

# CINEMA



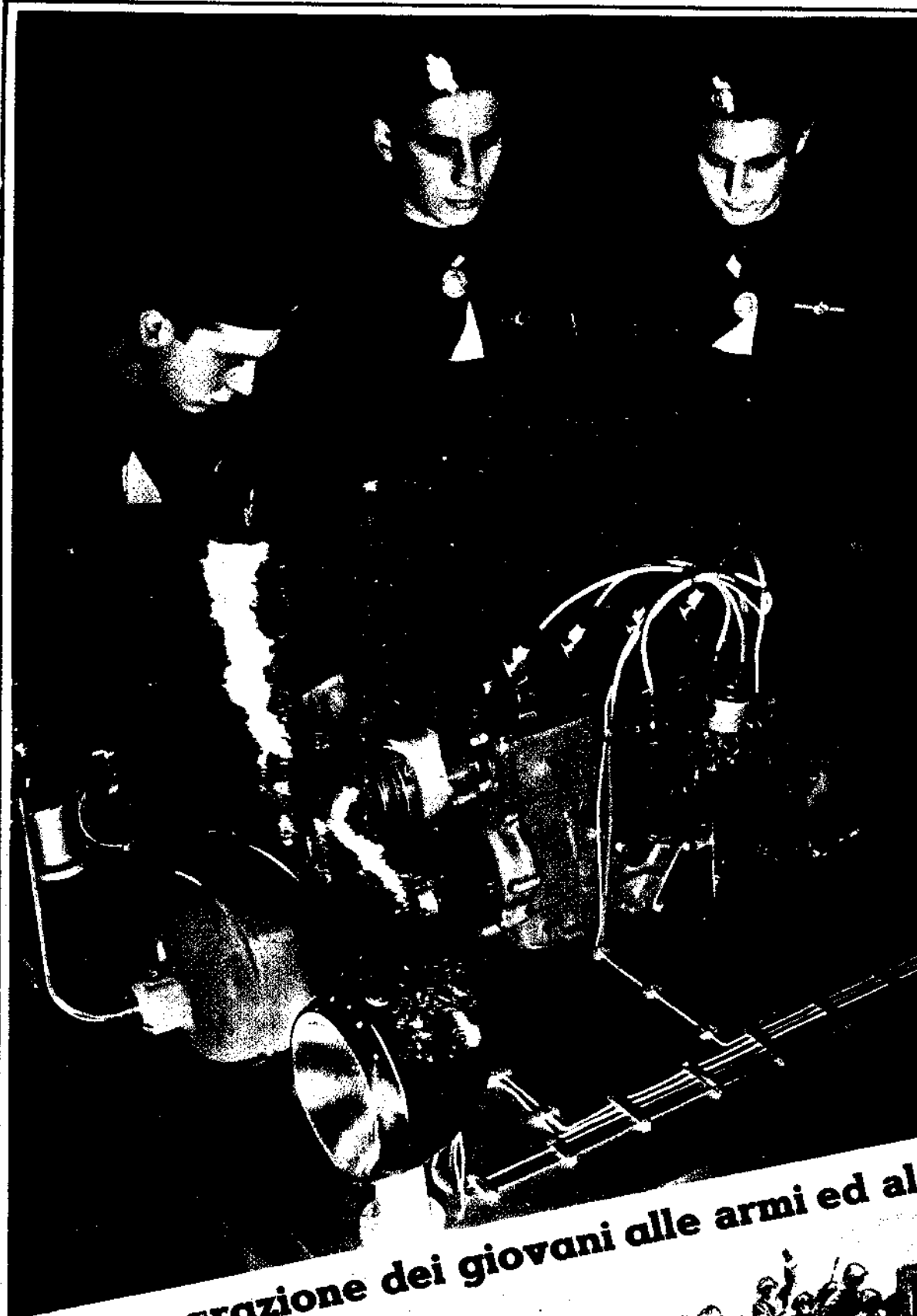
In questo numero: *La solita zuppa di*  
**TITO A. SPAGNOL** - *Bayard, l'in-*  
*ventore della fotografia di G. M. - La*  
*pratica e la grammatica di RENATO*  
**MAY** - *Schermi sonori di ROSSELLINO*  
*Cinema e televisione di GAETANO*  
**MANNINO PATANE'** - *Via Tusco-*  
*lana, Km. 9 di LEOPOLDO TRIESTE*

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

162 LIRE  
2,50

25 MARZO 1943-XXI

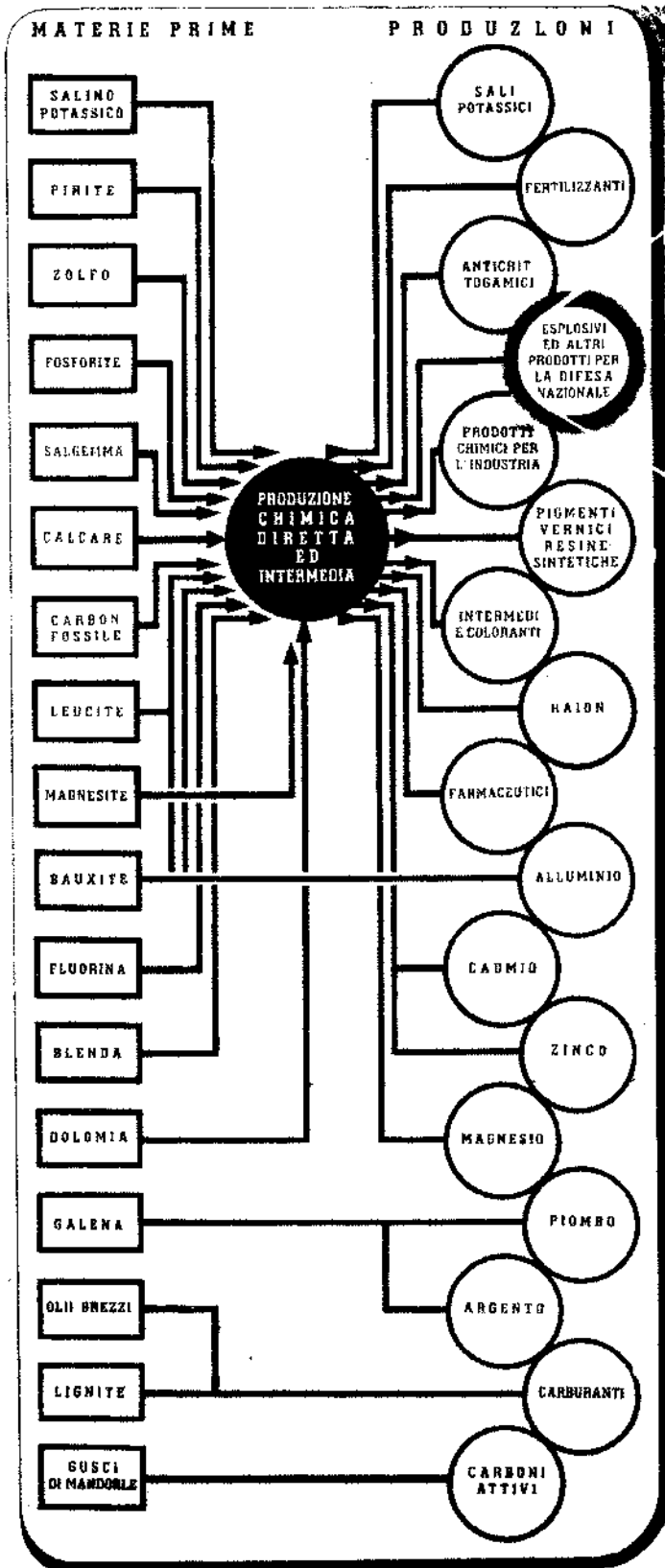
# FIAT



**Preparazione dei giovani alle armi ed al lavoro**



# UN GRANDIOSO COMPLESSO DI PRODUZIONI PER LA VITA E LA DIFESA DEL PAESE



## *Prodotti pirotecnici per uso bellico*

Dai tempi di Biringuccio la pirotecnica è contemporaneamente arte di pace ed arte di guerra. Il contributo del Gruppo Montecatini alla pirotecnica di guerra è grandioso. Suoi speciali stabilimenti producono, in modernissime apparecchiature, razzi per segnalazione diurna o notturna con o senza paracadute; razzi sibilanti e razzi lancia messaggi; proiettili illuminanti e incendiari; bombe fumogene e pallottole traccianti per armi portatili e per mitragliatrici antiaeree.

# MONTECATINI

050

SOCIETA' GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 2.000.000.000 • 150 STABILIMENTI • 80 MINIERE E CAVE • 32 CENTRALI ELETTRICHE • 80.000 LAVORATORI



# L'AVVENTURA DI ANNABELLA

*è una spigliatissima commedia umoristico-sentimentale interpretata da assi dello schermo*

**FIORETTA DOLFI**

**AMELIA CHELLINI**

**PAOLA BORBONI**

**LIA CORELLI**

**ANNA MAGNANI**

**Gondrano Trucchi**

**MAURIZIO D'ANCORA**

**VIRGILIO RIENTO**

**ENRICO VIARISIO**

**CESCO BASEGGIO**

**GALEAZZO BENTI**

**Stefano Sibaldi**

*Regia:* **LEO MENARDI**

*Produzione*

**A. C. I.**

*Distribuzione*

**ACI EUROPA FILM**



*Di imminente programmazione*



# CINEMA

## QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATAIO DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 25 marzo 1943 - XXI

FASCICOLO 162

IN QUESTO NUMERO:

TITO A. SPAGNOL	
La solita zuppa . . . . .	167
G. M.	
Bayard, inventore della fotografia . . . . .	169
RENATO MAY	
Pratica e grammatica . . . . .	172
BENZO ROSELLINI	
Schermi sonori . . . . .	174
LEOPOLDO TRIESTE	
Via Tuscolana Km. 9 . . . . .	175
F. P. & C. P.	
Capitolo sul regista (11ª puntata) . . . . .	179
GAETANO MANNINO-PATANÈ	
Cinema e televisione . . . . .	182
MESTOLO	
Pastore . . . . .	185
GIUSEPPE DE SANTIS	
Film di questi giorni . . . . .	186
NELLE RUBRICHE	
Cinema Gira . . . . .	163
Segnalazioni: Beatrice Negri e Anna M. Aleghiani . . . . .	164
Negli stabilimenti si gira	165
Fiera delle novità: « Calafuria » . . . . .	188
Capo di Buona Speranza	189

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

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

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

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

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



Maria Denis, nel film 'Bohème' diretto da Marcel l'Herbier, prodotto della Scelera-Invieta

## CINEMA GIRA

### ITALIA

#### È STATA DECISA...

...in questi giorni, dalla Corte d'Appello di Firenze, una importante controversia che interessa tutto l'esercizio cinematografico.

Nell'applicare l'imposta di ricchezza mobile ai salari percepiti dagli operatori addetti alle cabine di proiezione cinematografica, il Fisco aveva costantemente sostenuto che dovessero adottarsi i criteri di tassazione stabiliti per gli impiegati e non, invece, quelli più favorevoli fissati per gli operai.

La questione era stata più volte portata all'esame delle Commissioni Amministrative, ma queste si erano sempre pronunciate favorevolmente alla tesi sostenuta dall'Amministrazione delle Finanze. Si ritenne, quindi, necessario provocare sulla controversia la decisione dell'autorità giudiziaria e, ad iniziativa dei maggiori esercenti cinematografici, la Ditta Minuti, rappresentata dall'avv. Francesco de Tiberiis, convenne innanzi al Tribunale di Firenze il Ministero delle Finanze per sentirlo condannare al pagamento della maggiore imposta di ricchezza mobile riscossa dal Fisco su alcune paghe di operatori cinematografici tassate con la aliquota degli impiegati. Il Tribunale di Firenze accolse integralmente la richiesta della Ditta Minuti e, a seguito del gravame proposto dall'Amministrazione delle Finanze, la causa venne portata all'esame della Corte d'Appello di Firenze.

Con sentenza pubblicata in questi giorni, la detta Corte ha respinto il ricorso del Ministero delle Finanze, affermando, come già i primi giudici, che gli operatori addetti alle cabine di proiezione cinematografica devono ritenersi operai anche ai fini della tassazione di ricchezza mobile e che, conseguentemente, le paghe da essi percepite sono esenti da ogni imposta di ricchezza mobile o vanno tassate al 50% del loro importo, a seconda che le paghe stesse siano inferiori o superiori alle L. 720 mensili.

#### IL FILM IDENTO...

...è diretto da Renato Simoni, per la produzione Era-Scalera, già da tempo annunciato come NAPOLONE A SANT'ELENA verrà presentato col titolo SANT'ELENA, PICCOLA ISOLA.

#### ULTIMATI GLI ESTERNI...

...del film italiano FEBBRE, prodotto in collaborazione dalla Film Bassoli e Appia Film, negli stabilimenti di Barcellona, vengono proseguiti ora presso Cinecittà i lavori per la ultimazione di questo film a carattere internazionale.

Ne sono interpreti principali: Paola Barbara, Carlo Tamberlani, Mary Carrillo; la regia è di Primo Zeglio.

#### IL COMMEDIOGRAFO...

...Donatien Varagnolo, dalla sua nota commedia veneziana *El pitor del Paradiso*, ha ricavato un soggetto per un film che si intitolerà appunto il *PICTOR DEL PARADISO*. Il soggetto è imperniato sulla figura del Tintoretto, del quale — attraverso una scemionanzata vicenda — vengono poste in rilievo la vita e le opere del pittore sullo sfondo della Venezia storica ed artistica del Cinquecento.

### SVIZZERA

#### DUE NOVITÀ...

...della produzione nazionale, che in questi ultimi tempi hanno sollevato interesse nell'ambito della critica oltre che del pubblico, sono MATURARESI (*Viaggio di maturità*) di DER SCHLUS VON DER KANZEL. Il primo dei due lavori è ricavato da un romanzo omonimo dello scrittore Paul Matthias apparso prima a puntate nella *Schweizer illustrierte Zeitung* e poi pubblicato in volume; alla realizzazione ha presieduto come regista Sigrith Steiner, mentre le funzioni di supervisore sono state assunte da Jacques Feyder; la storia è quella di un viaggio compiuto da 14 studentesse d'una città svizzera tedesca nel Ticino dopo l'esame di maturità, e lo stuolo delle ragazze è composto nelle posizioni di testa da Anne Marie Blanc, Margrit Winter e Marion Cherbulez. Le accoglienze della critica sono state disperate. Quanto a *DER SCHLUS VON DER KANZEL* (*Lo sparo dal pulpito*), si tratta della riduzione del racconto omonimo dovuto ad uno dei massimi narratori svizzeri della letteratura svizzera: Konrad Ferdinand Meyer. La casa produttrice è la Präsenz, alla quale si debbono *LE LETTERE D'AMORE* e *L'ANDAMANO* STAUBFACHER e la regia è, come per i due film summenzionati, di Leopold Lindtberg.

#### JACQUES FEYDER...

...si accinge ad iniziare la lavorazione di un film intitolato *LA FYNBARD*, servendosi dei magnifici esterni presso una piccola borgata nella contrada di Léman, che darà alla cinematografia svizzera l'esatta immagine della vita di un piccolo villaggio, portando nella trama la storia drammatica di alcune rivalità del luogo. L'idea di questo soggetto risale allo stesso Feyder, che collabora ugualmente alla sceneggiatura scritta da William Aguet.

### GERMANIA

#### È COSA ORMAI ASSODATA...

...che la cinematografia, dato il suo sviluppo e la sua popolarità, è divenuta uno dei mezzi più efficaci di ricreazione anche per i soldati di prima linea e per i marinai che si trovano in alto mare. In questi ultimi tempi, in seguito a disposizione emanata dal Ministero germanico dell'educazione, l'ufficio del Reich per la cinematografia e fotografia ha messo a disposizione dei combattenti tutti i suoi apparecchi di proiezione e le pellicole sinora prodotte. Si tratta di non meno di 45 mila apparecchi di proiezione a passo ridotto e di 352 pellicole a soggetto differente. Il predetto ufficio cinematografico e fotografico del Reich dispone di 13 mila sottogruppi distribuiti in tutte le provincie della Germania. Le pellicole a passo ridotto messe a disposizione dei combattenti erano state prodotte tempo fa ad uso delle scuole professionali tedesche. La serie di film disponibili tratta argomenti di carattere differente e specialmente biologici, geografici, tecnici e artistici.

#### HENNY PORTEN...

...una delle primissime dive del cinema muto tedesco, l'interprete di innumerevoli pellicole prodotte nei teatri di vetro di tempi ormai trascorsi e dimenticati, è ancora oggi un elemento altissimo della cinematografia tedesca moderna. Dopo aver interpretato una

### Concorso per gli esordi

Risposta alle domande del Comitato di Giuria - Numero 11 - 1943

- A) - *Autore in carce* - Jean Cocteau e Françoise Tuco
- B) - *Ma Belle se va à la messe* - Roland Emmerich e Hubert Cornu
- C) - *Paula Wastny*
- D) - *Il romanzo di Harigand* - Jean YVES e Christian Schmitt
- E) - *Amore sublimi* - Barbara Stanwyck e John Hoyer
- F) - *Caravaggio* - Augusto Herman e Maurice Maurin
- G) - *Caralloni* - Enrico Viarese, Renato Nannari, Elia Caponi
- H) - *Giannina d'Arco*
- D) - *Adieu Germania* - Adriano Panatta, Clara Colonna

Soluzioni: Tullio Cividino, via A. Pallavicini, 10 - Trieste; Enrico Legli, via S. Maria, Padova

I risultati sono inviati gratuitamente ai concorrenti

delle parti di primo piano nel film di Pabst i commedianti, Henny Porten è stata scritturata in questi giorni dalla Ufa per la parte di protagonista del film *LA FAMIGLIA SICHOLZ*. Questo film sarà diretto da un altro veterano dell'industria e dell'arte cinematografiche tedesche, dal professor Carl Froelich, attualmente presidente della Camera sindacale della cinematografia del Reich. Il film *LA FAMIGLIA SICHOLZ* si ispira al romanzo omonimo di Julius Stinde e sarà girato su sceneggiatura di Jochem Kuhlmeier.

### DANIMARCA

#### LA TRASCORSA...

...annata cinematografica può definirsi, per la cinematografia danese, una delle migliori. L'industria nazionale del film ha infatti notevolmente aumentato la sua produzione, presentando 20 film. Questo miglioramento deve senz'altro attribuirsi al fatto che i film danesi sono entrati nel normale circuito dei mercati europei. Le tre grandi Case produttrici, A. A. Nordisk Film e Palladium, hanno girato il maggior numero di film, non trascurando la produzione di notevoli documentari e di cortometraggi di propaganda, portando quest'ultima produzione a quota 20, anche merco l'appoggio finanziario del Governo. I film presentati durante la stessa annata sono complessivamente 114 che possono così ripartirsi: Germania 49, Danimarca 20, Svezia 28, Francia 7, Italia 5, America e Norvegia 1. Come già in Italia e in Germania, anche in questo Paese dal 1° gennaio corrente è stata proibita la programmazione dei film nord-americani. La Merkus Film, sorta per iniziativa del Governo, distribuisce in particolar modo i film europei e tra questi anche quelli italiani.

### SVEZIA

#### LA RIVISTA...

...corporativa *Biografägören* ha pubblicato recentemente un bilancio dell'annata cinematografica svedese 1942. Risulta da questa statistica che sono stati proiettati in totale 275 film, 34 in meno che nel 1941 e 77 meno nei confronti del 1939. La situazione del cinema svedese è risultata al contrario piuttosto stabile: sono stati prodotti 34 film. Il primo posto, tra i film stranieri, spetta agli Stati Uniti che hanno fornito ai cinematografi svedesi 128 nuovi film. Vengono di seguito la Germania, con 28 film (contro 37 del 1941); la Gran Bretagna con 23 (contro 14); la Francia con 7 (contro 34 nel 1940 e 56 nel 1939); seguono poi la Svizzera con 4 film, contro 1 del 1941; la Danimarca, la Finlandia e la Russia con 3 film ciascuna, l'Ungheria con 2, la Polonia e il Messico con un ciascuno. Al contrario la Norvegia, l'Italia e il Giappone, rappresentati ancora nel 1941, non sono state rappresentate da alcuna produzione.



## BEATRICE NEGRI

Una Russia piuttosto di maniera, nera e colbacchi. Ma, ad un certo punto, una nota graziosa, genuina, primaverile. Il romanzo di Fedora - di Loris non ci interessa più, e siamo attratti a seguire quella fanciulla primavera che è entrata in scena, anzi che è apparsa sullo schermo, giugacemente, alla fine del primo tempo del film; attendiamo di rivederla, ed ella ci appare ancora una volta. Ma la si ricorda, molto volentieri. È Beatrice Negri, d'origine milanese, quasi ventenne. Ma in FEDORA sembra una bambina. Con quel suo sorriso, quella sua grazia, quando in abito di pastorella posa per il quadro di Loris. È stata allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma ha rifiutato poi dall'accettare qualsiasi parte che le venisse offerta. È una delle sorelle di GIAMBURRASCIA nel film omonimo.

Il film non è ancora apparso, ma non dubitiamo che Beatrice Negri avrà fatto del suo meglio per dare al suo personaggio, con l'ausilio attento del regista Sergio Tofano, un tono, un significato. Segnala

mo Beatrice Negri, non per raltarla, dato che è già, in certo senso, rivelata -- quantunque in tono minore -- ma perché le si porga quell'attenzione che merita una fanciulla come lei, dotata di risorse, a conoscenza dei problemi tecnici del cinematografo, e che sa cosa vuol dire recitazione per lo schermo. Possiede la tecnica, dunque, e questo è, a parer nostro, moltissimo.

G. SPINARA



Beatrice Negri

## A. M. ALEGGIANI

La grande attrazione che il cinema inteso come professione esercita su le masse umane è ancor oggi molto, troppo inquinata da elementi assolutamente extra-artistici. Per esempio, se fosse possibile fare un referendum ideale fra i giovani aspiranti attori (ed in specie aspiranti attrici) io credo che si avrebbero indubbiamente risultati scincertanti. Chiunque abbia, su pure poco, frequentato l'ambiente cinematografico, avrà avuto modo di constatare de visu la leggerezza, l'impreparazione e peggio, che distinguono la maggior parte di coloro fra i quali nasceranno i nostri divi di domani. Ma ogni regola ha fortunatamente una sua eccezione: ed è molto consolante per chi ami profondamente il cinema sentir parlare una signorinetta di quindici anni, della propria volontà incrollabile di voler raggiungere le mete prefissesi, mete molto alte, ed indovinare in lei quel quid inspiegabile che ha vissuto e vivrà in tutti i grandi attori.

Ecco, dunque, un viso nuovo, non bellissimo grazie a Dio, ma vivo, vero, espressivo. Nel licenziare queste righe, spero quasi che esse non abbiano l'effetto che si dovrebbero prefiggere. Un cattivo regista, una parte idola riescono spesso a rovinare dei temperamenti anche eccezionali. Mi auguro perciò che solo qualcuno dei pochi veri uomini di cinema che abbiamo si decida a puntare e puntare forte su questa carta.

SOLL.



Anna Maria Aleggiani



... è quasi sempre il grande segreto della vita. Ma per avere denti sani non accontentatevi d'un dentifricio qualunque, ma pretendete il migliore: l'"ALBA RUMIANCA".



# Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia  
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

## 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



# Rumatismo

Efficace rimedio per liberarsi dalle reumalgie, si applica la **TERMOLEINA** direttamente sulla parte dolente e si friziona lievemente fino a completo assorbimento del balsamo. La **TERMOLEINA** penetra attraverso la pelle ed agisce sulla congestione e il dolore.

Il linimento **TERMOLEINA** vi darà sollievo anche nei dolori da Sciatica - Torcicollo - Lombaggine - Dolori articolari ed articolari - Neuralgie - 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. FARMACEUTICA ITALIANA - BURRI & C. - ANCONA

## ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ALLE DONNE ITALIANE

Noi vorremmo che, grazie anche alla saggezza e alla forza di persuasione della

### DONNA ITALIANA

la previdenza assicurativa fosse così profondamente intesa, da indurre ogni giovane ad offrire alla sposa, all'atto stesso del matrimonio, una polizza di assicurazione, quale pegno di affetto verace. Se ciò oggi non avviene sempre, non può dirsi che in fondo al cuore di ogni uomo onesto non alberghi un tale sentimento e un tale desiderio. Tocca alla donna suscitarlo con amore e tradurlo in pratica nei modi più opportuni, contribuendo alla sua realizzazione in modo positivo. Infatti, una moglie nel chiedere al suo compagno una Polizza di Assicurazione al fine di garantire in qualsiasi evenienza il suo futuro e quello dei figliuoli, gli domanda indubbiamente, per il presente immediato, un sacrificio pecuniario, per fronteggiare il quale, essa:

- deve spontaneamente rinunciare a qualche vanità personale;
- deve rinunciare a qualche divertimento superfluo;

deve amministrare con la massima parsimonia le entrate famigliari.

Così facendo, la moglie, la madre, non soltanto agevolerà l'atto di previdenza del marito, ma avrà direttamente contribuito a creare basi solide e incrollabili per la conservazione e la felicità della famiglia.

**TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI FORNISCONO INFORMAZIONI E CHIARIMENTI A CHIUNQUE NE FACCIA RICHIESTA**

(6)

## NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

### CINECITTÀ

**ADDIO, AMORE!** - Al montaggio.  
**I NOSTRI SOGNI** - Continua la lavorazione.

**C'È PRIMA LA SIGNOR** - Continua la lavorazione.

**T'AMERO SEMPRE** - Continua la lavorazione.

**IL DIAVOLO VA IN COLLEGIO (SANTARELLINA)** - Produz.: Excelsa, distrib.: Minerva; soggetto: Carlo Veneziani; regia e adattamento: Jean Boyer; dialoghi: Achille Campanile, Franco Zoni; operatore: Suin; musica: Di Lazzaro; interpreti: Lilla Silvi, Leonardo Cortese, Greta Gonda, Guglielmo Barnabò, Gianito Molteni.

**NON MI MUOVO** - Prod.: Cines-Juventus; distrib.: Enic; regia: Giorgio Simonelli; aiuto regia: Aldo Quintini; operatore: Vincenzo Seratone; interpreti: Edoardo, Peppino e Titina De Filippo, Vanna Vanni, Mino Doro, Renato Cialente, Virgilio Riento, Luigi Pavese, Ernesto Sabbatini, Lilla Johnson, Nando Bruni, Gildo Bocci, Enzo Gainotti, Vinicio Sofia.

**CHI L'HA VISTO?** - Prod.: Icar-Generalcine; distrib.: Generalcine; regia: Goffredo Alessandrini; sceneggiatura: Piero Tellini, Federico Fellini; direttore di prod.: Antonio Rossi; operatore: Domenico Scala; scenografia: Ottavio Scotti; fonico: Giovanni Bianchi; interpreti: Virgilio Riento, Carlo Campanini, Valentina Cortese, Scotti, Dina Perbellini, Giovanni Grasso, Guglielmo Sinaz.

**NON SONO SUPERSTIZIOSO** - Prod. e distrib.: Aci Europa Film; regia: C. L. Bragaglia; aiuto regia: Luigi Carpentieri; direttore di prod.: Luigi Giacosi; scenografia: Piero Filippone; arredamento: Gino Brosio; operatore: Carlo Montuori; truccatore: Giuseppe Paoletti; montaggio: Fernando Tropea; fonico: Bruno Brunacci; interpreti: Vittorio De Sica, Maria Mercedes, Armando Falconi, Carla Candiani, Jone Morino, Guglielmo Barnabò.

### C. S. C.

**IN DUE SI SOFFRE MEGLIO** - Al montaggio.

### IN ESTERNI

**ARCOBALENO** - Continua a Budapest la ripresa di alcune scene coreografiche.

**MONTEMIRACOLO** - Continua la lavorazione.

### A. C. I.

**IL VIAGGIO DEL SIGNOR PER RICHION** - Continua la lavorazione.

### S. A. F. A.

**LA VITA È BELLA** - Al montaggio.  
**LA VALLE DEL DIAVOLO** - Continua la lavorazione.

### TIRRENIA

**IL MISTERO DEL SECONDO PIANO** - Prod.: Consorzio Produttori Cinesmatografici Tirrenia; distribuzione: Enic; soggetto e regia: Andrea Forzano; organizzazione: Mario Tugoli; direttore di prod.: Bruno Bolognesi; operatore: Manfredo Bertini; interpreti: Vivi Gioi, Rossano Brazzi, Carlo Romano, Guido Notari, Ugo Sasso, Aldo Rubens, Armando Migliari, Fausto Guerzoni.

### TITANUS

**FELICITÀ SOTTO LA PIOGGIA** - Continua la lavorazione.

**LA STORIA DI UNA CAPINERA** - Prod. e distrib.: Titanus; soggetto: dal romanzo di Giovanni Verga; regia: Gennaro Righelli; adattamento: E. M. Margadonna; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Marina Bertl, Claudio Gora, Loredana, Tina Lattanzi, Camillo Pilotto.

È imminente l'inizio di un film di produzione Titanus, interpretato da Isa Miranda e diretto da Vladimiro Strigevsky.

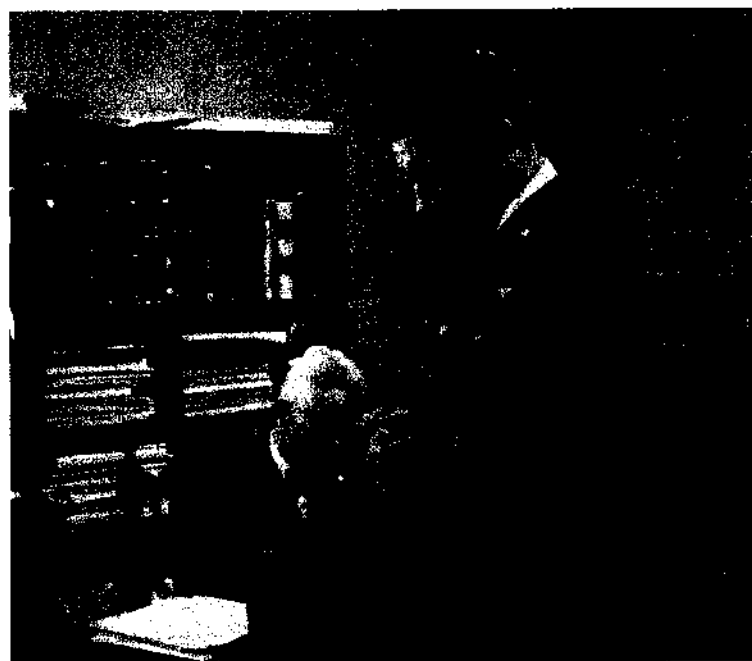
### SCALERA

**MARINARETTI (MARINA SENZA STELLE)** - Al montaggio.

**UOMINI NEI CIELI** - Prod. e distribuzione: Scalera; soggetto e sceneggiatura: Francesco De Robertis; aiuto regia: Ettore Masi; operatore: Mario Bava; interpreti: Anna Maria Mancini, Teresa Ugatti, Doris Hild, Giulio Fajdo, Maria Vasco, Lamberto Baviera, Bruno Taccari.

### R. A.

**RESURREZIONE** - Prod.: Incine; regia: Flavio Calzavara; il film interpretato da Doris Duranti e Fosco Giachetti si inizierà tra breve.



Continua la serie dei film di propaganda aeronautica. È la volta questa di Francesco De Robertis con il film 'Uomini nei cieli'



PRESENTA UNA PRODUZIONE  
**ARNO**



# *Cortocircuito*

REGIA DI  
**GIACOMO GENTILONO**

con **VIVI GIOI**  
**UMBERTO MELNATI**  
GUGLIELMO BARNABÒ  
ENZO BILIOTTI  
GUIDO NOTARI  
GIACOMO MOSCHINI  
MARIO BESESTI  
BIANCA DORIA  
FAUSTO GUERZONI  
DINO DE LUCA  
DINA PERBELLINI  
GILDA MARCHIO  
MIRKA BERENY

e con  
**LAURO GAZZOLO**



## LA SOLITA ZUPPA

IN nessun paese, credo, si è tanto scritto sul cinematografo da parte degli incompetenti come in Italia, e per quanto il peso specifico di questo enorme volume di chiacchiere essendo almeno pari a quello del più leggero dei gas, non schiacci nessuno, è evidente che esse non concorrono a conservar limpida l'aria e chiare le idee.

Particolarmente inclini ad occuparsi di cose di cinematografo si dimostrano i letterati, e un florilegio di tutte le amenità scritte con l'aria più seria del mondo da essi negli ultimi dieci anni, riuscirebbe divertentissimo. La ragione per cui i letterati s'interessano al cinematografo sfugge, ma quel che appare ancora più incomprensibile è quell'aria di degnazione che essi assumono verso questa arte minore quando si accingono ad occuparsene. Pare che lo facciano aricciano il naso, come se dal cinematografo esalasse un odore insopportabile alle loro raffinate uarici, e non mancano di manifestare il loro disgusto reclamandone la immediata bonifica: che dovrebbe essere eseguita, naturalmente, cospargendolo con le loro idee, le quali avrebbero la facoltà di trasformarlo in una serra olezzante di squisiti e delicatissimi profumi.

Ultimo arrivato a discorrere di cinematografo è Guido Piovene, il quale tempo fa passando in rassegna i film dati a Venezia in un lungo articolo su *Primato*, ha la finezza di dichiarare nella premessa del suo scritto che egli di cinematografo non se ne intende, e che perciò non se ne occuperà altro che da letterato. Subito, però, soggiunge che non se ne occupa da quell'uomo di lettere di gusti piuttosto difficili che egli è, ma che per la circostanza accondiscende a indossare i panni di un letterato di manica molto larga: e questo per non dover fare un macello. Nessun uomo di cinematografo ha, ch'io sappia, ringraziato Piovene per la sua abnegazione, o forse non ne hanno tenuto conto, grati di tutte le altre gentilezze che egli ha prodigato alle loro opere, delle quali ha clogiato le architetture e le decorazioni,

## LA NOSTRA PRIMA PROIEZIONE RETROSPETTIVA

*DOMENICA 21, al Palazzo del CIM, si è aperto il ciclo di proiezioni retrospettive a carattere tecnico-culturale organizzate da Cinema, sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare, per iniziativa del « Museo del Cinema ».*

*Erano presenti, in gran numero, registi, attori, tecnici, giornalisti, esponenti di tutte le categorie del cinema italiano, dirigenti, produttori, ecc., richiamati dall'importanza dell'avvenimento, inteso ad aggiornare i convenuti sulla recente attività cinematografica delle altre nazioni.*

*Il successo di una simile iniziativa non poteva mancare proprio in questo momento in cui, non essendo possibile scambio alcuno in materia culturale con quei paesi esponenti di una mentalità, di una etica, di una tradizione diverse dalle nostre, mancava ogni possibilità di raffronto e di valutazione fruttuosa ai fini del nostro lavoro.*

*Ma forse non era prevedibile un interesse così vivo e una così premurosa partecipazione alla « prima » di quelle proie-*

*zioni con le quali si vuole offrire un quadro preciso della recente produzione straniera. Si è palesato con la bella affluenza e con la totale adesione degli invitati l'attaccamento al cinematografo e alla migliore conoscenza possibile di tutto ciò che lo riguarda; si è compreso da parte di tutti i partecipanti che valutando obiettivamente nei suoi giusti termini l'altrei lavoro, si possono trarre lanti vantaggi e tante esperienze per le maggiori conquiste del nostro cinema; si è compreso che ogni serena considerazione è vantaggiosa, sia nel caso di valutazione negativa, sia nel caso di un riconoscimento di pregi, quando si tragga insegnamento dagli errori o dalle conquiste altrui.*

*Fuori da ogni suggestione di nomi esotici, sereni di fronte al lavoro degli altri, fermi nei loro propositi di vincere anche nel campo del cinema, i partecipanti hanno svolto opera di studio e di cultura.*

*Così lo spirito e il significato delle serate retrospettive non sono stati e non saranno traditi.*

★ ★ ★

le riprese fotografiche e sonore, la recitazione, la regia, il montaggio: tutte quelle cose insomma delle quali ha detto di non intendersi — c'era proprio bisogno che lo dicesse? — per riservare i suoi appunti alla sola parte letteraria di codeste opere, in un certo senso con pieno diritto, poiché non essendo in fondo un film niente altro che una narrazione, egli pensa che lo si possa giudicare alla stessa stregua di un libro.

Bene. Ma anche un quadro, una scultura, uno spartito possono essere una narrazione, e per ciò solo rientrano forse anche la musica, la scultura e la pittura, nella letteratura? Non sarebbe più corretto dire che la narrazione è un genere di cui ogni arte si può valere per esprimere con i suoi particolari modi e mezzi dei fatti? Se così è, l'impiego di un genere comune non par sufficiente a giustificare la pretesa, perchè non è del genere che si deve giudicare, ma dei modi e dei mezzi propri a ciascuna arte.

Che cosa accadrebbe se io, che scrivo romanzi e racconti, volessi giudicare *L'après midi d'un faune* soltanto perchè la sinfonia di Debussy è una narrazione?

Ma guarda un po' — dovrei dire — che soggetto frusto è andato a scegliere Debussy. C'è nulla di più banale delle avventure di un fauno, dopo che le letterature classiche le hanno fritte e rifritte? E di questo passo direi nè più nè meno di quanto dice Piovene sui soggetti, sui famigerati soggetti, vittime predestinate e immancabili dei letterati, ma anche di quei troppi critici che sui nostri giornali e riviste recensiscono film con la stessa capacità con la quale potrebbero domani mettersi a stimare brillanti o progettare aeroplani.

Spunto di cronaca nera, argomento da romanzo d'appendice, trama da farsaccia volgare sono le abituali definizioni che si sentono fare da codesti giudici improvvisati. E in se stesse sono verissime: soltanto io vorrei chiedere loro come mai si dà che da

Eschilo a noi, la tragedia, il dramma e la commedia non abbiano usato canovacci tanto diversi da quelli che usa il cinematografo, per tacere di quelli a cui ricorre il melodramma — a proposito del quale, se la mia poca erudizione non mi inganna, non mi risulta che un Leopardi, un Foscolo, un Tommaseo o un Carducci abbiano mai scocciato dardi letterari contro i libretti, nè preteso di giudicare le opere di questi.

Teatro, melodramma e cinematografo sono arti che si fondano sui fatti e sull'azione, e sono arti nettamente popolari, fatte per essere intese da ognuno. Queste due condizioni non lasciano alternativa, e sono così imperative, da escludere a priori ogni concessione verso quel genere di soggetti del quale parlano tutti i letterati, ma che all'atto pratico nessuno di loro riuscirebbe a scri-

## CINEMATOGRAFIA E FOTOGRAFIA a colori

*Esce in questi giorni Cinematografia e fotografia a colori di Giovanni Boni. Il libro, assai aggiornato, illustra i vari sistemi adottati commercialmente o in via sperimentale, sia da noi che all'estero. Ed il principale pregio del volume è proprio questo: di riunire in un'unica pubblicazione, con metodo tabella e ricette, che altrimenti il tecnico o dilettante parrebbero ricercare su manuali di apusenti, quasi tutti esotici e poco conosciuti. Tra gli altri fogli di lavoro si trovano, ad esempio, le ricette dei bagni per lo sviluppo dell'Agfacolor e del Kodachrome, oltre le notizie, complete fin dove non arriva il segreto scientifico dei fabbricanti, riguardanti le sostanze cromatiche in ogni singolo strato di emulsione Agfacolor.*

*Informazioni assai interessanti si hanno sui sistemi cinematografici industrialmente più noti, ma bisogna tener presente che l'A. più che descriverceli minutamente uno per uno, ha preferito, diffondendosi molto su quelli fotografici, base dei primi e meccanicamente meno complessi, illustrare il procedimento chimico e fisico, trattando la descrizione delle macchine che compiono il complesso trattamento del film. Così, dopo aver parlato della imbracciatura delle matrici, che può essere eseguita anche nel processo fotografico, ha parlato delle matrici del Technicolor, del*

*tagliare il processo che rende semplicemente automatiche e precise le varie operazioni.*

*Anche dal libro del Boni il problema del colore appare soprattutto come un problema di stampa. I negativi a tre strati, le camere sistematiche, i bipak ed i tri-pak, hanno ormai indicato la via del processo negativo. Poche notizie si hanno ancora sui positivi a tre strati (Agfacolor) e soprattutto sul modo come, con il loro uso, possa l'artista intervenire sul tono cromatico dell'immagine, variando il rapporto dei vari colori contenuti in ogni monocroma. Assai laboriosi e costosi risultano gli altri sistemi, che fino ad ora, uno dopo l'altro, abbiamo visto adottare. Quanto alla fotografia, l'uso dei proiettori di piccolo formato ha aggravato la difficoltà della stampa a colori, ritenuta dai più, e spesso a torto, imperfetta e dispendiosa. Il Boni illustra molti metodi quasi artigianali, che possono portare a buoni risultati: noto è presso di noi il Duxocrom tedesco. L'A. dà anche consigli e ricette per la preparazione di materiale e di bagni che possono sostituire preparati commerciali che, prodotti all'estero, non vengono introdotti in Italia.*

*La pubblicazione ci sembra soprattutto indicata per il dilettante evoluto.*

*Cinematografia e fotografia a colori di Giovanni Boni a cura del*



Una inquadratura di DER STROM, la cui regia è affidata a Günther Rittau. Rittau era operatore, meglio tecnico della fotografia. E sarebbe facile determinare la provenienza del regista vedendo questa fotografia, in cui, appunto, ha molta parte l'effetto fotografico e luministico. Si tratta di un esterno ricostruito. E la luce che con un'aureola delinea le sagome delle figure, è quella di una lampada. Ma il cinema può valersi di questi espedienti, di questi effetti, che possono dare, a volte, risultati sorprendenti. Günther Rittau si è valso della collaborazione dell'operatore Richard Angst

vere perchè — e l'equivoco consiste soltanto in questo — la fantasia dei letterati (di quelli cari al gusto difficile di Piovene) trascende o trascura il fatto e l'azione (ch'essi qualificano come fantasia deteriore) che per contro, sono il sangue e l'anima del cinematografo, dilettandosi a giocare con i riflessi interiori, più o meno arbitrari dei fatti e delle azioni, mentre non c'è arte come il cinematografo che si presti così poco a queste esercitazioni fuori dal reale della narrativa concreta, dalla quale non esce, pur nelle sue deformazioni parodistiche o liriche, neanche il cinematografo di Chaplin e di Clair. Nessuna narrativa, neanche quella di Carolina Invernizio, è meno adatta al cinematografo di quella dei letterati amati per gusto ed affinità da Piovene, perchè da una maniera si passerebbe ad un'altra, che nella sua squisita e raffinata preziosità si è liberata da quel vincolo del c'era una volta, al quale tutti coloro che raccontano favole dando loro parvenza di realtà non possono sottrarsi. Del resto, è una pura presunzione dei letterati ritenere che il cinematografo abbia bisogno della letteratura. Vi ricorre per comodità quando chiede in prestito ai romanzi l'intreccio e i ritratti dei protagonisti, o per speculazione, o per entrambe le due ragioni: e intendo il buon cinematografo. Quello cattivo, con la scusa della fedeltà ai testi, preleva ogni cosa e finisce come quei tanti esempi che tutti abbiamo veduto, i quali provano che tutto ciò che è propriamente letterario in un'opera narrativa diventa esiziale per l'opera cinematografica; e altrettanto accade con le opere teatrali, se non peggio. TITO A. SPAGNOL

ALLE SORGENTI DEL CINEMA:

**BAYARD,**

# L'INVENTORE DELLA FOTOGRAFIA

Il 1839 è considerato come l'anno in cui fu inventata la fotografia. Si dovrebbe dire, invece, che quello è l'anno dello sviluppo della fotografia, anno in cui si divulgano vari metodi e in cui von Madler inventa, o fabbrica, la parola stessa. La prima fotografia è quella ottenuta su una lastra metallica da Nicéphore Niépce, nel 1822; dopo questa data, i pionieri si moltiplicano e ognuno si nomina « inventore della fotografia ». Abbiamo un fantasma d'immagine nel 1835 (Talbot), ma è nel 1839 che gli inventori sono folla: Talbot, Fyfe, von Kobell, Steinheil, Daguerre. Come si vede, Daguerre era l'ultimo del gruppo, cronologicamente; infatti, Talbot aveva pubblicato i dati tecnici della sua scoperta fin dal febbraio 1839, mentre Daguerre non rivelò i suoi che il 19 agosto 1839. Daguerre è, dunque, considerato a torto come l'inventore della fotografia; nella migliore delle ipotesi, Daguerre non fece che sfruttare qualche idea e qualche segreto del suo associato Niépce, morto nel 1833, scegliendo d'altronde una via chiusa che non ha con la fotografia che rapporti laterali.

[Responsabile di quest'errore d'attribuzione, ormai codificato dal più magro dizionario enciclopedico, è una frase romantica di Arago che piacque a tutto il XIX secolo; Arago aveva dichiarato infatti che il governo di Luigi Filippo « divulgava la fotografia e ne faceva dono al mondo ». Questo *dono al mondo* ha sconvolto ogni serietà storica e ha fatto accettare il bravo Daguerre come il creatore della fotografia; in compenso, Daguerre non aveva nessuna illusione su questo *dono* e nel 1840 cercava di *vendere* il suo brevetto in Inghilterra, in Germania e in Austria.]

Si pensi che non solo Daguerre non inventò la fotografia, ma che la prima esposizione di fotografia [trenta immagini esposte] che il mondo abbia conosciuto, precede di due mesi circa la pretesa scoperta di Daguerre.

Questa prima mostra ebbe luogo a Parigi il 24 giugno 1839, rue des Jefeurs. L'autore delle fotografie si chiamava Hippolyte Bayard (1801-1887).

Bayard... lo stesso nome del Cavaliere senza paura e senza macchia — fin dal febbraio 1839 aveva mostrato i risultati delle sue ricerche. Seguendo le esperienze di Wedgwood e di Talbot, egli era riuscito a ottenere fotografie negative su carta e a fissarle durvolmente. I precursori che abbiamo citato rendono difficile l'affermazione: inventore della fotografia. Ma se consideriamo inventore chi non solo trasforma un'intuizione in realizzazione, ma fa di tale realizzazione opera completa, definitiva, pronta a sfidare il tempo, Bayard è questo inventore. In ogni caso, è il primo fotografo che il mondo abbia avuto. Tutti i predecessori non sono che dorati scarabei di laboratorio che secretano curiosità scientifiche. Bayard ci ha dato la fotografia. In una monografia assolutamente completa, allo stato attuale della documentazione, mi è stato facile mostrare il valore dell'opera di Bayard.

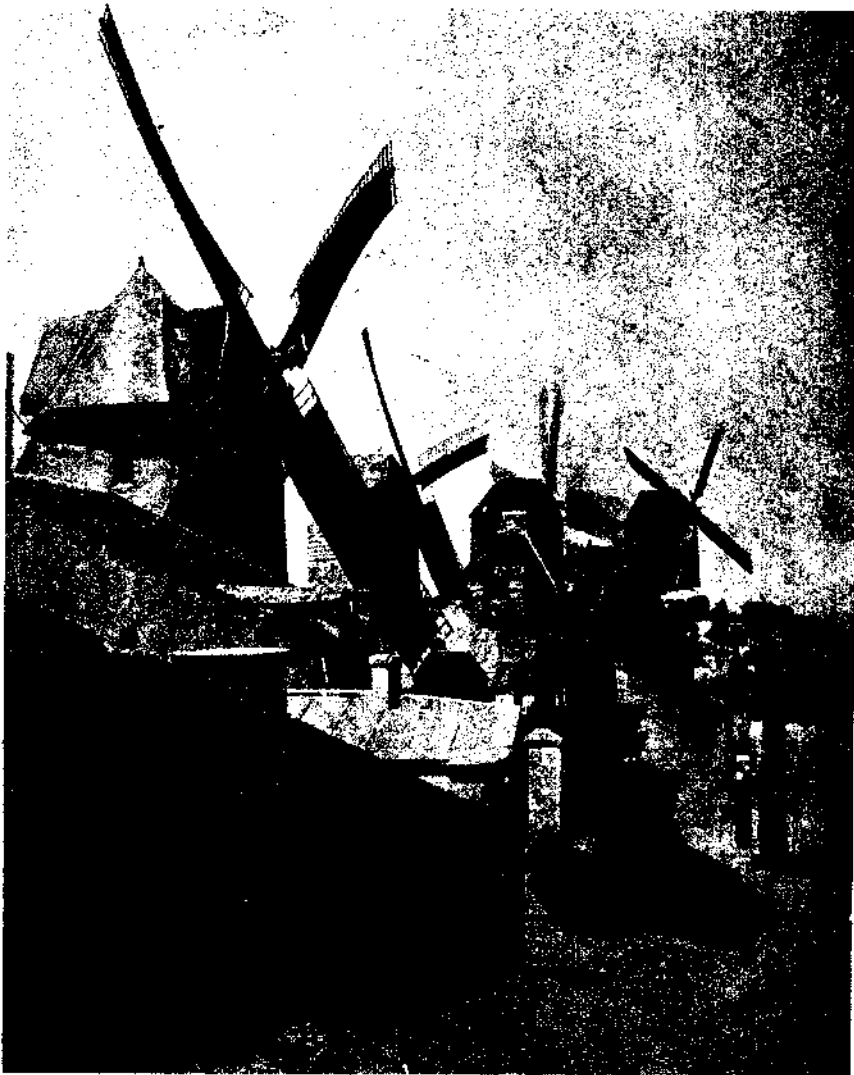
Le fotografie che *Cinema* presenta ai lettori non sono mai state pubblicate. Esse sono sufficienti per dare un'idea dell'opera di Bayard, compiuta oltre un secolo fa.



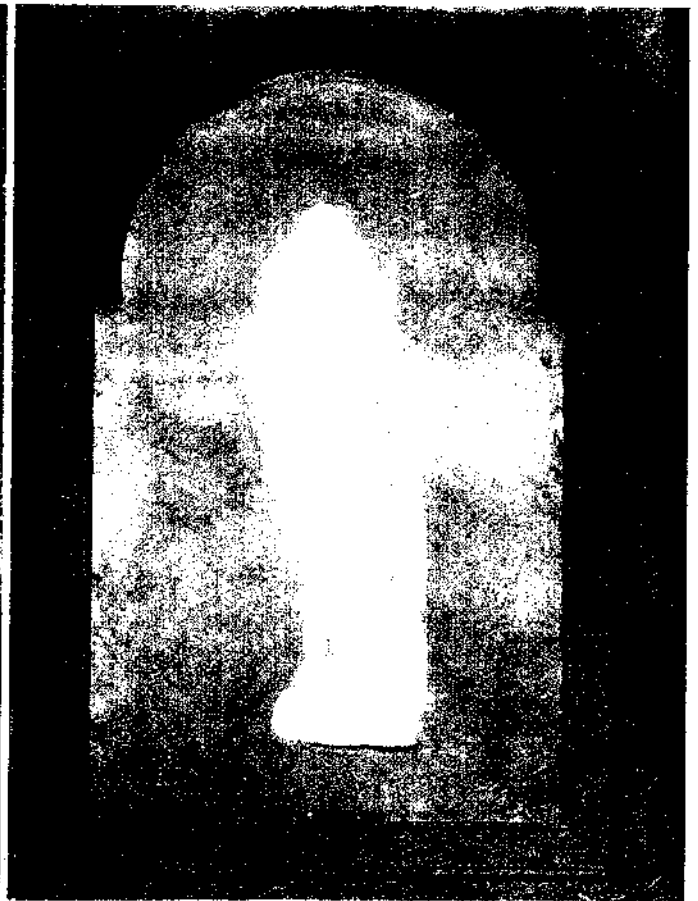
Uno scherzo amaro di Bayard. In una mostra, Bayard presentò questa fotografia sotto la quale si poteva leggere: 'Il cadavere che vedete è quello di Bayard, annegatosi, non potendo sopravvivere al troppo che è stato dato a Daguerre e al nulla che è stato dato a Bayard' (1840)



Bayard, la mia casetta (1843)



I celebri 'moulins de la Galette', l'antico Montmartre (1842)



La prima diapositiva fotografica conosciuta (1839)



Il pittore Ziegler (1842) (dagherrotipo)



Bayard, 'La boudeuse' (1843)

*Bayard, Donna seduta (1849)*

Autografo di Bayard



Bayard, Donna seduta (1849)



Bayard, 'Cavalli in pensione' (1843)

Non dimentichiamo che il cinema, nella sua genesi mentale, ha percorso una via che va dalla camera oscura alla persistenza dell'immagine sulla retina, senza contare le trovate d'ordine meccanico, chimico e foto-chimico che si conclusero nella cinematografia. La fotografia vi ha un posto di primissimo ordine, che Lapolisse definirebbe essenziale. Alla fotografia Bayard aggiunse l'amore dell'immagine, dell'oggetto, dell'inquadratura. Il ritmo in più e avremmo avuto una sorta di regola d'oro del cinema.

Le nature morte, i paesaggi di Bayard ci parlano di Corot. Egli dà alla luce la sua funzione propria e non usa le ombre che per dar risalto ai bianchi delle sue immagini. Non era solamente la negativa su carta che l'aiutava nei suoi effetti, visto che conosceva alcuni suoi daguerreotipi che hanno lo stesso stile. È nei paesaggi che la grana della carta dava alle immagini di Bayard un aspetto di sogno.

I ritratti conosciuti di Bayard, non molti e sempre stampati da una negativa su carta, mostrano pure la sua maestria e la sua rigorosa comprensione del « senso » in cui usare la fotografia. Bayard precede D. O. Hill, Nadar, Atget, Steichen, uomini di genio la cui attenta osservazione, il senso dell'equilibrio, l'amore dell'oggetto e dell'arte, hanno dato capolavori dell'immagine. Nel tempo, Bayard merita il primo posto. Le conseguenze delle sue trovate sono incalcolabili quando si pensa che erano le prime e che quindi davano la piega al gusto futuro dell'immagine afferrata nella camera oscura.

Fin dal 1838, Bayard pensava ai termini d'un assurdo problema: usare la luce per disegnare le immagini che essa mostra. In qualche mese l'idea aveva maturato nel suo spirito e innumerevoli prove gli avevano mostrato la via migliore. Il 5 febbraio 1839, Bayard mostrò uno dei suoi « disegni fotogenerati » al fisico César Despretz, quindi a Saint, a Crevedon e, il 13 maggio, a J. B. Biot. Tutti lo convinsero a incontrare Arago, sorta di tribuno della scienza, araldo del progresso scientifico, ecc.; Bayard mostrò le sue trenta fotografie ad Arago il 20 maggio; ma Arago era già nella frenesia dell'« invenzione » da attribuirsi a Daguerre. Non solo non volle far nulla per Bayard, ma si servì della sua importanza — l'accademia e l'autorità! — per convincere Bayard a non pubblicare nulla per « non nuocere a Daguerre ». Bayard era semplice e umile, ma trovò la pretesa del granduomo un po' grossa; un mese dopo, quasi come una sfida, Bayard inaugurò la sua mostra personale, sulla quale avrebbe potuto scrivere: *Prima Mostra al mondo di Fotografia*.

Bayard si accontentò di qualche articolo su giornali amici. Le sue proteste, per l'incenso soffiato su Daguerre, rimasero vane. Arago giunse a commettere dei falsi per consolidare la sua tesi. Il tempo è passato e i falsi non durano a lungo. Daguerre rientrerà nell'angolo di gloria che gli spetta e Bayard sarà infine riconosciuto come il primo fotografo.

G. M.

# PRATICA E GRAMMATICA

L'OPPORTUNO richiamo di Franchina ad una consapevolezza grammaticale in quanti per professione costruiscono film, sembra aver finalmente ridestato l'interesse per certi problemi tecnici dell'immagine, nei suoi elementi spaziali e dinamici. A me che il Franchina benevolmente cita fra i nomi dello Spottiswoode, dell'Arnheim e del Pudovchin la questione sta particolarmente a cuore. A quanti, seguono questa particolare mia attività non saranno infatti ignoti i miei primi esperimenti (che risalgono a dieci anni fa) ed i vari studi pubblicati qua e là, di cui il più sostanzioso quello pubblicato su *Bianco e Nero*: « Per una grammatica del montaggio ». Sintesi di tali studi un sistema ed un libro ampiamente documentato (60 disegni, 170 fotografie, ecc.) che, terminato quattro anni fa ed annunciato nella « Collezione di Bianco e Nero » attraverso varie vicende è passato ad Hoepli ed infine all'Editrice A.L.I. che, sembra, lo farà uscire fra un paio di mesi. Ma scopo di questo mio scritto non è quello di fare un'anticipata pubblicità al volume, o esibire i miei pochi meriti nella questione che oggi produce interesse

nei competenti e forse un piccolo onesto quanto ingiustificato allarme. Potrei, al più, ricordare con legittimo orgoglio di italiano, che in nessuno dei tre grossi nomi citati dal Franchina si trova il più piccolo accenno a problemi grammaticali. L'opera ammirabile del Pudovchin è volta a tutt'altro scopo. Nello Spottiswoode si allude ad una grammatica del film solo nel titolo, mentre il testo non è che un non sempre felice tentativo di classificazione, ed una maldestra rifrittura di idee non bene assimilate. Quanto all'Arnheim ho una testimonianza diretta in una lusinghiera dedica che egli mi fa donandomi il suo prezioso volume. I nostri studi in un certo senso venivano ad integrarsi, e mi piace, di lui, ricordare, in una delle lunghe serate passate insieme, questa frase: « è confortevole constatare che tutti noi, anche lavorando indipendentemente e partendo da diverse premesse, portiamo con le nostre teorie il cinema a camminare verso le stesse mete ». Successivamente testimonianze dirette dall'Inghilterra mi riferivano come in quegli ambienti cinematografici (già completamente con-

quistati a colpi di dollaro dagli americani, di cui è sempre viva la fama come « supertecnici ») la mia « grammatica del montaggio » avesse prodotto un vivo interesse e se ne attendessero con curiosità tecnica gli sviluppi. Anche in questo campo, dunque, la prima idea è partita da Roma, anche se non sempre capita, anche se troppo spesso contrastata. Ricordo in proposito le mie lunghe discussioni con Chiarini che intendeva dimostrarmi, qualche anno fa, la non validità delle mie semplici regole grammaticali. Oggi si può forse discutere la sua vena come regista ed il suo nobile sforzo sul piano dell'arte; devo però dichiarare che nei suoi film non c'è forse un solo attacco che non vada d'accordo con le mie regole, e concludere con le sue stesse parole: « importante non è la grammatica, ma essenziale è raggiungere uno stile ». Quando vedo un film con frequenti ed ingenui errori di regia, di ripresa o d'attacco, (un esempio del genere potrebbe essere, per i frequenti dialoghi in controcampo *LA CONTESSA CASTIGLIONE*) io penso appunto che il regista o non è un regista, dato che dimostra di non possedere la più elementare tecnica del cinema, o, nel caso migliore non ha raggiunto il proprio stile.

Ad analoghe riflessioni mi ha portato spesso la parola di Luis Trenker, col quale recentemente ho lavorato. Si parlava appunto nel mio libro, che gli avevo fatto leggere, ed egli mi sottolineava la stranezza del fatto di aver sempre lavorato secondo le regole, pur senza essersi mai preoccupato di conoscere le regole. « Io non ho studiato queste cose — mi diceva — ma ho sempre egualmente fatto così, e credo che non farebbe così solo uno che non capisse niente di cinema ». Press'a poco la stessa cosa egli ha scritto in una breve presentazione del mio volume: « a chiunque si occupi professionalmente di queste cose, il presente lavoro può essere senza altro raccomandato, sia egli operatore, montatore o regista; poiché ciascuno, leggendolo, vi potrà trovare ogni sorta di idee nuove, ed interessanti. È naturale che ognuno che partecipi alla produzione del film, oltre alle indispensabili disposizioni naturali, abbia necessità di studiare molto. Sotto questo riguardo, il libro di R. M. gli fornirà un prezioso aiuto, onde conseguire una completa padronanza della materia, sia per la tecnica che per lo spirito ». Credo che l'autorevolezza di Trenker in materia si possa difficilmente discutere, specie quando si rifletta che simili considerazioni provengono da un artista che si autodefinisce come empirico.

E torniamo all'errore del controcampo nel dialogo a due. Molti probabilmente ricordano i film del povero d'Errico. Non penso di offendere la sua memoria se, come del resto ebbi occasione, di dirgli quando era in vita, ricordo qui che i suoi film (salvo i *FRATELLI CASTIGLIONE*) risultavano ben lontani dalle ambiziose aspirazioni che li generavano. Ma bisogna anche riconoscere che la loro « grammatica » filava a perfezione. (E sottolineo ancora che stabilire una regola grammaticale non vuol dire fare della retorica o fornire la ricetta per produrre capolavori). Parlando un giorno del famigerato dialogo a due, ci trovammo d'accordo circa il risultato che, come angolazione, bisognava ottenere sullo schermo. Il risultato pratico al quale io ero pervenuto con le mie leggi geometriche ed analitiche, era precisamente quello al quale egli era pervenuto più semplicemente per suggerimento di Clarence Brown (altro nome non sospetto di teorizzazioni cerebrali). È noto (ahimè, sono ancora tanti i registi che l'ignorano!) che due persone che parlano vanno riprese alternativamente con posizioni di macchina *dalla stessa parte* della congiungente i due, e simmetriche come angolo (ed eguali come distanza se non si cambia obiettivo fra una ripresa e l'altra). È anche intuitivo che in teatro di posa si usa la rotella metrica per misurare i fuochi, ma non certo il teodolite per



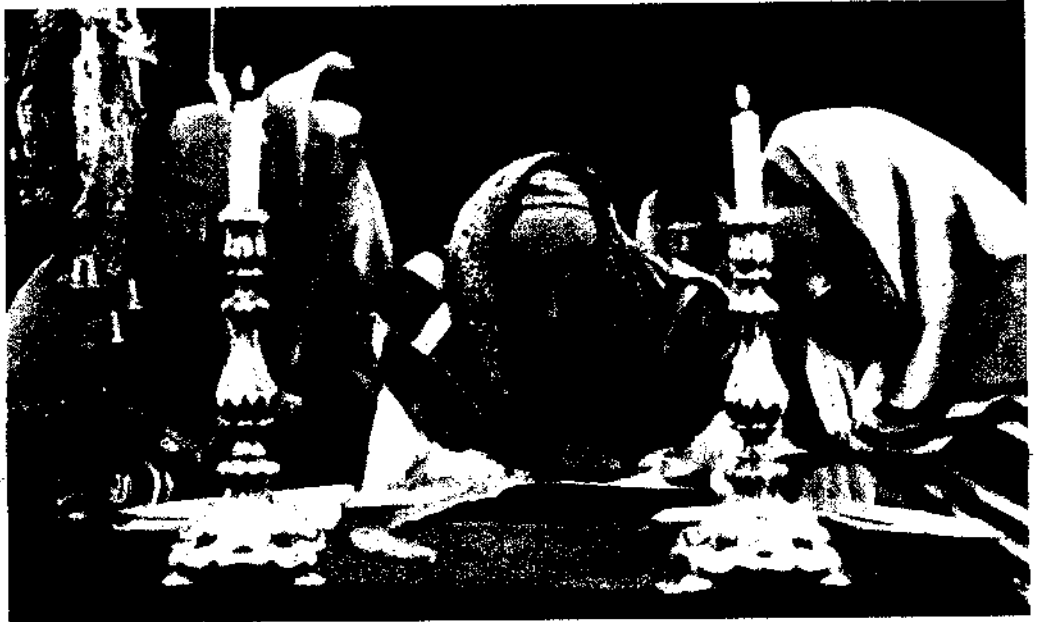
ECCO un operatore, Carlo Montuori, che è uno degli anziani: non è da dire per questo che dal 1910, epoca in cui ha incominciato a lavorare, a oggi, la sua tecnica non abbia seguito i tempi. Il premio datogli per la fotografia di *SISSIGNORA*, ne ha riconosciuto appunto le spiccate qualità. Sarà difficile che qualcuno ricordi la sua fotografia per *FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO*. Ma non pochi ricorderanno *SECONDA B.* E dei film recenti, oltre al citato *SISSIGNORA*, *PICCOLO MONDO ANTICO*, *VIA DELLE*

*CINQUE LUNE*, *LA BELLA ADDORMENTATA*. In questa fotografia Carlo Montuori non è visto alla macchina da presa, bensì con il capo rivolto verso l'alto, mentre dà agli elettricisti disposizioni circa la sistemazione di alcuni riflettori. E ci par di sentirlo: — Allarga un po' quel duemila, stringi quel cinquemila. — Perché l'operatore, prima di accingersi alla ripresa, deve pensare anzitutto alla illuminazione della scena per quel determinato ambiente. Poi, alla macchina, può stare o non stare; a volte ci sta lo stesso regista, a volte il cosiddetto operatore di macchina.

misurare gli angoli. Clarence Brown confidò al povero d'Errico che essi, quando lo spazio lo consentiva, adottavano un metodo molto semplice per trovare rapidamente l'angolo giusto: facevano eseguire alla macchina da presa l'esatto controcampo e su questo rovesciavano poi la posizione dell'attore di spalle. Metodo semplice e geniale: l'angolo rovesciato due volte evidentemente è eguale a quello buono. Ho fatto io stesso l'esperimento varie volte con la macchina da presa e l'attacco mi è sempre risultato perfetto. Quanti dei nostri registi conoscono questo semplice espediente di ripresa, che i tecnici americani si tramandano tradizionalmente assieme ai più semplici rudimenti del « mestiere »? Ricordo su questo argomento l'ostinata opposizione di Blasetti (a cui, invece, tanto devo per la comprensione di altri problemi): erano gli anni del peggiore Blasetti: quello delle angolazioni presso che arbitrarie, delle sequenze confuse ed arruffate. Una sera ci incontrammo alla Birreria Dreher, e rimanemmo a studiare l'argomento simboleggiando le angolazioni coi manici dei bicchieri da birra. Mi disse che avevo ragione (caro Blasetti): tu non sai quanto tutti i giovani debbano volerti bene per questa tua irruenta buona fede che si respira a pieni polmoni in ogni tuo film) e gli raccontai la storia di Brown e del suo innocente trucco. Non so se l'abbia mai adottato, ma so che gli era già entrata nel sangue la regola: si era già al salvator rosa e mi sembra che da allora la sua tecnica è stata sempre più precisa e pulita. Ma, si dirà, e solo? (vecchia guardia? e 1860? D'accordo: sono proprio i film in cui Blasetti ha raggiunto uno stile: il suo stile. Ed è l'arte che ignora la regoletta, perché o la intuisce o la supera. Un esempio di come l'arte possa superare la regoletta, me lo ricorda una lontana discussione con Barbaro. Barbaro mi voleva convincere che il regista può mettere la macchina dove vuole, ed a conforto mi citava un film di Richter in cui si vedeva un tiratore al bersaglio che sparava. Quadro seguente: lo stesso tiratore sparava visto da un altro angolo; quadro seguente: altro angolo, altro colpo dello stesso tiratore... e così via per ben molte. L'esempio voleva dimostrare che poteva essere anche quello che le mie regole sui rapporti fra angolazioni successive ritenevano come il massimo errore: il classico « salto », per esprimermi con una parola da montatore.

Ho riportato l'esempio stesso nel mio libro, per dimostrare esattamente il contrario. La necessità di una apparente continuità di attacco è legge che deriva dalla natura stessa dinamica del cinema: ogni errore nel ricordare due angolazioni frena e ritarda l'attenzione, generando confusione nel racconto. Ma nel caso di Richter il cosiddetto errore si ripeteva per più volte: cioè proprio sottolineandolo lo si eliminava, risolvendo nel modo più chiaro le posizioni mutevoli della macchina rispetto all'attore, ed assegnando probabilmente ad esse una funzione narrativa (disorientamento, forse, o eccezionale abilità del tiratore). Il Franchina, nel suo ultimo articolo, ricordava qualche altra regoletta. Mi sarebbe piaciuto parlarne; perché — come direbbero coloro che credono quasi di farmi offesa a darmi del « teorico », o quegli altri che per lo stesso motivo diffidano della mia « pratica » — io in queste cose, per dirla alla romana, « ci inzuppo il pane ». Ma evidenti motivi di spazio mi consigliano di rimandare la partita ad altra occasione. Ora mi sembra di sentirmi chiedere dal sorriso un po' acido del solito criticchetto: « ...e Pabst, e Clair, e Vidor e Stroheim ecc. ecc. che non conoscevano le tue regolette, come li sistemi?... » Ahimè, o criticchetto dal sorriso un po' acido, mi sento piuttosto umiliato di doverti dare una simile risposta; ma la mia modestia e la mia sincerità mi obbligano a dirti che le mie regolette ho cominciato a conoscerle e ad impararle proprio studiando alla moviola i film di Pabst, Clair, Vidor, Stroheim, ecc. ecc. Scrivimi pure se le mie idee non ti persuadono ancora, o se credi di conoscere il sistema per demolirle assieme a quasi cinquanta anni di buon cinematografo. Io ti vorrò bene egualmente, e sarò ancora il tuo affezionatissimo

RENATO MAY



## I MALEDETTI

NEL n. 148 di Cinema, Ugo Casiraghi ha illustrato l'importante film di Carlo Teodoro Dreyer IL VAMPIRO, o verosia LA STRANA AVVENTURA DI DAVID GREY girato nel 1931. Dieci anni prima, il grande regista danese, già molto noto per la sua attività presso la « Nordisk », la « Stockholm » e la « Svenska Biograph Theater », passato a Berlino alla « Primus Film », dopo avervi diretto SERATA DI GALA DEI QUATTRO DIAVOLI, nella primavera del 1921 iniziò la realizzazione del film I MALEDETTI tratto dal romanzo di Aage Madelung, sulla Russia prerivoluzionaria.

Mediante avvisi pubblicitari nei giornali berlinesi, si acquistarono moltissimi oggetti russi autentici, dalle superbe troike ai più insignificanti arnesi e una grande città di 8500 mq. fu costruita dall'ingegnere Jens G. Lind di Copenhagen a Lichterfende Ost sulla grande piazza dietro il ristorante Moenke. Rioni russi e rioni ebraici, le so-

ze vie del ghetto e il caratteristico mercato russo, cioè il tipico ambiente di una cittadina russa antirivoluzione fu ricostruito fedelmente mediante la cooperazione del consigliere di Stato prof. Kröll di Pietroburgo. Le parti principali furono affidate a Wladimir Gaidarow dell'ex teatro imperiale di Pietroburgo, Richard Boleslawsky dell'ex Korshatheater di Mosca ed agli artisti tedeschi Ugo Doebbling, Friedrich Kuehne, Silvia Serda e Fritz Allen. Furono scritturati pure Johannes Meyer del teatro Dogmar di Copenhagen e Teodoro Reiss del Teatro Nazionale di Cristiania. Dreyer si servì anche di attori improvvisati, facendo agire un allegro stuolo di lavandaie di Lichterfelde e i russi del quartiere di Wesendorf. Furono girati 15 mila metri di film per ottenerne 4200 e l'operatore fu Max Wemmer, già della « Rex Film ». I MALEDETTI fu presentato alla fine del 1921 all'inaugurazione del grande cinema berlinese « Primus ». \* \* \*





NON MI MUOVO: un altro film in cui vedremo Peppino De Filippo. C'è già nel titolo quel sapore di ostinazione che è cifra, spesso, dei personaggi creati da questo attore. Basta ricordare: Te piace 'o presepo? — non mi piace. Pensiamo però che in fondo non mi muovo potrebbe anche esser la parola d'ordine dei De Filippo di fronte al cinema. Infatti, finora, la colpa dei brutti film da loro interpretati, è stata sempre attribuita al regista, al cinema cioè. Perché i De Filippo hanno fatto dei brutti film? — perché il cinema non li ha saputo rendere « cinematografici ». Ma chi è il profeta, e chi la montagna? Se il cinema non si è mosso, potrebbero muoversi loro, i De Filippo.

Da quegli attori intelligenti che sono, davvero è possibile non abbiano capito che tra cinema e teatro c'è una notevolissima differenza e non si siano persuasi della necessità di trovarselo da loro una formula cinematografica, se altri non hanno saputo fornicarla? L'intelligenza ha pure dei doveri!

## SCHERMI SONORI

### L'AMICIZIA DEL CANE COL GATTO

LE ire e le durezze di alcuni miei colleghi verso l'elastica coscienza dell'industria cinematografica, le condivido in genere e disapprovo in specie. Condivido cioè la campagna sanatoria sulle efferratezze e gli arbitri della bottega ai danni dell'arte: assolvo per mio conto, caso per caso, le vittime impotenti di un malcostume preterintenzionale. Selezionare, a volte, non è facile: ma è un dovere non dilatorio per chi ha l'onere ed il privilegio di interloquire, come il giornalista, anche se occasionale, dalla tribunetta della stampa. Eppoi l'esperienza insegna che tutti i problemi esagitati possono avere almeno duplice significato, l'uno all'altro opposto: e dove l'uno ti stritola il cuore di pena, nell'altro trovi alla pena l'antidoto. Ne consegue — come dice il notaio di provincia, tacitato, almeno una volta, a capponi — che occorre essere prudenti nei riguardi di una partita aperta a vantaggio di molti, e nella quale ognuno di noi, anche se di rimbalzo, vi è stato alcun poco protagonista. Lagniamoci, ordunque e senza risparmio, dei disinganni di una amministrazione cinematografica affidata alle speculative mani dell'in-

dustriale, e godiamone invece, per la parte che ci riserva, la dinamica anche se arruffata volontà produttiva. L'arte in epoche di floridezza economica vi ha sempre ricavato il suo profitto: l'amicizia tra l'industria e l'arte vale un po' quella del cane col gatto, diffidente ossia e spesso per natura irrazionale, ma è foriera, almeno, di qualche vivace operosità.

Guardiamo un poco alla storia: per noi musicisti, storia eloquente è quella che riguarda i rapporti, cent'anni fa o giù di lì, tra melodramma, impresario e pubblico. Quando cioè la musica, uscita dalle quattro dorate mura del castello ducale, o dalle echeggianti pareti del tempio religioso, va liberalmente ed irrefrenabilmente a suscitare le popolari passioni delle folle. La storia di quel teatro lirico — dell'unico forse teatro lirico — è arruffata e canagliasca quanto lo sono le odierne cronache cinematografiche. Motore di tanta miracolosa produttività fu allora in un campo, come è oggi nell'altro, il gusto, il temperamento e le tendenze del pubblico. L'industria ha sempre speculato sui gusti del pubblico, che i propri gusti si paga bel-

lamente, senza ritegni, a fior di quattrini: e per poter speculare ha teso le mani opportunamente all'artista. Ecco allora il sognatore, il contemplatore, l'estrosamente pigro — universale e patetica è la pigrizia di ogni idealista — assumere il ruolo di protagonista nel turbinio piccante del bottegaio. O non si chiamavano addirittura « botteghe » i sottoscala umidicci e le soffitte polverose dei nostri maestri rinascimentali del pennello? E senza le strozzinesche lire mille austriache dell'impresario Merelli, avrebbe mai scritto il nostro Giuseppe Verdi quell'*Oberto di S. Bonifacio*, primo glorioso passo del più entusiasmante cammino percorso dal teatro lirico italiano? Certo, quando leggiamo e quando ci raccontano che questa o quella opera rossiniana, belliniana, donizettiana fu manomessa, sforbiciata o intercalata addirittura dalla cabaletta del maestro Pinco — cose allora di tutti i giorni — per soddisfare i commerciali pruriti dell'impresario Tizio, Caio e Sempronio, ci verrebbe suggerito dalla nostra intemerata coscienza di risalire precipitosamente a ritroso il tempo e gli eventi, per menare a quei tali, non metaforicamente, martellate da orbi. Eppure senza quei tirannelli tra i piedi e senza lo spozzante tinnire dei loro spregiovoli zecchini, forse Rossini, invece del regal scettrò dell'operista, avrebbe, con pari dignità ma con minor prestigio, brandito il mestolo della zuppiera nella sua odorosa cucinetta pesarese di buongustaio (pigro famoso egli era); e Bellini intonato sperduti madrigali ai biondi capelli di Margherita Fumaroli; e Donizetti acceso moccoli propiziatori a S. Alessandro, protettore e martire della bella Bergamo.

D'uguale seme il tiranno moderno, sforbiciava voluttuosamente colonne sonore, affoga di banali trovate il sospirato anelito artistico del musicista, ruvidamente sovrappone la sua sperticolata volontà a quella fragile, minuta e preziosa del pensatore. Ma il musicista lo stesso — tramite il cinematografo — può ancora parlare alle folle; può suscitare, sollevare le grandi passioni popolari, fare udire la sua voce disperata di canti ad un gigantesco torrente di anime, di cuori. Sfinita altrimenti la sua universale palestra — il teatro lirico — alla musica non sarebbe rimasto che l'antico rifugio delle quattro mura ducali (il vellutato salotto dei cenacoli d'arte, la nuova feudalità del pensiero) o le echeggianti pareti dei tempi religiosi. Il popolo, il generoso multanime popolo, più non le avrebbe appartenuto, né più sue sarebbero state le impagabili consolazioni delle istintive, spregiudicate dedizioni delle folle. Ecco perchè non condivido alla cieca le ire dei miei colleghi verso l'elastica coscienza dell'industria cinematografica: anzi, perchè le condivido in genere e disapprovo in specie. L'amicizia del cane col gatto è un paradossoso, ma è anche una realtà.

RENZO ROSSELLINI



# VIA TUSCOLANA Km. 9



OGGI sono tornato al Centro. S. Giovanni-Cave-Quadraro, poi la iperbolica vettura dell'Atag si sfolla e a bordo rimangono capelli, scarpe e sciarpe che, a guardarli bene, hanno foggia e colore alquanto speciali. Non manca qualche basco né qualche occhiale da sole tristissimo in piena ombra. Dopo il Quadraro, a bordo circola una sottile aria di inibizione. Un'aria che ha del giallo e del dorato, e un vago sentore di fumo di Ser-raglio, perché anche gli altri sentori più popolari sono scesi al Quadraro. Quei capelli e quelle sciarpe si distribuiranno fra Luce, il Centro e Cinecittà.

I baschi tutti a Cinecittà, e così pure i capelli boscoliani, con qualche eccezione. A questi di Cinecittà anche se ciakisti, comparse e operai, è riservato il trionfo del galoppo finale del vetturone, inebriante come l'ultimo slancio dell'Ippogrifo verso la Luna, varcata l'ultima cortina di nuvole. Chè Cinecittà è sempre di là dalle nuvole, anche per chi ci fatica e ci bestemmia, in questo poco mestiere, che lo possino a quel regista, che ti fa sfacchinare e poi ti manda all'inferno, e accidenti a quella smorfosa che non ti guarda in faccia. Però, ohè, semo cineasti.

Quelli di Luce hanno un'aria compunta, rigidamente professionale. In fondo vivono di stipendio, son fuori dai marasmai e dalle inflazioni. A un osservatore attento i loro volti opachi rivelano un che della crudeltà astratta che hanno gli uomini di scienza: non ti sorprende più se essi son capaci di farti i documentari terribili, sul taglio del piloro o sull'innesto dell'epifisi. E comprendi che nulla può spaventare questi uomini teroprati, né la Morgue, né Regina Coeli, né l'antro del dottor Caligari. Poi ci son quelli che scendono al Centro: i più atorabili, i più deliziosi fra i don Chisciotte moderni, giovani che si son nutriti orgogliosamente di sogno, tormentati come Raskolnikoff, intransigenti come Jacopo Ortis, complessi come Amleto... giovani per i quali Diderot ed Eisenstein, Alexandroff e Capra, il carrello di CABRIA - quello di FORTUNALE SULLA

scogliera son pane quotidiano, amorosamente sminuzzato e gustato con la stessa solennità del pane di Cristo intorno alla tavola santa: giovani i quali... Ma scendo anch'io al Centro e perciò modestia mi vieta. Vi giuro che vale la pena di aver vissuto al Centro solo per tornarci. È un ritorno carico di speranze e di pathos.

Un giovane di carattere nostalgico prima di entrare farà il giro del grandioso edificio e starà un po' in raccoglimento sul campo di pallacanestro e su quello di bocce, ma più su quello di bocce, chè la pallacanestro in fondo richiama ricordi confusi e una volgare chiososità, ma le bocce, ma le bocce, o idillico giuoco, o alto silenzio della campagna rotto solo dall'urtar della boccia sul bordo di legno, o quel ginocchio, o quei fianchi... dolce e aggraziata posa di colei che studiava un colpo di rimpallo, e intanto ti dava il tempo di saziarti con gli occhi... Dove sei, fantasma evocato dal giovane nostalgico? Ora hai nella borsetta incredibili contratti, e non importa se la calza si sfila mentre butti il pallino, mentre allora, ricordi?, era un guaio serio.

Se colui che torna è un giovane erotico (e purtroppo al mondo ci sono i giovani erotici) egli tremerà di emozione pregustando le prossime gioie. Perché, dentro, Dio che ragazze ci sono. Foto, esami, provini, solo il fior fiore è rimasto. Ed eccole, bionde, brune, castane, con gli occhi azzurri, con gli occhi verdi, coi capelli di rame, con le vesti a fiori, con le vesti a scacchi. Io amerò, amerò, forsennatamente amerò. Son perduto, fra poco m'innamoro. Ma non è morale occuparsi del giovine erotico.

Occupiamoci di me invece, che salgo dopo due anni queste scale, e forse sono solo un giovine timido, e che vuole bene al Centro a modo suo. Perché, dentro, Dio! che ragazze ci sono. Foto, esami, provini, solo il di capire un meraviglioso mestiere, e conosciuto persone che non dimenticherà più.

Quando uno torna al Centro, cova la segreta speranza di essere aggredito nel corridoio da una turba di amici ed amiche. Tu qui? come mai? da dove spunti, vecchio? e non importa se nell'entusiasmo generale sarà sacrificato un lembo di cravatta... Dio mio, potremo passar sopra anche a un dito capitato in un occhio.

Invece, purtroppo, il reduce non incontrerà nessuno nel corridoio. E le beltà, e gli ingegni? Ahimè, tutti in aula. Anche i gatti in certe ore evitano di farsi vedere per i corridoi, hanno paura del censore. I gatti, oh, a proposito, Pasinetti, ci sarà una tua lezione oggi? lo spero. Fantomatico, messere, stai forse spiegando l'apparizione del materiale plastico nella storia del cinema, o l'importanza di SPERDUTI NEL BUIO di Nino Martoglio? Ti rivedo, occhi azzurri, camicia chiara, cravatta azzurra, vestito azzurro, anima chiara e azzurra come quella dei bambini a girotondo, anima a girotondo nel cui cerchio però qualche diavolelletto cerca di intrufolarsi. Scaccia i diavolelletti, metafisico Francesco; o la tua apparizione medianica al limite delle porte ci farà sempre un pochino aggricciare la pelle; e lascia stare i gatti che sono i messaggeri del diavolo.

Ma al centro non si libererà più dei gatti, crolleranno i pilastri corrosi dal tempo e resteranno i gatti, a ricordo di un uomo, che una sola cosa desiderò sulla terra: navigare perdutamente in gondola per i canali degli angeli e per i più segreti riji di Venezia minore, a cercarvi l'anima della Laguna; e fu invece dannato per i suoi peccati a rievocare Pastrone e Za la Mort, e a erudire «Orchidea macabra» di Roccaraso intorno a... Sorvoliamo, ne-gromantico Francesco.



C. S. C.: Allievi a una lezione. Le dita nel naso aiutano a cavar fuori le idee



Come riposano le allieve del Centro...

Giro per i corridoi vuoti. Trucco, Effetti di regia. Recitazione allievi primo anno, Ottica, Parrucchiere, Scenografia, Docce... Accidenti: bisogna essere stati via un po' di tempo per accorgersi quanto è grande il Centro, e com'è attrezzato. Fonica, Bianco e Nero, Biblioteca, Sezione Avviamento... I corridoi sfuggono da tutte le parti. Si sale? Ristorante... Oh cara, vecchia tavola, intorno a cui un pugno di nascenti celebrità consumava i pasti con buon appetito tra un brioso fervore di chiacchiere

Carletta, perdona, ma ho ancora nell'animo le impressioni che mi dava la tua miracolosa adolescenza. Dove venivano il colore e la fragranza alle tenere carni? donde quel raggiare inesusto che mi sgomentava, come che sussurravo a me stesso per mortificarmi: « Tu sei la vita, Carletta, terribile e prepotente come la vita. Ed io non sono che miserabile aspirazione alla vita ». E tu, Mietta, che eri tutta un accordo di colori su un fondamentale tono di oliva pallida? Eri un « capriccio in oliva minore ».



...una sigaretta, una posa di abbandono, qualcosa insomma di inconfondibilmente cinematografico

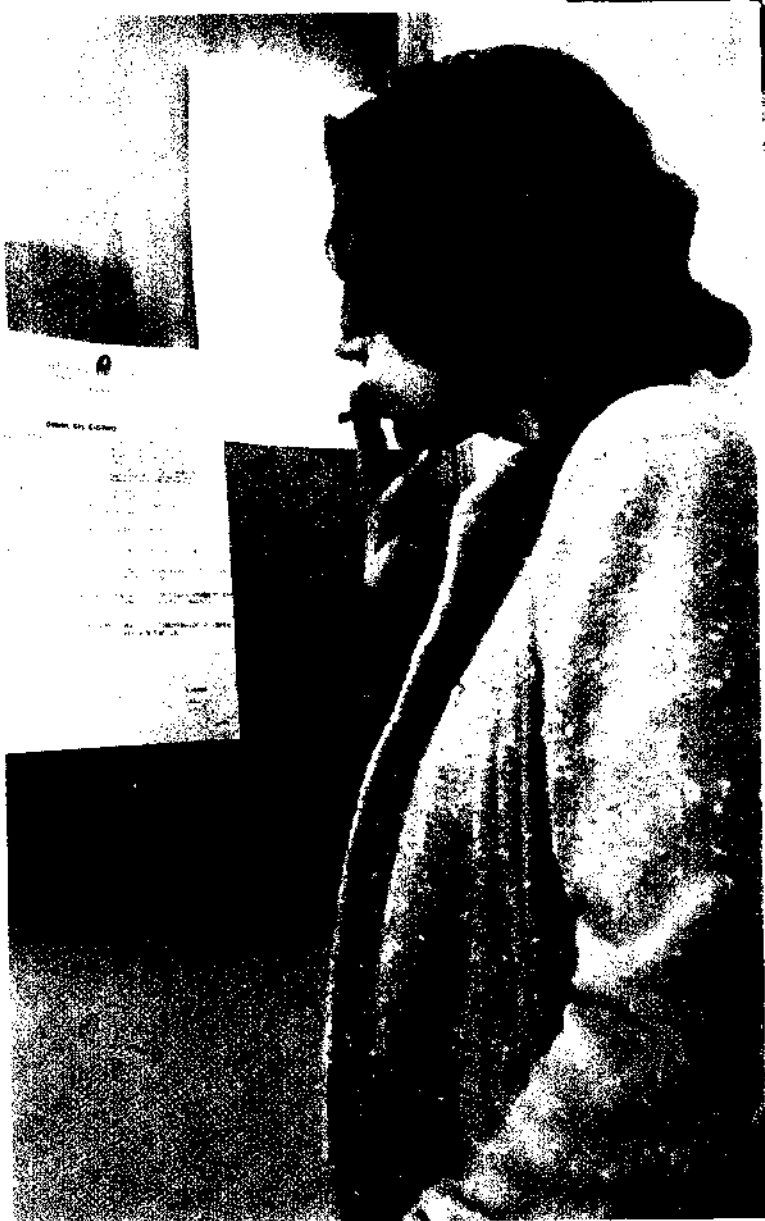
Gli occhi tagliati sghembi come in un idolo orientale, e la mascella non mancava di ferinità. Ti temevano infatti, perchè avevi dei principi e su quelli non si scherzava... mentre noi, ch'amerati di tavola, quanto ci piaceva scherzare.

Tu pure eri serio, Massimo Mida. Ma tu, Peppe De Santis, fraterno cuore, ricordi le occhiate con cui ci rimbalzavamo un giudizio, i sorrisi che fiorivano insieme sulle labbra nati dallo stesso pensiero: Credevamo di vedere tutto, e intanto, sciocchi!, ci stuggiva una cosa enorme, la nascita di un amore, noi che eravamo tanto ghiotti di queste cose. L'amore stavillava dall'un capo all'altro della tavola, e noi, Peppe?... c'è da morir di vergogna. Come va, importante Michelangelo che ora puoi parlare di Carné come di un vecchio amico? Come va, madama Letizia, mirabile dogaressa, che spiavo per apprendere le perfette maniere meglio che nel libro di Baldassar Castiglione?

Intorno si agitavano altre allegre mense: Alda Grimaldi si accaparrava i dolci: nessuna resisteva. Dada, ai tuoi vezzi. Quando c'era il dolce, era un pellegrinaggio verso la tua infantile golosità. Lontano, un po' nell'ombra, si velava di quiete Teresa Venerdi: gli occhi pensosi nel visino patetico, ella si godeva segrete malinconie, e la sua anima forse faceva quattro passi fra le nuvole che il vento faceva rotolare nel cielo, di là dal finestrone.



Le bocce, idillico giuoco. Dolce e aggraziata posa di colei che studiava un colpo di rimpallo



Un'occhiate distratta all'ordine del giorno.

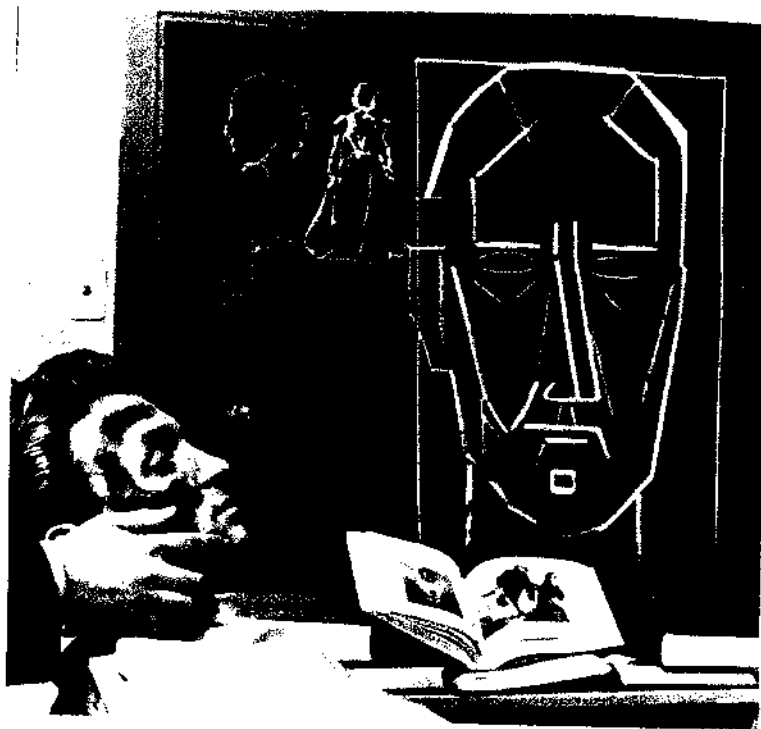
Poi di colpo eravamo in piedi: Buon giorno, direttore. Buon appetito, dottor Barbaro. Pasinetti procedeva lento e ondeggiante come una gondola, il commendatore ricambiava vertiginosamente tutti gli auguri con esuberanza napoletana, seguiva severo il cavaliere censore. Cioè la più buona pasta d'uomo. Così il lungo tavolo d'angolo era occupato, ed eravamo al completo. E poichè uguale era il pane che spezzavamo e uguale il vino che bevevamo, e lo stesso ideale era nell'anima, e lo stesso amore in voi e in noi discepoli, mi permetterete, maestro Chiarini, di affermare che il nostro era un perfetto cenacolo?

Il ristorante è vuoto e ritaccio le scale. Su questo pianerottolo una volta mi assalì una compagna attrice (confessi, cara, che a quei tempi anche un bicchiere di vinello ti dava alla testa?). Una oscura agitazione fermentava in lei e si esprimeva nel battere rapidissimo delle ciglia: parole e mezze frasi affioravano alle labbra, come un'eco caotica di scene recitate per esercitazione o ascoltate a cinema o a teatro. « Tu vuoi rovinarmi, lo so: vorresti farmi violenza: tu non sai chi sono: ma io ti giuro che sarò presto famosa: guardami negli occhi, mi vedi? Non riuscirai a rovinarmi ». Non ne dubitavo, tanto più che ero pericolosamente addossato al muro e, sopra, urgeva un rumore di passi. Addio, è il censore.

« Trieste, ed è la seconda volta, ma insomma, la vuoi capire che la ragazza devi cercartela fuori? ».

Scendo le scale. Giù, giù, fino alla saletta di proiezione. Quanti chilometri di pellicola ho goduto e patito qua dentro.

Signor censore, penso ancora alla vostra faccia arrabbiata sulla scala del ristorante. Ora il tempo è passato e potete credermi: quella volta ero innocente. Voglio farvi una confessione, cavaliere, tanto, ormai... e poi, ora son diventato savio... Una volta sola ho avuto una brutta tentazione, vedete?, qua dentro, a proiezione. E nemmeno è stata del tutto colpa mia. Perchè lei lo sapeva che non potevo vederla senza che il cuore mi facesse un tuffo; eppure cominciò a provocarmi... e scese le scale caracollando... ed entrò nella saletta di proiezione, che era completamente buia. Non c'era nessuno. Perchè entrò là dentro? Io mi fermai sulla



Una lavagna e il libro: 'Segreti di bellezza'

soglia e non potevo vederla. Lei non fiatava. Le chiesi: « Dove sei? ». Perché, signor censore, non mi rispose: « Sono qui? ». Io l'avrei fatta uscire tranquillamente e saremmo tornati di sopra. Invece no: stette zitta. Ed io sentivo la sua presenza ansiosa nel buio. E allora, perdonatemi, ma balzai nel buio... un'ombra che inseguiva un'altra ombra... una corsa matta fra le file delle poltrone... Se non fossero state fisse, sarebbero andate tutte a terra, perché la mia furia era animalesca, ero un cinghiale che correva, o meglio un bisonte, ed anche lei non guardava dove metteva i piedi, poverina... ma riuscì a infilare il vano luminoso della porta e corse su... Quando la rividi, era ancora bianca in faccia. Ma son cose passate, signor censore... la sola volta che perdetti la testa. No, non vi dico chi era, cavaliere, non insistete. Ormai è una celebrità...

Lei c'è la sala di danza: regno proibito, coi grandi specchi, col pianoforte a coda, dove le attrici snodavano armoniosamente le membra; torniamo di sopra, cavaliere: qui si affatica l'immaginazione. Resto solo: mi dirigo al bar: sul corridoio è una fila di camerini riservati: Carlo Ninchi, Dedi Montano, Giuditta Rissone... Che succede? Nel nostro teatro di posa girano un film. Nel nostro teatro che vede l'amore e la morte di Ines e della bella addormentata.

Che morti, Chiarini! Davanti alla bella addormentata, messa rigida di traverso su di una poltrona, ho sentito l'odore della decomposizione e il ronzio delle mosche funeree, ed ero smarrito come Alioscia davanti al suo staterio.

Nello stesso teatro vedemmo una volta Isa Miranda cercare qualcosa ansiosamente fra una nebbia fittissima: cercavate voi stessa, non è vero? E vi siete trovata fuor della nebbia? Vi auguro di sì, signora. Ma quello è il nostro teatro e ne siamo gelosi. Meglio tornare alle aule.

Recitazione primo anno. Chi mai terrà lezione? Ci fosse almeno lo sconcertante Enrico, lo scoppiettante Enrico. Apro. Una sagoma sconosciuta si bilancia in fondo alla sala. Cento occhi mi trafiggono. « Scusate, professore, sono un vecchio allievo, posso assistere alla lezione? ». Ahimè, ho interrotto « essere o non essere ». Un attore è sulla pedana, teso in avanti, il corpo drammaticamente arrischiato su un piede.

« Tale è il problema. È più decoroso per l'anima tollerare i colpi dell'ingiusta fortuna...? ».

« Ma no, ma no: io ti ho detto di leggere il monologo, non di recitarlo, per ora. Devi smorzare i toni ».

Sventaglio occhiate su profili e tre quarti affascinanti, su nuche delicatissime. Anzi, sono esse che mi girano vortuose intorno come in un ballo di Forst. Dove sei, o predestinata? Il mio intuito ti scoprirà fra tutte? Dove sei, o fatale, che farai spasimare le folle?

Il giovane attore si ribella: « Non posso, professore, come si fa a leggere questo brano, senza sentirsi tutto preso, tutto investito...? ».

« D'accordo. Ma non c'è bisogno di dondolare e di stringere i pugni ». Il giovane è indignato: è di quelli che dicono Arte e hanno i favoriti lunghi. Un altro si cimenta.

Dove sei te che la sorte ha lasciato in fronte? Non ti nascondere, son venuto per te.

« Morire, dormire, dormire, forse sognare... ». Ah, questa dizione!

Ma che gelo improvviso: nessuno si svela, lei s'incipria. Lui ride, l'altra sfoglia un libro, a distanza si intrecciano cenni. E io? non un volto amico, io sono al bando. Forse è giusto: è passato il mio turno. « Scusate » e d'un balzo son fuori.

Ma quella non è Leha, la cara Lelia? « Come son contento, Lelia, che fai? Quant'è che non ci vediamo... ». Fa scivolare le mani sui floridi fianchi sapientemente inguainati in nero. La linea è perfetta, ma, amica, non senti che ora gioverebbero anche parole affettuose?

« Tu qui, Poldo? Mi accompagni al bar? ».

« Certo, ora staremo un po' insieme. Sai, non c'è nessun altro dei vecchi compagni ».

« Aspetto che vengano a prendermi in macchina. Ma perché ni guardi così? Non sei contento di rivedermi? ».

« Sì... è che sto tentando di rivederti... ».

Ride. « Perché? Mi trovi cambiata? ». Sgranocchia un pasticcino.

« Sei diventata un po' diva... Da Lelia sei Lia, ecco... ».

Accenna al film che farà. Beve qualcosa. Il vinello non ti dà più alla testa, mia amica. « Ci vediamo al galoppatoio? Mi telefoni qualche volta?... Sai, Poldo? fra un mese: mi sposo ». « Oh, mi rallegro ».

« Anche Mirka si è sposata, anche Piera ». La dama in nero controlla lo stato delle sue unghie, le parole languono...

Ma ecco, laggiù, una confortante presenza: sì, è Chiarini, ed ecco Umberto Barbaro, esemplarmente snellito. Vado loro incontro.

« Caro Leopoldo, a Roma? ».

« In licenza, signor presidente. Convalescenza. Due mesi ».

« Son contento di vederti fra noi, sono contento ». Ripete due volte la frase, e non immagina quanto ciò mi piaccia. L'ho informato brevemente di me, mi ascolta serio; sul viso ha una pacata simpatia. Non è in agguato, insomma: e non temo che mi annichisca all'improvviso sotto il peso di una tremenda battuta di spirito. Ora non romperà certamente questo clima sereno.

Anche con Barbaro mi intendo subito. Una volta lo si trovava a fatica, come arroccato in un'aspra difesa. Una nuova umanità addolcisce gli occhi profondi. Si offre spontaneo al nostro antico desiderio di comunicazione. Conversiamo, e gli argomenti si allargano, ed io provo un senso gioioso di riconquista. O forse mai ci eravamo perduti?

Torno indietro nel tempo. E come mi sembra tutto familiare ora, gli occhiali del presidente sollevati sulla fronte, gli scherzosi ruggiti per un colpo fallito al ping-pong, i capelli tedeschi dell'uno e la lieve calvizie dell'altro... Tutto intorno è accogliente e intonato. Ogni cantuccio è ancora mio. Nulla fu perduto o disperso nel tempo. E con questa certezza ridiscendo le scale.

Anche gli allievi ora sono sulla strada, aspettano il tram. Li guardo con altri occhi, e chissà perché, provo come un senso di pena. Che strana cosa: arrivano ogni anno, all'apertura dei corsi, dal nord e dal sud, dalle città e dai paesi: arrivano con poca roba nella valigetta, e a volte senza niente, ma hanno dentro la grande ricchezza dei loro sogni e delle loro ambizioni. Per molti, essere al Centro è la conclusione di un vero dramma domestico. A casa li trattavano da esaltati e da illusi, qui trovano finalmente dei fratelli, altri che hanno seguito la stessa voce, quella che non lasciava scampo. E non so per qual prodigio li vedo tutti sulla strada, anche quelli che son venuti prima e son già ripartiti: guarda, c'è Alida, e quello è il sorriso splendente di Luisella, e laggiù son Crisman e la Zareschi, nè manca Checchi: l'enigmatico: per oggi scenderanno in città coi compagni nuovi, essi, gli eroi di via Foligno. Ora capisco meglio, Chiarini: sì, è importante aver dato i natali a una nuova estetica del cinema e aver realizzato dei film di inconsueta nobiltà (e dovremo inorgogliare di altri, ne siamo sicuri), ma forse è più importante aver fondato col Centro un centro vivo di amore.

Arriva il vetturone e corriamo allegramente all'ingresso. Voi, signor presidente, mi offrite un passaggio sulla vostra macchina. Grazie, accetterò un'altra volta, ora ho compagnia.

Quadraro-Cave-S. Giovanni: Roma ci viene incontro nell'incantata animazione del crepuscolo. Mi ci sperdo, stanco della mia giornata di reduce. Ma già medito la prossima passeggiata a Via Tuscolana, km. 9.

(foto Barzacchi)

LEOPOLDO TRIESTE

# CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 161)

## 11ª PUNTATA

COME nasce non la contaminazione o il compromesso? S'immagini che un regista creatore parta con la intenzione più ferma di esprimere attraverso il cinema qualche cosa di molto raro, frammenti e motivi di un mondo poetico saldo e limpido, ed abbia, naturalmente, superata una necessaria esperienza di stabilimento, fino al punto di essere in grado di sviluppare le sue sensazioni, anche dopo un contatto non agevole con la parte meramente tecnica pratica della sua arte.

Egli riesce allora a realizzare un film, ma regolarmente scritturato com'è da una casa produttrice, si trova costretto a subordinare buona parte dei suoi motivi alle circostanze di indole commerciale che intervengono nella composizione di un film. Ecco come nasce la contaminazione, il modo più umano e cordiale di giudicarle, queste opere un tantino bastarde, è quello di sforzarsi ad isolare le personalità e le attitudini « creative » di quel regista in mezzo ad una quantità di sovrastrutture o di difetti, di elementi, insomma, che fanno del film non un'opera nata senza intoppi, bensì una materia ibrida in cui non sempre è facile scorgere le gemme. Tuttavia, occorre aggiungere, l'eseguita dall'occhio acuto è talmente esercitato in questo lavoro di saggio, che non si accorge nemmeno di eliminare tante scorie. Finché un bel giorno gli capita tra mano l'esemplare (*Uomo amore*) di Paul Fejos, e alla parola « fine » resta scosso e impressionato da tutto il buono che talvolta brilla a fatica, e non ricorda nemmeno più le lunte gialle come irritate e i colori sovrapposti nella stampa, di gusto impossibile; naturalmente, suggeriti dalla cecità dei produttori. Forse uno studioso di un'altra espressione d'arte non avrebbe superato nemmeno la metà di quegli ostacoli e avrebbe concluso con un giudizio rancidamente negativo ed avrebbe agito crudelmente, disconoscendo i pregi e la sensibilità di Paul Fejos. Tutto ciò, tanto per fare un esempio concreto.

D'altra parte, c'è un caso ben diverso, e che fa meditare quasi altrettanto. S'immagini il medesimo regista-creatore, il quale si trovi nelle stesse condizioni di poter realizzare un film, e stavolta con piena libertà, ma con una grossa palla di piombo al piede: i mezzi che ha a disposizione sono limitati e grigi. Nella sua opera si potranno isolare, sì, la sua personalità e le sue doti, in modo forse più evidente che nell'altro caso, ma l'una e le altre si scopriranno spesso allo stato intenzionale. Tuttavia, si sa, è altrettanto errato identificare il valore di un regista con la esattezza dei mezzi tecnici.

Tutto sommato, è anche vero che in arte si giudicano i risultati e non i buoni propositi. Bisogna che il regista trovi modo di far rispettare la propria arte e la propria autonomia: così nessuno potrà menomare i suoi diritti e la sua forza. Entri dunque nella preparazione del suo film, ne guidi e magari ne scriva la sceneggiatura, insomma adoperi tutti i mezzi necessari alla sua espressione di artista.

### La collaborazione tecnica

Come per la fase di sceneggiatura, così per quella di realizzazione, il regista si vale di alcuni collaboratori, detti comunemente collaboratori tecnici, ma il cui contributo all'opera cinematografica è, ad un tempo, artistico o creativo: quantunque la creatività del loro apporto, come vedremo più avanti, non si esprime se non attraverso la attività del regista, che il film compone e definisce applicandosi ad ogni sua parte.

È piuttosto raro il caso in cui un regista faccia tutto da sé, e curi la scenografia come la fotografia, la musica come gli effetti sonori: Robert Flaherty, per esempio, è stato il regista e nello stesso tempo il tecnico della fotografia, anzi il vero e proprio operatore di *MAN OF ARAN*; altrettanto ha fatto Joseph von Sternberg in *THE DEVIL IS A WOMAN* (*Capriccio spagnolo*). Ma è ovvio, che quantunque il regista non sia nello stesso tempo operatore, scenografo, arredatore, e infine anche attore, egli può peraltro determinare una sua impronta caratteristica e a volte inconfondibile nella sua opera.

Si tratta quindi, per il regista, di sapersi valere dell'opera di questo o di quel collaboratore tecnico. Si son dati casi in cui uno scenografo si dimostra validissimo con un regista, e convenzionale con un altro. Certe collaborazioni fra registi e operatori producono ottimi risultati; e ciò dipende, appunto, dalla personalità del regista, il quale conosce certamente l'uso degli obiettivi, e dei filtri, laddove un altro regista non si dà pensiero di queste cose, da lui considerate mera tecnica, e lascia all'operatore di fare da sé. E questi, a sua volta, lasciato indipendente, senza essere sorretto da una guida, riuscirà magari a comporre inquadrature provviste di notevoli effetti fotografici, ma che valgono in quanto prese singolarmente e non in relazione coi quadri che le precedono e con quelli che le seguono.

Altrettanto si può dire della scenografia. Lo scenografo, il quale non conosca le intenzioni del regista circa il tono da dare al film (perché lo stesso regista, « mestierante », non lo sa), produce bozzetti che corrispondono ad una generica ambientazione. Qualche scena è di ottimo gusto, magari, vi sono piacevoli trovate; ma il regista non ne sa trarre profitto e la scenografia risulta invece sciatte e convenzionale. René Clair, invece, s'è valso spesso, per i suoi film, dell'opera di scenografo di Lazare Meerson; ma come risulta dalle opere stesse, in cui è evidente una stretta fusione artistica tra scenografia e inquadrature, Lazare

Meerson altro non ha fatto se non interpretare il pensiero di René Clair nei riguardi dell'ambientazione e Clair, d'altro canto, ha fatto propri i suggerimenti dello scenografo, si da amalgamare le soluzioni pec-

niche in un complesso di indole artistica. E Joseph von Sternberg, non ha forse dato la sua impronta a certi film proprio per taluni particolari scenografici e di arredamento? Anzi, si può dire che la scenografia risulta spesso nelle sue opere quasi annullata, e basta una testa di vimini o una gabbietta o una rete appoggiata su una balaustra di legno o una finestra con le persiane rotte, per capire, che si tratta di un film di Joseph von Sternberg.

La scenografia, d'altronde, non ha vita in sé e per sé, avulsa dalla realizzazione del film, ma è sempre in funzione della inquadratura. Un ambiente inquadrato in un modo piuttosto che in un altro, muta il suo aspetto. E il montaggio infine creerà una scenografia che è propria di quel film e non esiste indipendente da esso. Lo spazio, insomma, è cinematograficamente concepito. A questo proposito, basterà ricordare le soluzioni talvolta applicate nei film, di valersi di una parete o di un angolo già servito di sfondo a un'azione, come di una parete o di un angolo che figura trovarsi in altra parte della scena; soltanto che si muti un particolare dell'arredamento.

Inoltre la scenografia è in funzione del movimento dei personaggi e della illuminazione. Una stanza cambia d'aspetto a seconda delle sorgenti di luce, e se esse provengono da una parte o da un'altra. La parete o l'angolo o la scala o altro particolare scenografico, non è nel film la piatta riproduzione di una parte o di un angolo o di una scala, bensì questa o quello sono visti, nel corso della vicenda del film, in diversi modi inquadrati, animati dal movimento delle persone, e infine, con quelle luci e ombre che mettono in evidenza le caratteristiche ambientali; e certe caratteristiche piuttosto che altre. Insomma, il tono di una scenografia è dato solo quando la macchina da presa e specificamente l'obiettivo, ne faccia una inquadratura.

L'angolazione ha la sua parte di importanza nei confronti di una scenografia, allo stesso modo che una situazione descritta in una forma nella sceneggiatura, può mutare d'aspetto qualora il regista la inquadrerà in modo tale da mostrare i personaggi di fianco anziché di fronte, dall'alto o dal basso, o dei personaggi mostri, anziché la figura intera, in primo piano o un particolare. Si ricordino a questo proposito le varie situazioni drammatiche di film di E. A. Dupont, in cui l'attore è visto di spalle.

Il regista, che ha già in mente il film, o per lo meno conosce gli elementi di cui intende disporre per raggiungere certi scopi, curerà il lavoro dello scenografo fin dall'inizio, cioè fin dal momento in cui lo scenografo prenderà la matita in mano per disegnare i bozzetti delle scene, e prima di questi, le piante, la cui relazione con le inquadrature e col movimento dei personaggi, quale è descritto nella sceneggiatura, è del tutto evidente. La scenografia non viene pertanto realizzata oggettivamente, come se appunto l'allestimento scenico avesse scopo di vivere in sé e per sé, indipendentemente dalla vicenda che dovrà svolgersi e dar vita perciò a quegli ambienti ma in rapporto alle esigenze artistiche, le quali vengono dal regista intuite e poi espresse. Cosicché l'accordo fra questi e lo scenografo tanto più sarà efficace, quanto più sarà chiara fin dal principio la idea del film, o comunque, anzitutto, sarà dichiarato il tono che il film dovrà raggiungere. Il regista, padrone del proprio stile, vedrà se quella scenografia, per cui egli stesso ha dato i suggerimenti, corrisponde a quello stile che egli intende sviluppare, tenendo conto altresì delle esigenze tecniche strettamente legate alla realizzazione del film.

Per dare un esempio: la lunga carrellata di inizio, di carattere descrittivo, di *CAPE FORTIOR* (*Fortunale sulla scogliera*) di E. A. Dupont, il cui scopo è quello di condurre lo spettatore a ricercare, nella folla di gente che assiepa il locale notturno, quei due personaggi che interessano, e il cui dramma sarà appunto sviluppato nel film stesso, ha una importante funzione nei riguardi dello stile del regista; il quale è stato indotto a pensare a codesta soluzione, che comporta un allestimento scenico tutto particolare, e, non dalla scenografia precedentemente costruita E. A. Dupont sarà stato indotto a concepire quel singolare e sì appariscente movimento di carrello.

Non sia detto, peraltro, che il regista non possa, da una scenografia naturale, trarre lo spunto per soluzioni di ordine stilistico; altrimenti il paesaggio non potrebbe in alcun modo, se così fosse, sollecitare la fantasia dei creatori di film. Ma è appunto da questo accordo, anzi diremmo meglio da questo contrappunto, fra elementi che preesistono e fra elementi da realizzare scenograficamente, che il regista trae lo spunto e i motivi per comporre e anzitutto stabilire la impostazione scenografica della sua opera.

E per ciò che riguarda il paesaggio, ovvero la scenografia naturale preesistente, aggiungiamo inoltre una considerazione: il regista non ha mai di realizzare per forza le proprie inquadrature in un determinato luogo, (salvo casi eccezionali: in film storici dove occorre una precisa documentazione), ma potrà scegliere fra gli infiniti punti offerti dalla topografia di una città, di un paese, quello o quelli che meglio corrispondono alla sua concezione. Ed a ciò aggiungasi la possibilità, da parte del regista, di effettuare adattamenti; e, prima ancora, la facoltà di scegliere l'ora del giorno più idonea per una determinata scena; l'ora in cui la posizione del sole rispetto alla



'Capriccio spagnolo' di Von Sternberg

architettura e al paesaggio determini particolari effetti di luce e d'ombra; e ha la facoltà, naturalmente, di stabilire l'angolazione e l'obiettivo da usarsi.

Scenografia, naturale o costruita, illuminazione, movimento e disposizione di oggetti e di figure, concorrono a fornire al regista il materiale per la inquadratura. Una stretta relazione esiste tra scenografia e illuminazione, tra scenografia ed effetti fotografici infine tra scenografia e positura o movimento dei personaggi. Esempi tipici e conclusivi sono dati, a questo riguardo, da due film di Carl Th. Dreyer: LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO e L'ÉTRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY (conosciuto anche col titolo VAMPYR). In quel film la maggior parte delle inquadrature è costituita da primi piani di personaggi. Si potrebbe perciò ricostruire come un mosaico la scenografia, ma un risultato sarebbe a questo proposito forse impossibile, salvo che non ci venisse in soccorso qualche campo lungo. Ci accorgeremo allora che Hermann Warm ha offerto al regista qualche nuda parete, mossa soltanto da alcuni particolari stilistici che dimostrano la personalità dello scenografo. Dello stesso Hermann Warm si è valso Carl Th. Dreyer per l'altro film citato. E qui un altro elemento interviene a rivelare la scenografia. Il regista ha infatti indicato agli operatori Rudolph Maté e Louis Née una diffusa atmosfera velata e nebbiosa, in cui par quasi che annehino le figure dei personaggi.

È noto come di solito, avvenendo la realizzazione dei film in teatri di posa e dovendosi illuminare le scene, queste si costruiscono senza il soffitto. Le pareti della scena sono appoggiate a praticabili su cui salgono gli elettricisti e dove sono posti gli apparecchi di illuminazione. Le principali sorgenti di luce sono poste dunque in alto, e dall'alto gli apparecchi illuminano. Ma tale sistema di illuminazione non è sempre praticamente possibile. Non lo è nel caso che la realizzazione avvenga in ambienti naturali (come in taluni recenti film italiani, e con risultati più che soddisfacenti). Non lo è, soprattutto, quando il regista pretenda la visibilità del soffitto. In genere, gli operatori sono contrari a questa soluzione, dato che viene a mancare ad essi la possibilità di porre gli apparecchi là dove l'abitudine e varie comodità di ordine tecnico fanno porre comunemente. Peraltro la esigenza di vedere il soffitto richiede un altro tipo di illuminazione, spesso più efficace e in ogni modo meno convenzionale. Nei film di ordine commerciale, è facile notare che i personaggi hanno talvolta una doppia o tripla ombra, quantunque la sorgente di luce dovrebbe essere una sola — il sole da una finestra — o producono un'ombra dalla parte opposta a

questa voluta dalla logica, e ciò non per particolari esigenze artistiche, ma per convenzionalità tecnica, della quale, tanto — dicono i produttori — il pubblico non si accorge.

Ma il regista può opporsi a questa convenzionalità tecnica, può determinare il suo stile proprio nella illuminazione; per esempio: John Ford, i cui film si riconoscono spesso per contrasti tra le ombre e le luci, e per una illuminazione realistica e naturale; si veda soprattutto BRADENBACH (*Ombre rosse*, operatore Bert Glennon). L'operatore può essere Bert Glennon oppure un altro; ma lo stile di John Ford prenderà il sopravvento. Analoghi ragionamenti si possono fare per il costumista, la cui attività è soprattutto in relazione con la scelta degli attori, ma nello stesso tempo va armonizzata con la scenografia, l'arredamento e la illuminazione; per il tecnico del suono e per il musicista. Nell'ambito della produzione sistemata organicamente da un produttore il quale non sia soltanto un capitalista, bensì un uomo di gusto e di cultura, il produttore stesso provvede al coordinamento delle varie attività. Di più, nelle case cinematografiche con personale fisso, può esistere, per esempio, un ufficio cui è preposto un direttore, il quale ha il compito di coordinare tutto ciò che riguarda scenografia, costumi, arredamento; un altro ufficio il cui direttore si occupa della parte musicale, e via dicendo. Ma se tecnici specializzati possono essere a capo di singoli uffici per le diverse attività, non riteniamo sia proficua la loro ingerenza artistica, bensì quella pratica, nel senso che il regista possa ricorrere a questo o a quello dei direttori d'ufficio per le proprie richieste.

Secondo noi, dunque, spettano al regista le funzioni di coordinatore delle diverse attività. E come vi sono registi la cui personalità spicca maggiormente nella parte visiva del film (scenografia, illuminazione), ve ne sono altri che hanno un modo proprio di concertare la recitazione, altri infine che particolarmente si intendono di questioni relative alla parte sonora. Il lavoro dello scenografo, quello del costumista, quello dell'arredatore si svolgono soprattutto prima che il film venga realizzato, cioè durante la fase di sceneggiatura; il lavoro del tecnico della fotografia e del tecnico del suono si svolge durante la realizzazione; il lavoro del musicista si svolge talvolta prima che la realizzazione abbia inizio, durante la realizzazione stessa, spesso soltanto alla fine, a seconda del film; il lavoro degli attori, quantunque siano scelti in precedenza, si svolge durante la realizzazione. Ma la loro opera non è artisticamente conclusa — e così quella degli altri collaboratori, — se non a montaggio compiuto.

Esistono film addirittura basati su una partitura musicale. In questo caso il regista ha da inventare immagini ad interpretazione di quella musica. Ma il caso non è consueto. Nel commento musicale del film, il regista può valersi: peraltro di musica già esistente; scegliere egli stesso i pezzi musicali ritenuti più idonei a commentare una determinata sequenza di immagini. In questo caso si tratta di musica di commento o di accompagnamento. Ma spesso la musica fa parte della stessa vicenda. Si ha musica in quanto che nella scena o fuori della scena v'è qualcuno che suona. Ma anche in questo caso, la musica può essere in relazione col dramma dei personaggi. Già è stato trattato a tale riguardo, e da altri, il valore dell'«asincronismo»; per dare un esempio, nella *CHIENNE* di Jean Renoir, l'uccisione della ragazza avviene mentre sulla via alcuni suonatori ambulanti suonano musica di carattere sentimentale.

In questo, come in altri film, non esiste commento musicale; la musica è sempre intrinseca al film, e fa parte degli altri effetti sonori. Vi sono film in cui non esistono se non rumori naturali; tra questi *KAMERADSCHAFT* (*La tragedia della miniera*) di G. W. Pabst. Altri invece sono commentati da musica dal principio alla fine. Per es.: *WUTHERING HEIGHTS* (*La voce nella tempesta*) di William Wyler, col commento musicale curato da Alfred Newman.

Il musicista può dunque intervenire o non intervenire nella realizzazione di un film; e intervenire quando il film non è ancora incominciato, come quando il film è già finito. Spetta al regista il compito di coordinare commento musicale, musica intrinseca, rumori, altri effetti sonori, lo stesso parlato; ma a questa soluzione, che è la più ovvia, si oppone talvolta l'autorità del musicista, il quale pretende che la propria musica possa sussistere in sé e per sé indipendentemente dal film. La quale cosa potrebbe anche darsi, e non si esclude che la musica valsa per un film, non possa essere ascoltata con diletto indipendentemente dall'immagine. Si noti, per esempio, il caso di *ACCIAIO* di Walter Ruttmann, in cui agli effetti ritmici puramente sonori, si alternano sequenze musicali di G. Francesco Malipiero, eseguite poi in concerti indipendentemente dal film (1).

Come si è detto, la musica o meglio il tono di essa, può essere in contrasto oppure in accordo col tono della vicenda drammatica del film. E come il tono, così il ritmo; venendo a creare un vario contrappunto. Ma, in sostanza, la musica va considerata unitamente ai rumori e al dialogo. E quando ci debba essere musica, quando soltanto rumori naturali, quando musica in contrasto con la immagine, quando silenzio, ecc., spetta appunto al regista di decidere: al regista il quale non si limiti ad affidare, a film finito, una copia al musicista, perché questi vi applichi la sua musica, non avente in questo caso altro scopo se non quello di sottolineare le situazioni al fine di raggiungere una maggiore emotività.

Ma come si pretende dal regista una sensibilità musicale, così si pretende dal musicista chiamato a collaborare al film, una conoscenza del cinematografico; dimodoché possa esservi tra i due quella collaborazione che dà risultati le cui basi sono, sì, dal regista fissate, ma i cui sviluppi il musicista è chiamato a definire. Quanto s'è detto per lo scenografo, vale anche per il musicista. E cioè: il regista chiamerà a collaborare al film quel compositore di musica che meglio d'ogni altro, secondo lui, può apportare un contributo all'opera nel senso dal regista stesso voluto; può capirne il tono meglio di un altro, può suggerire soluzioni.

In certi film la musica può costituire elemento di primaria importanza. Varie sono le possibilità di applicazione della musica nell'opera cinematografica. Già s'è detto di musica intrinseca alla vicenda e di musica di accompagnamento. Converrà ricordare la musica composta per motivi ricorrenti, ciascun motivo essendo legato a un personaggio o ad una determinata situazione. (Soluzione, questa, diremmo così «wagneriana»). E si pensi allora alla possibilità di esprimere il pensiero di un personaggio soltanto col far udire un motivo musicale che al personaggio ricordi un altro personaggio o una situazione.

La musica o, in linea di massima, il sonoro, può contribuire efficacemente a creare l'atmosfera di una scena, a risolvere lo stato d'animo del personaggio, a suscitare un'emozione; e si badi: un'emozione artistica e più precisamente artistico-cinematografica. Un esempio interessante, fra i molti, si può desumere dal film *ANDREAS SCHLÜTER* di Herbert Maisch. Il costruttore architetto Andreas Schlüter ha innalzato una torre, dove sono state poste le campane dell'orologio sulla cima. La torre cade e crolla da un lato, Schlüter sale come impazzito la scala che conduce alla cella campanaria, il movimento di orologeria si è messo in moto, i martelli battono sul bronzo delle campane, il suono si fa sempre più assordante via via che Schlüter sale la scala; fin tanto che egli riesce a fermare il movimento di orologeria lanciando un martello nell'ingranaggio. Qui l'effetto emotivo è dato soprattutto dai suoni e dai rumori. Il rumore ha singolare efficacia in *KAMERADSCHAFT* (*La tragedia della miniera*) di G. W. Pabst; la morte di uno dei minatori è fatta sentire con un effetto sonoro: il rumore della ruota di un carrello che ha trascinato il minatore in fondo, e che gira a vuoto. Un'atmosfera greve di disagio è creata in una scena del film *MAKE WAY FOR TOMORROW* (*Cupo tramonto* nell'edizione italiana) mediante il cigolio di una poltrona a dondolo.

Altri esempi si possono dare; e non meno numerosi sarebbero quelli che riguardano l'«asincronismo». Tipico esempio, spesso ricordato, è quello di *LE QUATRE BRUMES*; un uomo viene ucciso mentre dalla radio viene un coro di voci angeliche. Un effetto umoristico è ottenuto da Willi Forst in *MASCHERATA*, col sostituire alle risate di quelli che vedono su una rivista una vignetta piccante, versi di animali, la cui struttura fisica può paragonarsi a quella delle diverse persone.

Molto è stato detto e scritto circa la partecipazione degli attori al film, ai loro rapporti col regista, all'attività di questi nei confronti di quelli.

Vi sono opere cinematografiche nelle quali l'attore, di vasta fama, ha una funzione preponderante: film creati apposta per un certo attore. E basterà fare i nomi di Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Emil Jannings (specie l'Emil Jannings di questi ultimi tempi) per intenderci. Come già s'è accennato, vi sono poi registi e attori nello stesso tempo. Dall'altra parte stanno gli attori non professionisti, coloro che agiscono per la prima e magari per l'ultima volta dinanzi alla macchina da presa. L'attività di costoro è dunque subordinata quasi esclusivamente all'iniziativa del regista, alle sue direttive. Coloro che hanno partecipato a *TARZAN* di F. W. Murnau, a *MAN OF ARAN* di Robert Flaherty, a *UOMINI SOTTO FONDO* di Francesco De Robertis, hanno richiesto dal regista una particolare attività nei loro confronti, diversa da quella svolta, per esempio, da Rouben Mamoulian nei riguardi di Greta Garbo in *QUEEN CHRISTINA*. Qui il regista si è limitato a creare intorno all'attrice una certa atmosfera soprattutto mediante la illuminazione; là il regista ha creato completamente i personaggi, gli improvvisati attori prestando il loro volto, il loro fisico, e cercando di corrispondere alle esigenze del regista, senza riuscire magari a comprendere, durante la lavorazione del film, come il loro personaggio sarebbe poi riuscito.

A tale riuscita contribuisce indubbiamente il montaggio che il regista prevede, come s'è visto, nelle sue grandi linee, fin dalla sceneggiatura. Sia nei riguardi degli attori professionisti, sia nei riguardi dei non professionisti, il regista ha anzitutto il mezzo «inquadratura» a sua disposizione, per dare una impostazione al personaggio, per crearlo nelle diverse situazioni. Si ricordi a questo riguardo come il regista E. A. Dupont, valendosi dell'attore Conrad Veidt ha creato l'orgasmo del personaggio Kingsley in *CAPE HORN* (*Fortunale sulla scogliera*); riprendendone ora il particolare della mano, ora quello del piede, ora il profilo.

Quanto s'è detto per gli altri collaboratori tecnico-artistici, vale anche per l'attore: questi può, infatti, arrecare un contributo non indifferente alla creazione del film, suggerendo non tanto, come fanno alcuni attori ambiziosi o giglioli, di riprenderlo spesso, troppo spesso, in primo piano, ma piuttosto suggerendo soluzioni analoghe a quelle adottate da E. A. Dupont nell'esempio citato.

Al regista spetta dunque, o dovrebbe spettare, di scegliere gli attori, dalle parti principali alle secondarie; di scegliere le inquadrature; di scegliere infine i pezzi fra le varie riprese effettuate di uno stesso quadro. Ma, nei riguardi degli attori, un importante compito è di spettanza esclusiva del regista: quello di concertare la recitazione dei diversi attori; intendendosi per recitazione non soltanto quella che viene così detta nel teatro, e perciò soltanto la parte parlata, bensì tutto il movimento degli attori, tutte le espressioni, tutti gli atteggiamenti.

Ora, se è vero che l'attore consapevole partecipa forse più di ogni altro collaboratore alla creazione del film, è altresì vero che proprio nei confronti della recitazione si manifesta più che altrove la autorità del regista. E sia pure ammettendo che l'attore possa risolvere a suo piacere l'azione e il dialogo di un quadro, basterà soltanto la correzione di un movimento, l'angolo di ripresa, a stabilire la funzione del regista. Un regista, ci sembra Frank Capra, non diceva di considerarsi il primo spettatore dei suoi film? di lasciar fare agli attori, limitandosi a correggere ogni tanto un atteggiamento o una intonazione? Ora il regista, avendoli appunto scelti o approvati, sa che cosa gli possono rendere quegli attori piuttosto che altri, e in quale direzione debba sviluppare i personaggi.

Di solito, nell'ambito della grande organizzazione industriale, dove il film non è tanto un'opera d'arte quanto un prodotto di confezione artistica, l'attore ha maggiore autorità. V'è in contrasto con questa l'altra tendenza, che ritiene l'attore come un oggetto qualsiasi, di cui il regista può disporre a suo modo, magari senza nemmeno indicargli in che cosa consista il personaggio. A volte, l'attore che giunge all'ultimo momento in teatro di posa, che non ha mai letto la sceneggiatura del film, può risultare poi sullo schermo, soltanto perché trattato dal regista in un modo piuttosto che in un altro, efficacissimo. Al contrario, l'attore che abbia imparato a memoria la sceneggiatura, considerandola alla stregua di un testo letterario, può riuscire del tutto inefficace.

La illuminazione e gli effetti fotografici contribuiscono anch'essi alla recitazione. Vi sono attrici e attori che pretendono, per es., di essere sempre illuminati dall'alto; tale pretesa deriva dal non giustificato presupposto che nel film essi debbono riuscire «belli». Il che, artisticamente, nulla significa. La illuminazione è in rapporto, semmai, con la situazione drammatica o psicologica, e così l'effetto fotografico che tende a sfumare, poniamo, il quadro, e non a rendere meno evidenti i difetti del volto dell'attore.

Al regista spetta dunque di equilibrare le diverse esigenze, ma questo compito rientra senz'altro nella sua più ampia facoltà di creazione del film.

(continua)

F. P. e G. P.

(1) Quantunque non sempre meritevoli o non sempre adatte ad essere eseguite indipendentemente dal film per i quali sono o dovrebbero essere state scritte, musiche di accompagnamento a questo o a quella opera cinematografica, si ascoltano spesso oggi in concerti o in trasmissioni radiofoniche, talvolta a scopo pubblicitario. Vi sono musicisti i quali pretendono di considerare il film quasi come un libretto d'opera; per cui la loro musica, quasi sempre con risultato artisticamente negativo, sovrabbonda nel film stesso, e col proposito magari di fondere tutto insieme, di amalgamare, di nascondere i rumori mai registrati o addirittura di celarne l'inesistenza, in quanto che il film è stato ripreso senza sonoro, e per il dialogo si è proceduto mediante il doppiato; e inutile dire che riteniamo questi sistemi assolutamente ineccepibili ai fini artistici.

# CINEMA E TELEVISIONE

Questo interessante studio sul cinema e la televisione è dovuto all'ing. Mannino Patané di cui l'editore Hoepli ha pubblicato recentemente un eccellente e documentatissimo volume sulla *Tecnica elettronica e le sue applicazioni: Mannino Patané è nato ai nostri lettori per aver collaborato alla nostra rivista fin dai suoi primi numeri*

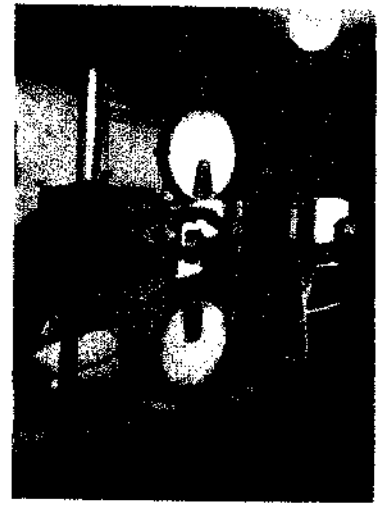


Fig. 5 - Complesso analizzatore per telecinema (Magneti Marelli)

La televisione di oggi si stacca notevolmente dalla vecchia televisione a disco scandente di una decina d'anni fa. Durante questo lasso di tempo, profondi mutamenti e radicali sviluppi si sono avuti nella tecnica televisiva, frutto di un complesso di studi e di ripetuti esperimenti che hanno interessato un gran numero di ricercatori. Alcuni anni fa, quando la televisione faceva capolino, si aveva come organo principale dell'analizzatore un disco (disco di Nipkow), forato secondo una spirale, rotante velocemente. I pori venivano, uno dopo l'altro, in rapidissi-



Fig. 1 - Analizzatore televisivo con fotocatodo a mosaico per telecamere normali, di costruzioni normali

ma successione, illuminati dall'intenso fascio di luce di un proiettore. La luce filtrante da ciascun foro investiva il soggetto progressivamente, indi veniva, per riflessione ed in misura variabile, a seconda della luminosità del punto, a mano investita, una cellula fotoelettrica. La corrente di tale cellula, amplificata, serviva a modulare un'onda portante.

In altro sistema, il disco di Nipkow era posto fra l'immagine, fortemente illuminata, e la cellula.

Nella cine-televisione il disco di Nipkow era forato secondo un cerchio e non secondo una spirale, perché la pellicola recante le immagini era di per sé stessa animata di un movimento continuo, non a scatti.

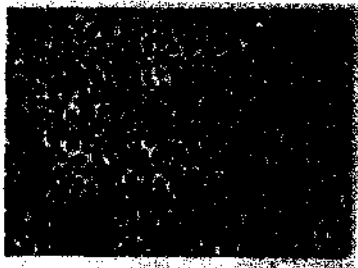


Fig. 2 - Una piccola porzione di fotocatodo a mosaico fortemente ingrandita

All'arrivo, l'energia captata subiva una amplificazione e ritrasformata in fascio luminoso, per mezzo di lampade a luminescenza, illuminava un disco identico a quello usato nella trasmissione. Il fascio luminoso, ridotto dal disco in un sottile pennello mobile, battendo tutti i punti di un vetro smerigliato, ricostruiva su questo l'immagine in trasmissione. Si avevano anche sistemi a cellula di Kerr, a spirale di specchi e simili, richiedenti tutti organi meccanici in movimento.

## La televisione dei giorni nostri

Oggi, tanto in trasmissione che in ricezione, si applicano ben diversi principi: ossia, si effettua, mediante l'impiego di tubi catodici, un processo di scomposizione e di ricomposizione con un determinato ordine, in un tempo minore di quello dell'isteresi ottica. L'immagine da trasmettere, subisce una scomposizione virtuale in un certo numero di punti, in modo paragonabile al cosiddetto «retro» di una zincografia, ossia, l'immagine viene suddivisa in tante strisciole parallele, un'adiacente all'altra, le quali sono sistematicamente percorse, una per una, da un raggio elettronico mobile, come se le strisce fossero, alla loro volta, scomposte in tanti quadratini adiacenti. La suddivisione dell'immagine in strisce mediante un fascio elementare elettronico viene chiamata «analisi» e le singole strisce prendono il nome di «linee d'analisi».

L'insieme degli elementi in cui viene

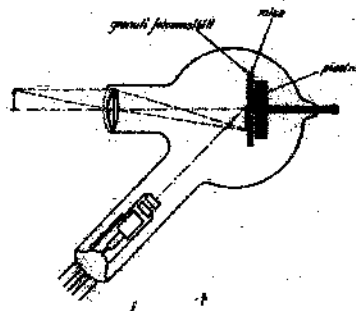


Fig. 3 - Schema di analizzatore televisivo con fotocatodo a mosaico

scomposta un'immagine durante l'analisi, si può considerare come la trama dell'immagine stessa.

Uno dei prototipi dei moderni organi di ripresa racchiusi nella telecamera è l'icnoscopio di Zworykin (di cui ci dà

un'idea la fig. 1), il quale, sviluppato e perfezionato, ha voluto alla televisione ben più vasti orizzonti. Infatti, le moderne telecamere non sono una invenzione unica e recentissima, ma derivano da numerosi accorgimenti dovuti al contributo di diversi studiosi.

In linea generale, un elemento fotosensibile, reso dapprima positivo da un raggio di luce che ne scaccia un certo numero di elettroni per effetto fotoelettrico, si scarica, si investe da un raggio elettronico. La corrente di scarica è tanto maggiore quanto più alta e più ricca possieduta dall'elettrone elementare. Nell'icnoscopio accennato troviamo, quale organo principale, una lastina di mica, di spessore rigorosamente costante, ricoperta da un numero grandissimo di microscopici elementi fotosensibili, isolati fra di loro. Per questo, tale organo viene chiamato «fotocatodo a mosaico». Esso si ispira, evidentemente, alla «rete elettrica» in uso durante i primi esperimenti televisivi e con la quale si cercò di creare un dispositivo che imitasse l'organo naturale della visione. Nella fig. 2 è rappresentata una zona di fotocatodo a mosaico fortemente ingrandita.

Il fotocatodo a mosaico si appoggia con la mica, dalla parte opposta dei granuli, su di una lastra metallica piana, collegata elettricamente con l'esterno dell'ampolla di vetro entro la quale il tutto viene racchiuso (v. fig. 3). Se per mezzo di un obiettivo adatto proiettiamo sul fotocatodo a mosaico un'immagine qualsiasi, i diversi elettrodi elementari fotosensibili emetteranno elettroni in numero proporzionale all'intensità della luce che li investe ed assumono, pertanto, potenziali positivi diversi. Ciascun elemento del mosaico rimane illuminato durante tutto il tempo occorrente per la trasmissione di una immagine ed accumula una determinata carica elettrica.

Facendo investire, in una successione stabilita, tutti i punti attivi del fotocatodo così caricato da un raggio elettronico prodotto da un tubo catodico e reso mobile da un complesso di campi elettrostatici ed elettromagnetici vario-

li, i granuli carichi positivamente si scaricheranno man mano, dando luogo a variazioni di tensione capaci di modulare, dopo una conveniente amplificazione per mezzo di tubi ad alta frequenza, l'onda portante del trasmettitore televisivo. In certi casi, si ricorre alla moltiplicazione elettronica.

Nel ricevitore televisivo si ha un tubo a raggi catodici, il quale è proposto alla trasformazione degli impulsi elettrici in arrivo in impulsi luminosi. In tale tubo si fanno evagare al raggio catodico, in perfetto sincronismo, gli stessi rapidissimi spostamenti del fascio analizzatore della telecamera. La griglia modulatrice del tubo catodico, provocando variazioni di luminosità del punto luminoso che appare sullo schermo fluorescente a seconda della posizione del punto stesso, occupa. Per la persistenza dello sguardo retinico nell'occhio, in grado di percepire il punto luminoso in movimento, si scorge un'immagine luminosa simile a quella posta dinanzi all'analizzatore.

Il sincronismo fra il trasmettitore ed il ricevitore viene ottenuto, in questi

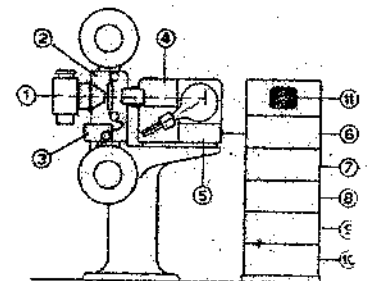


Fig. 6 - Altro complesso analizzatore per telecinema (Safar): 1): Lanterna con intaglio analizzatore; 2): proiettore a movimento continuo sincronizzato; 3): testa sonora; 4): telecamera; 5): preamplificatore; 6): amplificatore video; 7): alimentatore dell'analizzatore e del rispettivo sistema deviatore; 8) e 9): apparecchi generatori e miscelatori dei segnali di analisi e di sincronismo; 10): alimentazione dei tubi; 11): controllo dell'immagine

que caso, con l'uso di speciali segnali, detti «segnali di sincronismo», che vengono inviati dal trasmettitore inseriti nella portante modulata e servono a dirigere lo spostamento del pennello luminoso alla ricezione.

## La frequenza di immagine

La minima frequenza d'immagine, determinata da leggi fisiche, e mediante la quale si ottiene «sincronismo»

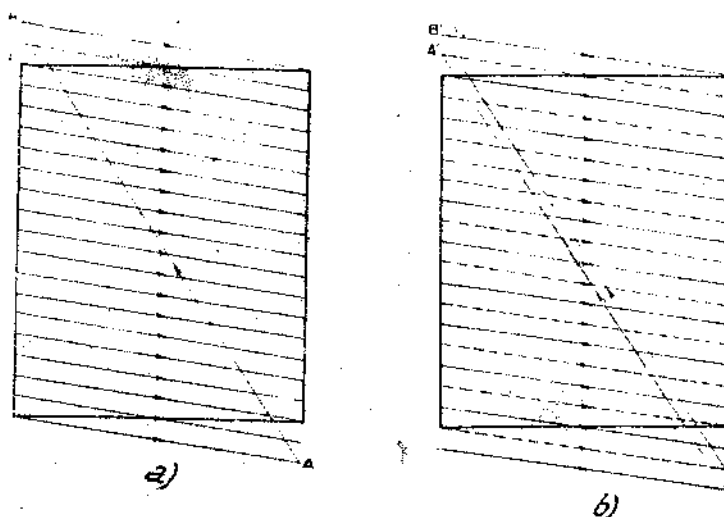


Fig. 4 - Esempi di analisi televisiva; a) per linee consecutive; b) per linee alternate



del movimento e la continuità del movimento stesso, dipende dalla brillantezza dell'immagine e più particolarmente dalla sua illuminazione media. Per ordinarie ricezioni televisive, si aggira intorno a 25-30 immagini per secondo.

L'analisi della immagine può essere effettuato in un numero indefinito di modi. È entrato nell'uso comune di scomporre le immagini secondo linee orizzontali affiancate come da fig. 4-9) o secondo linee intervallate come da fig. 4-7).

L'analisi a linee intervallate presenta evidenti vantaggi sulla esplorazione a linee affiancate. Nell'usità di tempo si ha un numero di immagini doppio (o multiplo, in generale, del modulo di analisi intrecciata); lo sfarfallio ha, quindi, una frequenza doppia (o multiplo); è, pertanto, nettamente al di sopra del limite di accettabilità quando il numero delle righe è maggiore di 350. Durante la trasmissione televisiva, ciascun elemento dell'immagine rimane sotto l'influsso del raggio catodico per circa 0,10-0,20 microsecondi (milionesimi di secondo). In questo tempo, pressoché infinitesimale, il raggio catodico esegue l'operazione della trasmissione.

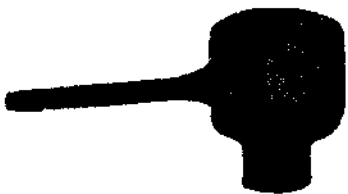


Fig. 7 - Cinescopio di produzione italiana (Safar) per la proiezione dell'immagine televisiva mediante obiettivo

Il numero di elementi di un comune fotocatodo a mosaico è dell'ordine di un milione; è, dunque, possibile la trasmissione d'immagine a trama finissima, dell'ordine di 600 linee.

Perché le più alte frequenze delle bande laterali non vengano ridotte o variate di fase, l'onda portante deve avere una frequenza 10-15 volte maggior della frequenza video massima e cadere, quindi, nella gamma delle onde ultracorte. In base all'esperienza conseguita

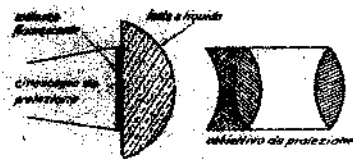


Fig. 8 - Sistema ottico con lente a liquido per cinescopio da proiezione

in questi ultimi anni, le più adatte per la televisione sono le onde minori di 10 metri; ossia la gamma che si è dimostrata migliore è quella compresa fra i 30 ed i 60 MHz.

Le onde molto corte hanno caratteristiche quasi analoghe a quelle delle onde luminose; la portata della televisione è, conseguentemente, ridotta a 40-50 km, al massimo.

### Il telecinema

La qualità di un'immagine televisiva dipende anche dalla distanza di osservazione, esiste, anzi, un rapporto « ottimo » fra detta distanza e la superficie dell'immagine, come in cinematografia. La distanza ottima di osservazione nei riguardi di una immagine di cm. 20 x 25 è di m. 1,50-1,80; se l'immagine ha le dimensioni di cm. 40 x 50, l'accennata distanza può essere portata a m. 3-3,60.

Sul fotocatodo di una telecamera è possibile proiettare, con ottimi risultati, la immagine di un film data da un adatto

proiettore cinematografico (telecinema). Il film può essere stato ripreso prima, sviluppato con rapidi sistemi di fissaggio, analizzato con un sistema qualsiasi e trasmesso. Il sistema si dimostra molto efficace, soprattutto per la ripresa degli esterni, ed è stato studiato ed attuato dalla Fernsch di Berlino durante la passata Olimpiade.

Nelle figg. 5 e 6 sono rappresentati due complessi per telecinema studiati da due note Case italiane.

Nell'apparecchiatura della « Radio City » di New York, attuata qualche anno fa, si hanno due proiettori normali (di 35 mm.) e due dispositivi di presa con ocoscopio. I proiettori sono disposti in modo che possano funzionare con pellicole normali scorrendo alla velocità di 24 fotogrammi per secondo (come nelle proiezioni ordinarie) e produrre una immagine televisiva di 30 quadri al secondo. Per ottenere ciò, il pennello catodico dell'apparecchio di presa si sposta verticalmente 60 volte per secondo; ciascun fotogramma del film viene proiettato sul mosaico due o tre volte di seguito a seconda dell'ordine della proiezione (due volte se dispari, tre volte se pari). Data l'accentuata successione, mentre il tempo occorrente per l'esplorazione completa di un quadro televisivo è di 2/60 di secondo, cioè 1/30 di secondo, il periodo che compete a ciascun quadro del film è di  $(5/12) \times (1/60) = 1/24$  di secondo.

### La proiezione delle immagini televisive

Per una soddisfacente visione negli apparecchi per uso domestico sarebbero necessari quadri di almeno cm. 45 x 60. Con gli attuali cinescopi non è possibile ottenere quadri di tali dimensioni, soprattutto per difficoltà costruttive e pratiche. Si sono creati nuovi tipi di cinescopio, da alcuni dei quali si ottiene un'immagine piccola (di solito di cm. 3,2 x 5,7) ed intensamente luminosa, che viene poi ingrandita alle dimensioni volute mediante un opportuno sistema ottico di proiezione. Uno di tali cinescopi di produzione italiana, è rappresentato nella fig. 7.

Non sono mancati miglioramenti nei sistemi ottici, ricorrendo anche a lenti a liquido. L'aumento dell'apertura utile

proiezioni normali a scopo didattico, di studio o di svago.

Recentemente da tecnici della RCA vennero eseguiti esperimenti in New York di proiezioni di immagini televisive su di uno schermo di cinema di circa m. 4,50 x 6, per mezzo di un ricevitore piazzato alla distanza di 18 metri. Di essi si è già occupato Cinema. Gli esperimenti fino ad oggi eseguiti su schermi normali hanno dato quadri non certamente paragonabili, in fatto di nitidezza e di luminosità, a quelli cinematografici. Nel campo televisivo entrano, infatti, in gioco fattori più complessi di quelli che incidono in cinematografia: numero delle linee di analisi, larghezza della banda di frequenza, grandezza e luminosità del cinescopio, frequenza di sfarfallio, ecc. Alcuni autori hanno suggerito i seguenti dati: 447 linee di analisi, 30 immagini al secondo, banda di 5 MHz, rapporto fra dimensioni del quadro 3/4 (come in cinematografia).

Com'è noto, la velocità di scorrimento del film cinematografico imposta dal sonoro e da necessità ottico-meccaniche, è di 24 fotogrammi per secondo. In

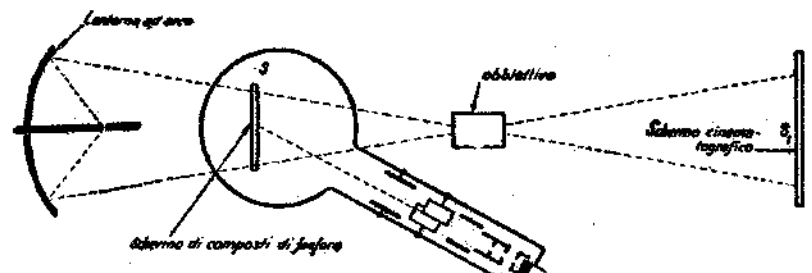


Fig. 10 - Sistema a proiezione

televisione, per quanto la ricostruzione delle immagini di scene reali non sia discontinua come nel cinema, ha il suo peso la frequenza di sfarfallio. Tale motivo ha consigliato la frequenza minima di 30 immagini per secondo; la quale deve essere combinata in modo da dare una velocità effettiva di scorrimento di 24 fotogrammi quando si tratta di telecinema vero e proprio, e ciò per mantenere la velocità normalizzata delle colonne sonore e conser-

scariato, dopo essere stato colpito dal raggio catodico principale modulato, in un secondo tempo, mediante un fascio secondario di elettroni animati da piccola velocità (per evitare nuovi effetti di emissione secondaria). Questa funzione potrebbe essere affidata allo stesso fascio elettronico principale durante il suo ritorno a zero.

Secondo M. von Ardenne, in pratica lo schermo del tubo a raggi catodici rispondente ai principi suesposti potrebbe essere rappresentato da un cristallo (di solfuro di zinco cristallino, ad esempio) continuo, trasparente e non conduttore, dotato di una spiccata proprietà elettro-ottica (doppia rifrazione, variazione di doppia rifrazione, rotazione del piano di polarizzazione). In questo caso, l'emissione secondaria potrebbe aver luogo nell'interno del cristallo ed anche in uno stato emissivo ausiliario, isolante, applicato alla faccia anteriore dello stesso cristallo. Sulla faccia posteriore di questo si distenderebbe una sottile strato conduttore e trasparente anch'esso, con le funzioni di armatura. Il nuovo schermo verrebbe poi collocato fra due filtri di polarizzazione incrociati ed il suo elettrodo

posteriore potrebbe essere reso speculare. Con gli accorgimenti accennati, il fascio elettronico principale, nel colpire lo schermo cristallino, ne farebbe variazione per punto la trasparenza od il potere riflettente, per una durata uguale all'intervallo di successione delle immagini.

Lo schermo televisivo potrebbe essere usato, quindi, come una semplice diaframma positiva; cosicché — particolare di notevole importanza — la luminosità dell'immagine proiettata sul telaio dipenderebbe, non più dalla luminosità dello schermo fluorescente, ma dalla intensità luminosa del proiettore. Inoltre, rimanendo pressoché costante il gradiente di potenziale dei vari elementi del cristallo fra una immagine e l'altra, la frequenza di esplorazione potrebbe essere sensibilmente ridotta, a parità di tremolo.

La fig. 9 presenta una delle soluzioni proposte dall'autore.

In un altro sistema si ha, al posto dello schermo fluorescente, alcuni composti del fosforo, i quali sono normalmente opachi, ma diventano trasparenti nel punto colpito dagli elettroni. Il tubo ricevente potrebbe essere attinato come in fig. 10. In condizioni normali lo schermo S (composto con le sostanze accennate) intercetta la luce, ma diventa trasparente quando viene esplorato, punto per punto, dal pennello elettro-

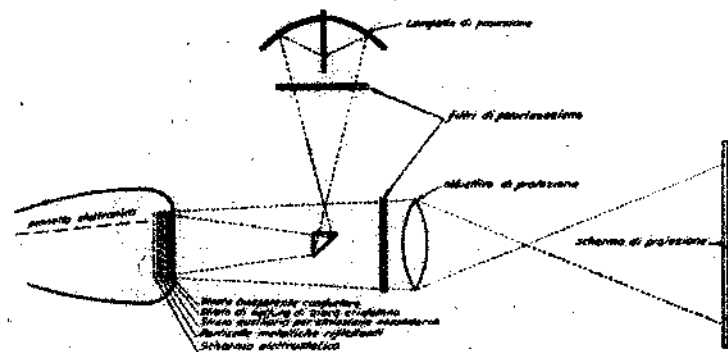


Fig. 9 - Sistema Ardenne ad accumulazione

del sistema può essere proporzionale al quadrato dell'indice di rifrazione del liquido e può salire al 225%, con olio di paraffina o di cedro. Uno di tali sistemi (il quale offre, fra l'altro, il vantaggio di una maggiore dissipazione del calore che si produce sullo schermo fluorescente) è rappresentato dalla figura 8.

Nel 1937 la Fernsch presentò un televisore, a 447 righe, a proiezione su schermo esterno di m. 2 x 2,20, molto luminoso. Il brillante risultato venne ottenuto per mezzo di un cinescopio funzionante con circa 20 kV sull'anodo. Lo schermo esterno era anch'esso fluorescente, di composizione nuova, tenuta segreta. Schermi del genere (non transonori) vengono oggi usati per

vare il sincronismo fra parte visiva e parte acustica.

### Sistemi ad accumulazione od a proiezione

Per la proiezione delle immagini televisive su schermi cinematografici si sono avute altre tendenze.

Nei tubi riceventi ordinari le modificazioni del potenziale provocate per emissione secondaria dal fascio elettronico nei punti dello schermo fluorescente da esso colpiti (i quali assumono, per questo, un potenziale positivo), hanno una durata brevissima. Questa sarebbe indubbiamente maggiore se si ricorresse a schermi costituiti di condensatori elementari come quelli del fotocatodo a mosaico e se ciascuno di questi venisse

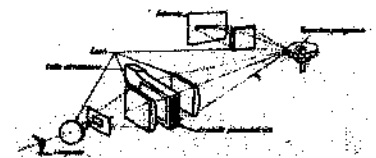


Fig. 11 - Schema di principio del sistema ottico-meccanico Schopony (per la proiezione di una riga)

nico. La trasparenza in ciascun punto dipende dall'intensità del pennello elettronico, ed essendo questa regolata dall'ampiezza dei segnali di analisi in arrivo, sullo schermo S, viene proiettata l'immagine che nei tubi ordinari a



Fig. 12 - Mostra Leonurdesca di Milano: ripresa televisiva e sonora di una scena nel teatro Safar con telecamera per interni

forma sullo schermo fluorescente. Anche in questo sistema l'illuminazione dello schermo cinematografico è indipendente, entro certi limiti, dagli organi interni del tubo ricevente.

Il tubo « Skiatron », studiato dagli ingegneri della Società Scophony, comprende uno schermo, sul quale trovasi distribuito un composto (cloruro, bromuro od ioduro di sodio, di potassio o di litio; fluoruro di calcio o di stronzio, ecc.) trasparente alla luce e che si colora sotto l'azione dei raggi catodici. L'effetto ottenuto con questi raggi persiste per brevissimo periodo di tempo, sufficiente a consentire la riduzione della cadenza a 17-20 immagini al secondo. Il tubo accennato funziona ad una certa temperatura, mantenuta costante per mezzo di un termostato. La sostanza attiva dello schermo, durante il funzionamento del tubo, viene illuminata posteriormente da una sorgente



Fig. 13 - Ripresa televisiva all'aperto effettuata con telecamera per esterni Magneti Marelli (Fiera di Milano 1940)

luminosa. L'immagine che si forma anteriormente (ossia dalla parte colpita dai raggi catodici) viene proiettata su di uno schermo comune mediante un adatto obiettivo.

### Ricevitori con sistemi ottico-meccanici

Meritano di essere segnalati i ricevitori per grandi schermi televisivi (cm. 60 per cm. 50) basati su sistemi ottico-meccanici, i quali escludono l'impiego di tubi catodici e di alte tensioni. Nei ricevitori Ekco ed Ekco-Scophony, per la formazione della linea si utilizza un piccolissimo poligono di acciaio, il quale compie 20375 giri al minuto, e per la formazione del quadro un tamburo a specchi che proietta, una dopo l'altra, le varie linee. Una lampada a mercurio di 300 watt, la cui luce viene modulata attraverso una cellula a liquido, costituisce la sorgente luminosa (v. fig. 11). Per mezzo di un quarzo oscillante, onde ultrasonore vengono prodotte nella cellula. Con ciò si ottiene la proiezione contemporanea di 220 elementi della immagine. Variando, per mezzo del

segnale di arrivo, l'ampiezza delle vibrazioni del quarzo, si ottiene la modulazione del flusso luminoso della lampada a mercurio, come detto in principio.

Nel 1932 Debye e Sears, dopo varie ricerche, dimostrarono come un flusso luminoso, attraversando un liquido sottoposto ad onde ultrasonore, subisce una diffrazione analoga a quella prodotta da un reticolo. L'applicazione del principio alla televisione venne brevettata nel 1934.

Il sistema offre la possibilità di ottenere immagini di grandi dimensioni, superando in tal modo la difficoltà che si frappone quando si tratta di raggiungere flussi luminosi sufficientemente intensi con i tubi a raggi catodici. La sorgente luminosa è assolutamente indipendente. La cella ultrasonora presenta un'inerzia trascurabile, richiede una modesta energia per il suo funzionamento e permette la più alta definizione di analisi. Inoltre è stabile, di costruzione semplice e di vita illimitata. Per la sua eccitazione è sufficiente un normale tubo d'uscita. Il fascio di luce può essere proiettato direttamente sullo schermo, senza ricorrere a lenti.

### La televisione a colori

Le ricerche sulla televisione a colori fatte fino ad oggi lasciano intravedere la possibilità della trasmissione di scene reali, movimentate, con i mezzi normali e senza apportare sostanziali modificazioni ai ricevitori televisivi usuali. I sistemi sin qui adottati hanno qualche punto di contatto con la cinematografia a colori, perché anche in televisione si tratta di scomporre ciascun elemento dell'immagine televisiva, per mezzo di filtri colorati, in tre colori fondamentali. Questi vengono trasmessi, sotto forma di segnali, con le loro intensità

ideate due apparecchiature sperimentali (trasmettente l'una e ricevente l'altra) con le quali la scomposizione e la ricomposizione dei colori vengono ottenute per mezzo di due dischi identici — portanti tre filtri nei colori rosso, verde ed azzurro — rotanti in sincronismo, l'uno davanti ad un normale dispositivo esploratore, l'altro di fronte al tubo di riproduzione. Quando davanti alla telecamera si trova il filtro rosso, o verde od azzurro, non vengono analizzate che le parti contenenti rispettivamente il rosso, il verde (compreso il giallo) o l'azzurro. La stessa successione di filtri si ha, per effetto dell'accennato sincronismo, davanti al tubo ricevente.



Fig. 14 - Ricevitore televisivo Magneti Marelli con visione dell'immagine per riflessione (per proteggere lo schermo del cinescopio dalla luce esterna)

Il quadro viene esplorato per righe alternate in 1/20 di secondo in tutti e tre i colori accennati (si hanno quindi, in tutto, 6 esplorazioni). Per prime vengono esplorate le righe dispari sul rosso, poi le pari sul verde, seguono le dispari sull'azzurro, le pari sul rosso, le dispari sul verde ed infine le pari sull'azzurro.

Ciascuna esplorazione completa del quadro (in due colori) avviene, dunque, in 1/60 di secondo. La frequenza di



Fig. 15 - Esterno di un ricevitore televisivo Safar

esplorazione di ogni quadro (serie di righe dispari o serie di righe pari) è di 120. Durante l'intervallo di 1/20 di secondo, accennato in principio, il quadro viene, quindi, esplorato per intero tre volte.

Stavessi le sei fasi di cui sopra, il ciclo esplorativo ricomincia daccapo, con le stesse sequenze accennate.

Se non vi è alcun filtro davanti al tubo ricevente, il quadro appare in bianco e nero.

Data l'alta frequenza d'immagine, lo sfarfallio è ridotto. Anche la trasmissione di un colore uniforme (con che uno solo dei tre filtri trasmette luce) non dà sfarfallio apprezzabile, essendo ogni colore trasmesso 40 volte al secondo.

La trasmissione viene effettuata su 343 linee. La diminuita finezza rispetto a quella ottenuta con 443 linee viene compensata, in gran parte, dalla presenza del colore.

Il sistema risulta per ora applicabile soltanto alla trasmissione di pellicole cinematografiche, e ciò per il notevole assorbimento di luce da parte del filtro (coefficiente di trasmissione 0,3).

### Ripercussioni della televisione sul cinema

Molti si sono domandati ed altri si chiedono ancora oggi, quali ripercussioni potrà avere la televisione sul cinema, quando essa avrà raggiunto una adeguata diffusione.

Il problema è indubbiamente complesso e ce ne potremmo occupare ampiamente in un articolo a sé. Per ora possiamo in evidenza le tendenze della televisione; ossia, occorre distinguere, soprattutto, la trasmissione di film veri e propri dalla proiezione su schermi normali di scene televisive. Nel primo caso il noleggiatore di film di prima visione, a cui si dovrà pur ricorrere per

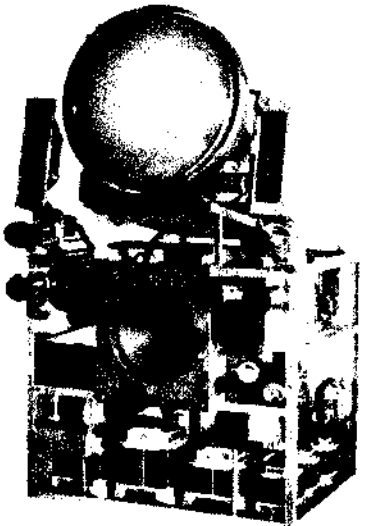


Fig. 16 - Interno del ricevitore di cui alla figura precedente con tubo raggi catodici a fondo piatto e di grande diametro

rendere effettivamente interessanti le manifestazioni, costituirà un ostacolo non facilmente sormontabile, specie se la trasmissione televisiva sarà destinata a varcare la ristretta cerchia dei privati. Il secondo caso interesserà effettivamente le masse se le proiezioni televisive riguarderanno semplici avvenimenti, ma allora tali proiezioni non potranno costituire che delle attrazioni fuori programma, capaci, se mai, di attirare una maggiore quantità di spettatori. La televisione risulterà, in definitiva, se attuata come detto più sopra, di aiuto all'organizzazione cinematografica e non di nocimento.

Chudiamo questa nostra succinta rassegna mostrando due riprese televisive (v. figg. 12 e 13), e due ricevitori italiani (v. figg. 14, 15 e 16).

G. MANNINO PATANÈ

## Settegiorni

★ Frattini, il critico che senz'ombra di malanimo abbiamo definito « melanconico », ci ha dedicato una intera pagina di *Settegiorni*. Possiamo dire di esserne soddisfatti; abbiamo infatti ottenuto che, almeno per una settimana, Frattini non parlasse in funzione di critico cinematografico. La nostra modestia è stata dunque premiata: e se questo beneficio durerà soltanto *settegiorni*, non importa; ne siamo, ripetiamo, soddisfatti.

Naturalmente, come è costume ormai vecchio, Frattini, alla maniera di tutti i suoi colleghi e concittadini, ha tirato fuori i suoi grandi e piccoli meriti, ha fatto un lungo elenco dei suoi editori all'estero, ha voluto affermare che è stato considerato sempre e dovunque un umorista di vaglia. Saremo molto discreti da non entrare in merito al suo valore di umorista: soprattutto perchè a noi questo non interessa. Vorremmo però aggiungere che l'essere egli un bravo umorista non aggiunge niente alle sue critiche cinematografiche: le quali restano quello che sono: incredibilmente melanconiche e paradossalmente incompetenti. Certo: un umorista in gamba non è affatto detto che debba essere un critico cinematografico in gamba. Anzi è proprio questa deficienza che in lui combattiamo: non è possibile capire il cinematografo da un giorno all'altro, e Frattini ha dato prove precise, inequivocabili di non capire il cinematografo.

Pensiamo piuttosto che Mosca, umorista anche lui, debba ben compiacersi di aver vicino a sé altri umoristi. Meglio forse per lui (sarà stato questo il suo ragionamento?) mantenere un umorista, piuttosto che perdere un critico improvvisato e melanconico.

In quanto alla posizione di « Mestolo », rimandiamo Mosca e Frattini a quanto rispondiamo, più sotto, ad Eugenio Ferdinando Palmieri.

### « Accortezza sospetta »

★ Nino Ghelli, in una lettera arguta e che risponde in maniera perfetta alle nostre idee, ci scrive:

Caro Cinema,

Vi sarò grato se vorrete concedere ospitalità a queste poche righe riguardanti l'annoso problema della critica cinematografica di cui Cinema ha mostrato, con tanta acutezza, già aspetti più definiti e di più difficile soluzione.

Nel n. 11 di *Film* del 13 marzo, il poeta Diego Calvagno recensendo il film *INFERNO GIALLO*, con il suo solito fine umoristico, nota di essere rimasto particolarmente commosso dal destino di Maria di Tusnady il cui marito (sic!) viene ucciso a coltellate dai mullahi del lasciuetto tropicale di cui è medico. Ora, tutti coloro che

# Pastone

hanno visto il film sanno che Francesco, il medico che muore assassinato, non è affatto il marito di Maria che termina il film in ottima salute. Ma forse Calvagno ha assistito soltanto alla breve sequenza dell'uccisione e nel l'assegnazione delle parti ha proceduto per induzione; oppure si è limitato a farsi narrare inesattamente la trama. È interessante notare poi che l'incensiere di redazione « Diego Calvagno » si mostra insolitamente severo verso *INFERNO GIALLO*, pur mantenendosi molto sulle generali con accortezza alquanto sospetta. Pur accettato che *INFERNO GIALLO* è un brutto film, non sarebbe meglio assistere alla proiezione prima di giudicarlo? Comprendo che quando si è occupati a scrivere articoli su « Il paese dell'eroica felicità » e a vincere i conseguenti vistosi premi, resta ben poco tempo disponibile, ma se Calvagno è così occupato e data la sua scarsa competenza di cinematografia, perchè fa il critico?

Grazie e saluti.

### Fine di una polemichetta

Alla Redazione di Cinema

Sono certo che la vostra lealtà e la vostra cortesia accoglieranno nel prossimo numero — a proposito del Pastone di Mestolo, nel fascicolo 100 del 25 febbraio — le seguenti righe.

Il giorno 12 febbraio ricevevo da Mestolo, in risposta a una mia lettera (apparsa, non tutta, nel *Resto del Carlino*; lettera che rettificava un errore di Mestolo nei miei riguardi: fascicolo del 10 gennaio), quanto trascrivo.

Caro Palmieri, la vostra lettera del 13 gennaio mi ha profondamente addolorato. Io credevo realmente in voi, e non pensavo che poteste essere d'accordo con i vostri colleghi. Non credo sia necessario che io ripeta qui le mie idee sulla critica cinematografica, idee che del resto sono pienamente condivise da tutti i miei colleghi di Cinema. Del resto, sono stato costretto a rispondere piuttosto in modo esauriente nel prossimo « Pastone » (25 febbraio). Ma, come vi ripeto, io credevo che voi foste più coraggioso e consideraste la vostra critica come un fatto molto più importante. Come è possibile, per esempio, non accorgersi che in generale la critica è insufficiente e non riesce mai ad essere educativa? E come è possibile pensare che la critica debba essere soltanto informativa? Il pubblico in questo modo continuerà sempre ad orientarsi verso le commedie comico sentimentali, i film in costume, e via di

cedo. E poi il confronto con le critiche delle altre arti è assolutamente indicativo. Il discorso dovrebbe essere molto lungo, e partire molto da lontano; e può darsi che un giorno Cinema si deciderà a sceverare il problema fin dalle sue fondamenta. In ogni modo, come vi ripeto, mi è dispiaciuto dovermi ricredere su di voi. E sono anche stato costretto a riportare la chiusa del vostro pezzo su MALOMBRA che è davvero poco edificante! In ogni modo, aspetto l'articolo di lode ai critici: ma, per carità, vi prego di non fare (come il solito) il brillante, tipo Tabarrino e Lamardo! La questione è molto più importante di quanto voi possiate pensare! Vostro Mestolo.

Il giorno 13 rispondevo:

Caro Mestolo, devo rispondere al vostro pseudonimo e non al vostro nome, e mi dispiace. Due fatti voglio farvi notare. Il primo: dato che voi rivedete le bucce alla critica italiana, non sarebbe stato degno di me se, nella lettera che vi mandai, avessi dimostrato di non voler condividere — di fronte al vostro giudizio — la sorte dei miei colleghi. I miei colleghi non hanno bisogno di me, nè il vostro giudizio può preoccuparmi: ma la dignità è un mio fatto di coscienza, non un fatto esteriore. Il secondo: la chiusa del mio pezzo su MALOMBRA era una ironia (forse non « brillante ») e si riferiva a una polemichetta sfuggita, a quanto sembra, alla vostra attenzione. D'altra parte, io volevo rettificare una vostra inesattezza e farvi rilevare, con il massimo disinteresse, che, nonostante la mia pochezza, nelle osservazioni su MALOMBRA vi avevo preceduto. Le posizioni non piacciono le ho sempre cercate. Dico questo non per vantarmi, sarebbe stolto; ma per ricordarvi, se siete giovane, che ho dodici anni di critica scomoda — scomoda e documentabile — sulle spalle. So no io, dunque, che mi stupisco di voi, perchè il significato del mio atteggiamento — modestissimo — doveva essere avvertito dalla vostra sensibilità. Questo sì, che è poco edificante: che voi non vi siate accorto del senso della mia lettera. Sono io che vi credevo, per quanto riguarda la nostra polemica, con una diversa opinione del coraggio. Uso, in una polemichetta di cortina, questa parola sacra, « coraggio », perchè l'usate voi. La critica rigorosa, come la critica informativa, è un fatto di ordinaria amministrazione che non costa nessun rischio. Dovete forse scrivervi: « benissimo, dite pur male dei miei colleghi? ». Io non sono un uomo di tal sorta. La lettera che vi mandai, dunque, doveva farvi apprezzare la mia correttezza.

Perchè la mia critica (della quale, a ogni modo, non debbo render conto a voi) scianisce subito ma la correttezza umana resta — e anche questa è una questione più importante di quanto voi possiate pensare. E della vostra correttezza (la quale, di certo, per un'artista, mi manda una lettera privata con uno pseudonimo e pubblica e commenta uno scritto non destinato, secondo la sua indicazione e il suo tono, alla stampa ma fate pure, anzi, io vi invito a stampare: non ho nulla da nascondere) mi auguro di non dover dolermi.

Vi rispondo per espresso perchè la vostra, in data 5 febbraio, mi è giunta ieri 12. Vostro E. Ferdinando Palmieri.

Adesso che l'annunciato Pastone è uscito, desidero che i lettori sappiano e decidano con onestà; come desidero che i lettori non ignorino questo: io non faccio regie, non faccio autoregole, non giro documentari, non dirigo uffici stampa, non invento soggetti, non compongo dialoghi, non propongo sceneggiature, non fornisco « pezzi » alla pubblicità. Spero che Mestolo — abbandonata la prudenza dello pseudonimo e la non estrema correttezza delle lettere private, non firmate con il nome e il cognome — sia come me: spero, cioè, che Mestolo non abbia mai, in nessun modo (nessuno, ripeto), avuto o sollecitato rapporti con la produzione. E, per mio conto, la polemichetta è chiusa.

Vi ringrazio vivamente e vi saluto.

E. FERDINANDO PALMIERI

Esaudiamo il desiderio di Eugenio Ferdinando Palmieri. Non crediamo però necessario che Mestolo riveli pubblicamente il suo nome, come il collega del *Resto del Carlino* desidererebbe, poichè da questo numero in Mestolo si identifica tutta la redazione. Non ci sembra invece necessario che i lettori vengano a conoscenza di tutti i particolari (come vorrebbe Palmieri) di una « polemichetta » che rischia, in questo modo, di cadere sul piano personale. E noi che abbiamo sempre aborrito di mettere in piazza i fatti privati, tanto da rigettare come amorale un costume che pure ha dilagato nella generazione dei nostri padri ed in quella che ci ha preceduto, abbiamo sempre cercato di mantenere la rubrica su un terreno assolutamente obbiettivo, e mai e poi mai di scivolare nel « personale ». Perciò ogni argomento che viene ripreso e commentato sul « Pastone » non riguarda mai soltanto Mestolo (guarise fosse così: non sapremmo davvero giustificare moralmente la sua posizione!), non riguarda soltanto Cinema, non riguarda soltanto il giornalismo cinematografico, ci riguarda soprattutto il cinema italiano.

MESTOLO e p. c. Cinema

# FILM DI QUESTI GIORNI

## LABBRA SERRATE

*Italia - Produzione e distribuzione: Manenti - Regia: Mario Mattoli - Soggetto: Mario Mattoli - Scenografia: Piero Filippone - Operatore: Anichise Brizzi - Interpreti: Fosco Giachetti, Annette Bach, Vera Carmi, Andrea Checchi, Carlo Campanini, Giulio Donadio*

Quanti film « confezione » all'anno il regista Mattoli? È ancora fresca la nobile colla che sostiene i carrelli di STASERA NIENDE DI NUOVO, che già su questa bisogna gettarne dell'altra.

Era cinquant'anni, quando anche noi, come quel personaggio di un atto unico dei fratelli De Filippo, torneremo a strappare sui muri delle strade, anziché le carte da parati che si sono accavallate nell'appartamento abitato una volta, i manifesti pubblicitari cinematografici per ricercarvi un segno del passato, credo che i nostri ricordi saranno tutti ridestati dalla presenza dei titoli. L'uno sopra l'altro senza tregua, dei film di questo regista. Tutto al più li troveremo intercalati a quelli di opere, non meno significativi, di C. L. Bragaglia o di Carmine Gallone, altri padri prolifici della situazione.

Gli americani costumavano classificare in « Serie », con appellativi pubblicitariamente sgarbati, le loro produzioni. Nacque così la famosa « Serie d'oro ». Ora, quale denominazione daremo noi a tutta questa nostra produzione? « Serie dei film che parlano al cuore », ha detto qualcuno, « Serie conigli », vorremmo proporre noi, con termine più realistico, seppure apparentemente meno istruttivo.

Infatti la « Serie conigli » è in piedi da un pezzo, continua ed ha l'aria di voler continuare ancora per molto. Si può dire, anzi, che insieme a Mattoli, Bragaglia e Gallone anche altri registi come Calzavara, Gentilomo, ecc. hanno dato segni, quest'anno, di volersi buttare a capofitto nella serie. C'è di più: anche qualcuno che gode un poco della nostra stima, da qualche tempo va ostentando una seria attenzione e decisamente orientandosi verso la nuova serie.

A quando, dunque, un torneo con relativa coppa-premio al fine di scoprire chi è più prolifico di tutti?

Di Mattoli si sono avuti in un anno i seguenti film: LUCE NELLE TENEBRE, CATENE INVISIBILI, VOGLIO VIVERE COSÌ, LA DONNA È MOBILE, I TRE AGUOLTI, tanto per citare quelli che ci vengono in mente all'istante e i più conosciuti. STASERA NIENDE DI NUOVO e questo LABBRA SERRATE appartengono certamente alla stessa epoca, ma se anche non fosse così, già molto significativo ci sembra che siano stati prodotti nel breve spazio di tre mesi. Senza contare quelli già in cantiere e gli altri per i quali sono già pronti i contratti nelle Ditte più in vista.

Per Bragaglia possiamo citare: VIOLETTE NEI CAPPELLI, NON TI PAGO, CASANOVA FAREBBE COSÌ, SE IO FOSSI ONESTO, LA GUARDIA DEL CORPO e l'imminente FUGA A DUE VOCI.

Il lettore avrà avuto modo di apprezzare con i suoi occhi il valore di tutta questa produzione! A qualcuno non parrà giusto che la critica si occupi di questi bilanci, a qualcuno che non sa o non è abituato a considerare la critica anche come osservatrice di altri problemi e non solo come specifico fatto estetico, a qualcuno che ci definisce « arruffoni » senza essersi mai guardato nello specchio o aver lavata la propria coscienza. A costoro dovrebbe essere già sufficiente rispondere, con la più spicciola delle osservazioni, visto che ormai essi intendono solo il linguaggio dell'« ovvio », che quasi sempre la quantità va a discapito della qualità.

Ma il problema è ampio e richiederebbe con ur-

genza una più seria attenzione da parte degli uffici interessati, giacché la misura è ormai colma. Mattoli, Bragaglia, Gallone minacciano di essere i rappresentanti massimi del cinema italiano, visto che le loro opere si inviano anche all'estero.

Il più squallido romanzo di appendice dell'ultimo giornale di provincia reca, certo, i segni di una maggiore dignità nei confronti della trama di questo LABBRA SERRATE.

Quante volte una materia come questa, tanti luoghi comuni hanno destato il loro specioso interesse nei cuori non solo del nostro pubblico ma anche di quello degli altri paesi?

Andrea Checchi, figlio di un importante magistrato, ha una relazione con una vistosa avventuriera. Per colpa di costei il ragazzo sta per perdersi; interviene a salvarlo Fosco Giachetti nelle vesti di uomo sobrio e corretto (= come potrebbe vestire altri panini il nostro Giachetti?) che conosce la donna per esserne stato l'amante in altri tempi. In seguito ad un violento dibattito, avvenuto fra quest'ultimo e la presunta vampiro Annetta Bach, interrotto a tempo giusto per lasciar campo ad una serie di equivoci sui quali si svilupperà l'ultima parte del film, veniamo a sapere che la donna è stata uccisa. Invece del Giachetti, che il pubblico crede colpevole, viene, naturalmente, accusato Checchi. Ma Giachetti è avvocato — professione scelta apposta per figurare più sobrio e più corretto ancora — e lo difenderà in tribunale dove, per farla breve, dopo un terrificante colpo di scena, viene identificata come reale colpevole una povera ragazza che nella casa del vampiro fungeva da cameriera, pur essendo la sorella.

Questo lo schema, tale da gelare, come si vede, i più scaltriti lettori di romanzi gialli! Ma, come se non bastasse, ad ogni passo, si cerca di adescare il candido animo dello spettatore, per farlo entrare nel giuoco di questo ozioso meccanismo, con tutta una serie di intrighi sentimentali, di casi di coscienza o di situazioni umoristiche. Già, perché un'altra cosa è questa: quando nel film si sentono allentate le corde drammatiche dei vari stratagemmi, sopravvengono i soliti comici come Campanini a tartagliare un poco, o come Scotti (buona « maschera », ma che minaccia di esaurirsi presto) con le sue giravolte stilizzate.

Da tale discontinuità si rende evidente il contributo frammentario di umoristi (ai quali certamente non deve appartenere l'idea del soggetto), chiamati, come sempre, per mettere un po' di pepe nella broda. Con quanta monotonia d'ispirazione questi umoristi compiano il loro lavoro, è ormai sufficientemente dimostrato dagli immutabili schemi macchiettistici sui quali campano da lungo tempo.

Registrazione sonora e doppiato di cattiva lega. Osservate con quale freddo e calcolato atteggiamento l'assassina Armida Bonocore (perché il suo nome non appare nelle didascalie?) recita la confessione finale in Tribunale e con quale voce esaltata e strangolata, invece, è stata ripagata nel doppiato.

## L'ULTIMA CHIMERA

*(Le Président Houdocoenr) - Francia - Produzione: Edie - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Jean Dréville - Interpreti: Harry Baur, Betty Stockfeld, Marguerite Déval, Cécil Grane*

Produzione francese mediocrissima. Nessuna indicazione nei titoli di testa intorno al soggetto e alla sceneggiatura, tuttavia la trama tradisce ad ogni passo la sua schietta origine teatrale: il dialogo ha il ruolo più importante, al parlato è affidata la risoluzione di ogni cosa. Ne deri-

va una continua immobilità narrativa ed una fastidiosissima discontinuità formale. Inquadature dal basso, inquadrature dall'alto, quasi sempre ingiustificate: carrelli indietro o carrelli avanti creati solo per dar modo agli attori di dire le loro battute. Il racconto noioso e pesante, la tesi che vi si vuole affermare quanto mai banale, retorica e sorpassata.

Harry Baur strafà su ogni quadro, non ha il senso della misura, le sue espressioni sono sempre uniformemente atteggiate ad una falsa asprezza paterna o ad una inconsistente malinconia. Ha diretto Jean Dréville.

## GIORNI FELICI

*Italia - Produzione: Excelsa - Distribuzione: Minerva - Regia: Gianni Franciolini - Direttore di produzione: Carlo Ruggiani - Scenografia: Piero Filippone - Operatore: Clemente Santoni - Interpreti: Lilla Solvi, Amedeo Nazzari, Vera Carmi, Valentina Cortese, Leonardo Cortese, Silvio Bagolini, Paolo Stoppa*

Gianni Franciolini esordì nello scorso anno con FARI NELLA NEBBIA. Il film rivelava, come avvenne occasione di notare, un sincero desiderio di accostarsi alla verità umana e, seppur qua e là non mancassero una certa retorica e qualche squilibrio psicologico, aprì il nostro animo alla speranza che tali difetti in una nuova esperienza sarebbero scomparsi. Ma in questo GIORNI FELICI, non il più piccolo segno che possa farci riconoscere il Franciolini di FARI NELLA NEBBIA. Noi diciamo che si possono anche sbagliare dei film, ma la coerenza con il proprio « mondo poetico » è cosa quanto mai necessaria nel cammino di un artista.

Si badi bene: per coerenza non intendiamo già, come qualcuno ha creduto, che un regista debba indirizzare la propria scelta sempre verso soggetti o ambienti affini. Questi sono i dati esteriori della faccenda che meno interessano; ciò che importa è il mondo dei sentimenti, dell'umano, nel quale una « poetica » si precisa indicando il suo progredire nel tempo.

Ora, che fine hanno fatto quel senso di accorata mestizia che era nel personaggio di Giachetti in FARI NELLA NEBBIA, quella disarmante inconsapevolezza da uomo semplice, seppure nascosta sotto una apparente forza d'animo, che accompagnava le sue azioni, quella fredda e cinica ribellione, tipicamente piccolo-borghese, che distingueva l'altro personaggio impersonato da Mariella Lotti? Quella visita domenicale dei due giovani sposi alla famiglia del compagno di lavoro con l'episodio del bambino che caratterizzava irrimediabilmente la donna, e quel risveglio della cocotte nella stanza invasa dal grigiore serale? Niente di tutto ciò in GIORNI FELICI. Alcuni sentimenti, la sua posizione di fronte alla vita, un autore se la porta dietro con sé di opera in opera, fino a caratterizzarla. Potranno mutare i personaggi, la loro condizione sociale, il loro modo di vivere, ma il poeta li vedrà sempre inondati della sua personalissima luce.

La trama di questo GIORNI FELICI è fedele a quella dell'opera teatrale dalla quale è stata tratta. Franciolini non ha dato tregua ai suoi attori per cercare di sfuggire alla immobilità nella quale ha creduto che sarebbe irrimediabilmente caduto se si fosse abbandonato a fotografare la commedia. Ma il giuoco è scoperto a tal punto, che ogni movimento, ogni gesto dei personaggi risultano gratuiti. Considerate come si svolgono i dialoghi fra le ragazze: da un letto dove sono adagiate si alzano per andare a sedere in poltrona, dalla poltrona una di esse si muove per andare davanti allo specchio. Tutto per non stancare lo spettatore con una fredda e statica contemplazione. Tuttavia, quest'ultima resta tale anche quando si crede di creare con quei movimenti sopracitati un ritmo cinematografico.

Il ritmo è qualcosa che trova la sua espressione esteriore secondo lo sviluppo interiore dei sentimenti umani. E questo, che i confusionari, credono uno degli attributi specifici del cinematografo, è una legge vigente in ogni forma d'arte. L'architettura lo cerca col gioco delle sue linee, con l'equilibrio delle sue mosse compositive; la pittura con i suoi piani spaziali, con le ombre e le luci.

Invece la banalità di *GIORNI FELICI* si fa largo ad ogni passo; e ne restano soffocati un po' tutti i personaggi; e non si gode nemmeno la trovata centrale dell'arrivo inaspettato dell'aviatore. Le risatine degli attori, il loro starnalio giovanile coronano degnamente ogni cosa. Non abbiamo compreso la funzione di quel personaggio di Vera Carmi che fa capolino ogni tanto per portare da mangiare o da bere. Lilla Silvi ha l'aria di voler menare i pugni ogni volta che in un quadro non le si conceda sovrachia importanza.

## DAGLI APPENNINI ALLE ANDE

*Italia - Produzione e distribuzione: Sciera - Regia: Flavio Calzavara - Soggetto: tratto da un racconto di Edmondo De Amicis - Sceneggiatura: Flavio Calzavara, Italo Cremona - Operatore: Giovanni Virotti - Interpreti: Cesare Barbetti, Leda Gioia, Giulio Battiferri, Pietro Tordi, Margurita Del Plata, Cesco Basseggio, Guglielmo Barnabò.*

Anche Flavio Calzavara, dopo la realizzazione di questo film, può entrare a far parte di quella schiera di registi che si potrebbero chiamare « indifferenti ». Regola generale per questi registi è quella di accogliere senza battere ciglio qualunque proposta venga loro fatta.

Riesumare De Amicis voleva oggi dire non soltanto riproporre un autore che, sebbene tornato di moda, è assolutamente al di fuori della nostra sensibilità e del nostro gusto, ma soprattutto andare incontro ad un problema di trasposizione cinematografica insolubile o quasi. D'altra parte, oggi il tono melato e lacrimoso di *Cuore* ci sembra più dannoso che utile dal punto di vista educativo! Una bambina seduta accanto a noi, non fece altro che piangere durante lo spettacolo: pensammo che quel pianto era innaturale e non poteva certo essere benefico per il delicato sistema nervoso della bambina! In ogni modo, gli schermi convenzionali di De Amicis potevano essere validi soltanto in un mondo dove dominava l'estetica carducciana e il demone dannunziano!

Calzavara e Cremona sono così caduti nella più vieta riduzione. Infatti l'Ottocento, altre volte portato sullo schermo cortesemente e pulitamente, stavolta era rappresentato nel più manierato dei modi. Anche il paesaggio, sentito molto da Calzavara in *CARMELA*, appare qui sfondo anonimo.

Rimasto fermo lo schema deamicisiano, conservato il tono patetico del racconto, lasciato il personaggio del ragazzo tra i lacci di una « commozione », di un « terrore », di una « gioia » esteriori, le trovate di fantasia dei riduttori sono da contare sulla punta delle dita. I tre ladroni che si affezionano al ragazzo, la piccola « india » che si innamora di Marco sono, in ogni modo, le sequenze che, unitamente a quella dell'inizio, allontanandosi maggiormente dal racconto, risultano le più accettabili.

Intonate alla regia, e quindi d'effetto che resta alla superficie, la musica del maestro Casavola e la fotografia di Virotti.

**GIUSEPPE DE SANTIS**



Vari aspetti della prima riunione a carattere tecnico-culturale organizzata da 'Cinema' tenuta nella sala del C.I.M. Foto 1) i convenuti. Foto 2) l'ingresso di Alida Valli. Foto 3) Isa Miranda, il marito Guarini, Longanesi e Rimoldi. Foto 4) Mattoli s'intrattiene col maestro D'Anzi e con Rabagliati (Foto Luce e Savio)



FIERA DELLE NOVITA'

## "CALAFURIA"

NEI vicoli di una Firenze povera, ignota al turista, una fanciulla perseguitata, Marta, è raccolta dal generoso e fortunato pittore Tommaso Bardelli.

Nella villa di questi, in riva al mare, fiorisce l'amore dei due che viene però troncato dalla maldicenza e dall'egoismo dell'ambiente in cui vive il pittore. Marta è fuggita, ma Tommaso è persuaso che la poveretta si sia gettata nel gorgo mortale di Calafuria. L'uomo parte per la guerra, quale capitano pilota e viene gravemente ferito.

Quando ha notizia di Marta e apprende che gli ha dato un figlio, egli quasi miracolosamente ritorna alla vita.

La vicenda è trattata dal romanzo omonimo di Delfino Cinelli; è condotta da Flavio Calzavara e interpretata da Doris Duranti e Gustav Diessl, con Rubi Dalma, Olga Solbelli, Bella Starace Sainati, Aldo Silvani.

È un film di produzione Nazionalcine S. A., presentato dalla Nazionalcine-Manenti Distribuzione.

(foto Gnome)



ROMOLO CICALÀ (via Fiumavanti 33, Bracciano, Roma) - Cerchi i primi trecentocinquante numeri di Cinema che l'Amministrazione non ha parte esaurito.

GIORGIO PUPPINI (viale Nino Bixio 23, Verona) - Dici di possedere ritagli di giornali con fotografie di attori americani e sei disposto a venderli ai lettori.

DANIELE ANTONINI (via Montebello n. 61, Pordenone, prov. di Udine) - Vorresti film 9,5 mm. Ti sei rivolto a ditte di fotografia, ma ti hanno risposto che film 9,5 mm. non ne esistono più. È infatti vero, a quanto mi consta. La stessa Micro Film si occupa solo di formato 16 mm.

CARLO BARSOTTI (Uccia) - Esistono due film col titolo LO STUDENTE DI PRAGA, precedenti il film sonoro diretto da Arthur Robison. Uno è del 1912, diretto da Paul Wegener su scenario di Henrik Galeen, dal romanzo di Hans Ewers, operatore Guido Seebler, protagonista Paul Wegener; un altro è del 1925, diretto da Henrik Galeen, sceneggiato Hermann Warm, operatori Gündler Kraupf e Erich Nitschmann, attori Conrad Veidt, Werner Krauss, Agnes Esterhazy. Non conosco come film di Willi Forst il MISTERO DELL'ALBERO, bensì l'OMBRA DELL'ALBERO, una specie di REBECCA. Protagonista Hilde Krahl. Attori e soprattutto attrici nuove vengono fuori come i funghi. Mi parli di una certa Mara Tchiukleva che hai visto nel MARCHANTE DI SCHIAVI. Non so davvero chi sia. Vi sono cattive traduzioni e buone traduzioni di una stessa opera. Le buone possono essere considerate anche come un'altra opera d'arte. Ma il film doppiato è un ibrido, un non film.

ANTONIETTA ALTAVILLA (presso Fondelli viale della Vittoria 25, Civitavecchia) - Cerco per mari e per monti fotografie di Laurence Olivier, Joan Fontaine, Vivien Leigh, Merle Oberon. Vorrei chiedere ai lettori se avessero da vendermi le annate 1937-1938-1939 di Cine-illustrato. Chiedi pure quelle fotografie anche alle Case.

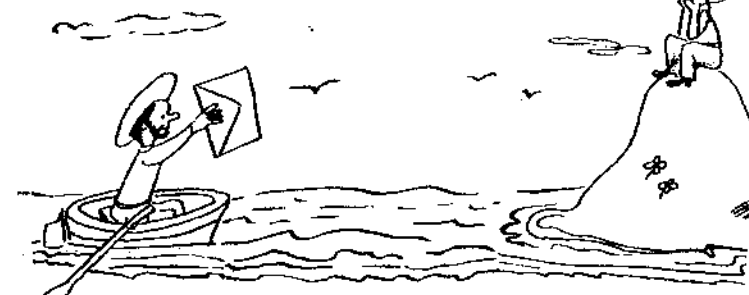
SIGFRIDO DISCEPOLI (Semigallia) - Sì, a Semigallia si girano gli esterni de LA BRIGIONE. Non so se vi prenda parte Nello Tarchetti; so che sono stati scelti quattro attori nuovi, esordienti; e che due di questi, mi pare, provengono dal Centro Sperimentale. OSSessione è finito; gli esterni ad Ancona sono stati già girati. DI GINEVRA DEGLI ALMIERI il regista è Guido Brignone, gli attori principali sono Elsa Merlini, Amedeo Nazzari, Maurizio d'Ancora.

GIUSEPPE C. (Reggio Emilia) - Siano benedetti i critici severi di Cinema Giuseppe De Santis e Vice. Siano tre volte benedetti per essere così misericordiosi verso opere di nessun valore. Riporto le tue parole anche per rispondere a qualche altro lettore. E grazie, da parte dei critici di Cinema. Io ricordo moltissime inquadrature: di certi film specialmente. Di qualcuno ricordo intere sequenze. Già: infatti il soggetto dell'ANGELO DELLA VITA è stato tratto dallo stesso romanzo che ha fornito a Mario Camerini lo spunto per UNA STORIA D'AMORI.

VINCENZO MUSSO (Bari) - « Quantunque io trovi giusta l'abolizione degli asterischi che valutano i film, pur non posso fare a meno di biasimare coloro che troppo leggermente esaminavano le preziose critiche. Essi rassomigliano a

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



quelli scorti che non badano al concetto del professore ma al voto da lui dato. Riporto ciò che scrivi circa la abolizione delle stellette, anche per rispondere con le parole di un lettore ad altri lettori che non sono del tuo parere. Sì, tu mi spieghi che non volevi alludere ad una possibilità di cavare un film dalla Divina Commedia di Dante, ma a un pericolo. Eppure, ai tempi del mutò, è stato tratto un film dall'Inferno.

GIUSEPPE BAUDO - Non è necessario, dicevo, che il film sia girato sul posto, cioè l'ambiente può essere ricostruito; vedi, per esempio, la Spagna di DOSSOBROCCO di Pabst. Il regista è MARCO LA BELLE TENERE e John M. Bl.

ANTONIETTA ALTAVILLA (presso Fondelli viale della Vittoria 25, Civitavecchia) - Cerco per mari e per monti fotografie di Laurence Olivier, Joan Fontaine, Vivien Leigh, Merle Oberon. Vorrei chiedere ai lettori se avessero da vendermi le annate 1937-

1938-1939 di Cine-illustrato. Chiedi pure quelle fotografie anche alle Case.

GIORGIO ROSAZZA (via Plinio 5, Milano) - Film-rivista: ARCOBALENO, che si gira a Budapest, regista Max Calandri, coreografo Gustav Abel. L'abbonamento a Scenario è in corso. Desidero corrispondere con i lettori.

DINO MOCCHI (Ancona) - Vorresti che Alessandro Blasetti dirigesse sì i MOSCHETTIERI, ma con una distribuzione diversa da quella che hai visto annunciata, e cioè: Cervi come D'Artagnan, Rimoldi come Athos, Pihotto come Portos, Valenti come Aramis.

GIULIO CIMINI (Circoscrizione Gianicolense 62, Roma) - Comunico ai lettori che possiedi arretrati della rivista Cinema di cui l'Amministrazione è sprovvista.

EFFEBI (Roma) - Cerca sull'elenco telefonico. Troverai qualche altro nome. Comunque, ci sono tutti sull'Almanacco. Non so che parte sia stata affidata all'

bandina Giuseppina Fiore. In Germania ottennero successo la Ullrich, la Lugin der, la Söderbaum, la Werner e altre.

NINO PATRIARCA (Orbetello) - Non appena sarà possibile.

MIMMA RUISI (Milano) - Nei numeri arretrati ci sono nomi e indirizzi di militari che desiderano ricevere la rivista.

TEOFRASTO - No, non esiste un significato più importante degli altri per la inquadratura da te citata, che mostra i piedi soltanto di una persona e non la figura intera. Tu hai citato esempi, certe volte l'uso di questa che tu chiami « trovata » ti è parso appropriato, certe altre no. Dare una parte per il tutto è soluzione propria del cinema, in cui i particolari abbondano, da quando Griffith li ha applicati funzionalmente la prima volta. Una bella sequenza in cui appaiono molti particolari, che servono a stabilire lo stato d'animo di un uomo, è in BORNAACE SULLA SCOGLIERA: l'ansia del banchiere inseguito dalla polizia e isolato nel faro è rappresentata mostrando ora i suoi occhi, ora le mani, ora un piede che batte ritmicamente sul terreno. Qui il regista E. A. Dupont ha dimostrato di capire il cinema.

POLVERE DI STELLE (Roma) - Te la prendi con quegli attori che per distinguersi dagli altri fanno precedere nei titoli di testa al film, il loro nome dalla dicitura « con la partecipazione di... ». E dici: « Ognuno dovrebbe riguardare la propria parte non dalla lunghezza, ma dall'importanza... ». Analogamente scriveva intorno al 1753 Carlo Goldoni nel Teatro comico. Non sono d'accordo con te circa Adriana Benetti, che a me piace e ritengo spesso assai brava.

ETTORE DELLA SIEGA (Bastia Umbra) - Rossana Montesi? Nady Santander? Doris Hild? E chi le ha mai sentite nominare? Quest'ultima, forse sì; e puoi scriverle indirizzando presso Cinema. Vorresti fotografie di PAUL JAVOY, LE ULTIME AVVENTURE DI DON GIOVANNI e L'AVVENTURA DI LADY X sono due film diversi, il primo con Fairbanks sr., il secondo con Olivier.

UNO DI PARMA - Georges Perinal è quello delle SET MOULI DI ENRIQUE VIE. LE STELLE STANNO A GUARDARE mi sembra alquanto tagliato. Non varrebbe la pena di presentare film in simili condizioni. SISOREKKA è di Ernst Lubitsch. Recenti film con Bette Davis: THE LETTER, THE GREAT LIE, THE BRIDE COME E. O. O. No, i film catturati non si vedranno.

MINUCCIO DIOMEDE (Mola di Bari) - Vuoi difendere Jole Volari in LA FUGITIVA, attribuendo la colpa dell'esito scadente del film anche al regista Piero Ballerini. È vero: il regista ha sempre la sua responsabilità del film che dirige. Ma si può giustificarlo qualche volta, pensando che possa essere costretto o quasi a dirigere un certo film per ragioni contrattuali. Il film a me pare mancato, salvo una certa atmosfera di sospensione che talvolta il regista ha saputo creare. Ma Ballerini si è proprio esaurito con piccolo HOTEL?

A. B. I. (Salerno) - Infatti: mi occupo solo di argomenti cinematografici. Vorrei, come tu dici, render felici quante persone posso, ma a volte si tratta di togliere delle illusioni. Io direi, per esempio, che le poesie da te scritte, non sono esenti da intonazioni retoriche. Del resto, la « retorica » è una bella disciplina, che un tempo lontano, si insegnava. Si nota in te lo slancio, ma è vera arte? Lo slancio non basta.

FERNANDO CARDONE (via Vescovaldo 18, Istouo, Chieti) - Vuoi corrispondere con i lettori.

ORESTE RANDO (Posta Militare) - Ho già detto troppe volte che non pubblico più gli indirizzi degli attori. Chi

# BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

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

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

# L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

È uscito in questi giorni **L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO** che reca una prefazione di Alessandro Pavolini. Esso consta di 500 pagine ed è illustrato da 200 fotografie. Chiunque abbia necessità di conoscere dati e notizie della nostra Industria cinematografica, ricordi che **L'ALMANACCO** edito dalla Società Anonima **CINEMA** è l'unica pubblicazione del genere in Italia. È in vendita in tutte le librerie, presso la S. A. **CINEMA**, piazza della Pilotta, 3, Roma e presso **RIZZOLI & C.** piazza Carlo Erba 6, Milano al prezzo di L. 100

**Per la spedizione a domicilio inviare L. 10 per spese postali e imballaggio**

vuole averli, acquisti l'Almanacco. Chi vuole scrivere agli attori, indirizzi presso *Cinema* che gentilmente inoltrerà.

**PIETRO RIVA** (presso *Schiappacasse*, n. 63, *Chiavari per Lettri*) - Desidero cambiare i numeri dal 5 all'11 del 1942 dello *Schermo* ed i numeri 11 e 12 di *Primi piani* del 1942, con cinque arretrati di *Primi piani* compreso il n. 1 del 1942, oppure con tre arretrati di *Bianco e Nero* e il numero 1 del 1942 di *Primi piani*.

**A. F. (Fiume)** - Il paragone tra i balli di tuo padre e le stiellette, non è privo di umorismo. Ma non tenere, anzi: l'abolizione delle stiellette conferirà ancor maggior dignità alla rivista.

**MARIO FERRERO (Cagliari)** - «...Se una persona si vuol gustare un film, prima di entrare nel locale cinematografico, si deve bene assicurare che non si proietti un film italiano...». Riporto solo la prima frase della tua cartolina. Il resto è sullo stesso tono. Insomma, il cinema italiano ti pare in decadenza, trovi che la trama di tutti i film è la stessa, che gli attori sono troppo teatrali, ecc. Mi pare che tu esageri un po'. Non che io voglia sopravvalutare il cinema italiano, che pecche ha senza dubbio, ma è necessario discernere il buono dal cattivo. In film italiani recenti vi sono sequenze degne della massima attenzione.

**RENATA SANGIORGIO (presso Masetti, corso Caron 22, La Spezia)** - Vuoi corrispondere con lettori su argomenti di alta cultura cinematografica... No, sbagliavo: vuoi corrispondere con i lettori su argomenti che riguardano la vita e l'opera di Alberto Rabagliati.

**GIUSEPPE PILONI (Crema)** - Sei tanto giovane! Sedici anni! Il disegno è modesto. Purtroppo non merita una segnalazione. Coltiva tuttavia l'arte del disegno e della pittura. E può darsi, che col tempo, tu riesca a qualcosa di buono.

**DÉCIMA MUSA** - «Ma non la si è ancora capita che il pubblico si stufa coi film in costume? Che se ne ha abbastanza?». Altri non la pensa come te e piange a film tipo *MATER DOLOROSA*. IL PORTO DELLE NEBBIE mi è piaciuto; cioè mi è piaciuto, molto, tu. OGNI DES

**BRUMES**. Non ho ancor visto, infatti, l'edizione italiana del film di Marcel Carné.

**X. Y. Z.** - Sì, hai ragione: Ente Italiano per il Diritto d'Autore e non E. Nazionale. D. A. L'Almanacco di *Cinema*, che è la stessa cosa dell'*Almanacco del Cinema Italiano*, e che anzi si intitola così, costa cento lire. E contiene moltissime cose che possono interessare i lettori di questa rubrica. Chiunque può ricevere *Bianco e Nero*. Basta abbonarsi. Rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma. Non vi sono giornali cinematografici tedeschi in versione italiana. *Signal* ha talvolta rubriche cinematografiche, e così *La Seastica* che è scritto tutto in italiano. La notizia della morte di Marka Rökk è priva di ogni fondamento: *Cinema*, appunto, ha taciuto.

**ENZO MANETTI (Firenze)** - Vuoi delle precisazioni intorno a ciò che hai detto circa il «regismo poetico» e dici che non te la prendi col regismo poetico, anzi, vorresti registi poeti. Ecco, io penso che tu te la prenda sulla esteriorità di certi film e quindi di certi registi. E su questo siamo d'accordo. La pubblicazione degli articoli non dipende da me. Fino a che la redazione non mi comunica l'esito della lettura degli articoli inviati in esame, io non posso trasmettere l'esito ai lettori. Illustrarti la vita cinematografica di Lucio d'Ambrà? Ma egli stesso ha scritto in una serie di capitoli, su *Cinema*, la sua vita nel cinema. Nel periodo del muto egli è stato molto attivo. Ha scritto soggetti, ha collaborato anche alla regia di film. Si ricorda con benevolenza il RE, il TORRE, gli ALFIERI. Lo si paragonava a Lubitsch. A lui si deve la riduzione di RE BUKONE. TROVÌ UNA STORIA D'AMORE americaneggiante. Non hai tutti i torti. Ma la prima parte, come tu del resto dici, «ha intonamenti nostrani». VIA MARGUTTA non è un documentario eccezionale. «Le inquadrature sono troppo simili a quadri», tu dici. Penso che da una strada come via Margutta si poteva cavare molto di più.

**LUCIANO NUTI (Firenze)** - Non c'è che il Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 832, Roma.

**I. POSSAMAI (San Gimignano)** - Hai quasi vent'anni, sei bruno, hai studiato il pianoforte ed ora studi per corrispon-

denza, ma non vuoi far la diva, vuoi soltanto che prenda in considerazione la tua lettera e che rivolga a Luisaella Be gli i tuoi rispettosissimi saluti. Maria Denis doveva fare la scrobolensy, a quanto era stato annunciato, ma ancora il film non ha avuto inizio.

**GIUSEPPE LA PALOMBARA (Corso Palazzi, Isonzo, Chieti)** - Vorresti far canali di fotografie di attori.

**TOBIA COMPATANGELO** - Gli attori principali del *SENTIERO DEL FIORE SOLITARIO* sono Sylvia Sydney, Fred Mac Murray, Henry Fonda, SNAPOBMENTO e di Leonide Moguy. LA CARICA DEL SE- cestro è di Michael Curtiz. Amedeo Naz zari ha debuttato in GINEVRA DEGLI AM- BIERI.

**PIERINO SCHIAVONI (Suzzano V. T. Brescia)** - Via col vento è stato real- izzato con la regia di Victor Fleming. Il *ché* della tua fotografia non si può spedire perché non esiste. La rivista infatti è stampata col sistema rotocolor. Bernard Zimmer è uno sceneggiatore. Tra le sue sceneggiature si ricorda quel- la della *KERMESSE FIORENA*. Non credo che verrà un giorno in cui il tornato 16 mm. sarà diffuso nei cinematografi normali. Esistono sale specializzate (po- che davvero): esistono gli impianti nelle scuole.

**IVAN BERNASCONI (Ospedale Colle- gno Macchi, Varese)** - Desidero fotogra- ficare, notizie, fotogrammi di film di Greta Garbo. In cambio offro fotografie di altre attrici. Bianco film Garbo (prin- cipali): *Gosta Berlings Saga* (il cava- liere di FREBY) di Mauritz Stiller; *Die freudlose Gasse* (LA VITA SENZA GIOIA O L'AMMALIATRICE) di G. W. Pabst; *The Torrent* (IL TORRENTO) di Monta Bell; *The Temptress* (LA TENTAZIONE) di Fred Niblo; *Flesh and the Devil* (LA CARNE E IL DIAVOLO) di Clarence Brown; *Love* (ANNA KARENINA) di Edmund Goulding; *The Divine Woman* (LA DONNA DIVINA) di Victor Sjostrom; *Woman of Affairs* (MISTERO) di Clarence Brown; *The Kiss* (IL BACIO) di Jacques Feyder; ANNA CRISTINA di Clarence Brown; *Satan Lennox, Her Fall and Rise* (CORRUP- TIONE) di Robert Z. Leonard; *Queen Chri- stina* (REGINA CRISTINA) di Rouben Mamoulian; ANNA KARENINA di Clarence Brown; *Camille* (MARGHERITA GAUTHIER) di George Cukor; *Conquest* (MARIA WY- LEWSKA) di Clarence Brown; *N'notchka* di Ernst Lubusch. Ho risposto solo in casi eccezionali direttamente ai lettori; ma ora questo non è possibile.

**FANFULLA (Isonzo)** - Insomma, diten- ti i lettori che non precisano l'argo- mento sul quale intendono discutere con altri lettori, perché tutti gli argo- menti son buoni. E vuoi comunicare la tua opinione al lettore Fanfadi (Milano).

**VITTORIA 1943 (Roma)** - Il direttore dello *Cinematografia Italiana* è, salvo errore, A. De Marco. Non so i motivi per cui la rivista, come tu dici, non esce più. Mi sembra che sia una rivista di carattere piuttosto pubblicitario.

**DAVIDE RICCI (Genova, Sampierde- rena)** - Vuoi comunicare a UGO BLASI che l'attuale indirizzo di OSCAR PEN- NA è: Benito Anicione, Albevo Uni- versitario, 1° Battaglione Addestramen- to, 2° Compagnia, Rivoli Torinese. Ag- giungi i tuoi saluti al Blasi stesso.

**PAOLO MARCHESINI (Piemonte)** - Gli Marchesini e non Marchionni; ma vedi, tutto sta a scrivere chiaramente. Gli pubblico in uno dei numeri precedenti l'elenco di... LE STELLE STANNO A GUARDARE, il cui regista è Carol Reed. Cari lettori, leggete anche le rispos- te agli altri, non chiedetmi venti e più volte le stesse cose! Ho trovato MALOMBRA un po' senz'anima. A mi- pare che Soldati in questo film te non film, prego; semmai filmi va bene il plurale; abbia mantenuto il carattere fresco e superficiale dei personaggi del ro-anzo affidandosi invece maggiormen- te alla studiata scelta degli esterni ed alla osservazione accurata dei tipi e dell'ambiente comasco. Presentare begli esterni, è piuttosto esatto, tu sostanzia- tu avresti desiderato un più vivo edon- di ispirazione.

**MARIO DE MATTE (Belluno)** - La tua calligrafia rivela un carattere inge- nuo, buono e volenteroso. Non sapevo che esistesse un «cinema wilderista». Forse vuoi alludere piuttosto ad un tea- tro alla maniera di Thornton Wilder. È vero tuttavia che dalla *ricerca crea* è stato fatto un film che conserva i ca- ratteri del lavoro teatrale, ma non è, è sorta che io sappia una corrente. Per il cinema surrealista e per quello di avan- guardia, ed sarebbe da fare un troppo lungo discorso. E lo spazio, ahimè, non me lo consente; rileggi gli arretrati e troverai qualcosa, e leggi qualche buon libro sul cinema. Le conclusioni sui referendum del doppiato? Nessuna. Le cose han continuato ad andare avanti come prima. Con questa differenza: che prima si doppiavano soltanto i film stranieri e adesso anche quelli italiani. Con risultati, a volte, tutt'altro che sa- cevoli. Ma tant'è.

**FEDE E PERSEVERANZA (Alessan- dria)** - Se le Edizioni italiane, che han- no ancora in esclusiva le edizioni di *Bianco e Nero* non ti hanno risposto, rivolgiti al Centro Sperimentale diretta- mente (via Tuscolana km. 9, Roma) chiedendo un programma delle loro pubblicazioni, il volume di Ugo To- mei è edito dai Fratelli Parenti in ri- tenze, via XX Settembre. Ma temo che



Dal documentario Luce 'Guardia al cielo' di Vittorio Gallo, fotografia di Giovanni Ventimiglia, presentato fuori programma alla serata inaugurale delle proiezioni retrospettive organizzate da 'Cinema'



si esaurito, data la limitatissima tiratura (trecento copie).

**SALVO DI BERNARDO (Lano)** - No, non sono Mestole. A volte proprio lo spazio non mi consente di rispondere a tutte le domande, e tralascio perciò quelle che mi sembrano meno importanti. I film in edizione originale vengono visti o alla Mostra di Venezia o alla Quirineta. Il libro **DALLE NEBBIE** è uscito in ritardo perché la prima censura lo aveva vietato, poi, con qualche taglio lo ha passato. Adesso penso che resterà in circolazione.

**MALOMBRA (Chieri)** - Ruggero Ruggeri ha fatto NAPOLONE A SANT'ELENA da un pezzo! Ramperti ha scritto sulla *Stampa* — dici — che non farà più il film. Ma quando hai letto questa notizia? Ecco, io direi che non c'è ragione far lavorare Pal Javor quando attori italiani potrebbero altrettanto bene sostenere le parti che egli sostiene. CARAMELLA ha buone sequenze, ma è giusto ciò che tu dici: « la prima parte molto confusa, dici quasi arruffata ». Mi pare che Doris Duranti vada piuttosto bene in questo film. Non sempre accade il fenomeno per cui sembra che le ruote girino in senso inverso, e di solito non accade quando la velocità è ridotta. Talvolta pare che non girino addirittura. Ciò dipende dal rapporto tra il movimento dei raggi delle ruote e il moto dell'otturatore che è nella macchina da presa, e che ad ogni fotogramma oscura il quadro. Ora sappiamo che il periodo di oscuramento corrisponda esattamente al periodo di passaggio di un raggio; la ruota apparirà ferma.

**GIUSEPPE C. (Reggio Emilia)** - Incontenibili lettori! Come si fa a dire: « E questo benedetto passaggio quando lo lasceranno in pace? ». Insomma, che cosa volete voi altri? Tutto sta che il passaggio abbia una sua funzione artistica. No, ti piace davvero un colpo di pistola e trovi addirittura che il film è una « vergogna ». Io non sono certo del tuo parere. Il film è ben fatto, a volte gustoso.

**NICOLA M. (Trapani)** - L'Amministrazione dice che manda regolarmente copie a Trapani. Ti consiglierò di abbonarti. Tre stelle a BENGASI, LUNA LE STELLE STANNO A GUARDARCI non recensito. Per la sceneggiatura e la scenografia leggi il *Capitolo sul regista*, comunque la sceneggiatura è, diremo così, una base letteraria, la proposta di soluzioni tecniche, la scenografia è l'architettura scenica. Quel piuccetto (di cui ho parlato non so quante volte), è un film russo.

**SPETTATORE COSCIENZIOSO** - Vorrei avere molto spazio per poter conversare con te. Già si è parlato qui delle apparenze filo-comuniste di noi vivi. A te i Cebotari riescono insopportabili. Ecco: che sia un'attrice cinematografica, nel vero senso della parola, non direi certo che è sfruttata per la sua voce. (Quando canta). Ma troppo spesso accade che un attore il quale prende parte a film, vi prenda parte non per le sue qualità cinematografiche, ma per altre qualità. Altri casi sono gli sportivi, tipo Piermonte. Che l'arte si faccia viva nei film, dipende molto dai registi. Ma questi pare che talvolta vi rinunciino di proposito. Ecco parole tue: « STASERA NIENTE DI NUOVO mi ha tolto in modo definitivo e senza appello quel tanto di illusioni che potrei essermi fatte sui film di Mattoli. Vi scrissi che mi pareva trovare negli ultimi film di questo regista (CALENE INVISIBILE, LABBRA SERRATE) qualche cosa di buono. Povere speranze mie! Pare proprio che la ricerca di un intreccio ed il volere essere umano (di una umanità male intesa e banale) abbiano preso la mano a Mattoli, portandolo a delle sfiature, a dei luoghi comuni, a delle esagerazioni che, in questo film, si rivelano ad ogni pie' so spinto, urtando continuamente lo spettatore ». Trovi che Checchi in MALOMBRA e in altri film è monotono. Forse

i troppi film che fa lo inducono ad essere monotono. Mi piacerebbe vedere Checchi che sviluppasse doti umoristiche. Circa i documentari, non posso darti un mio parere, perché non mi fai dei titoli.

**PIER LUIGI BOLDI (Casalecchio di Reno, Bologna)** - Offri ai migliori offerenti: tutti i numeri di *Film-Quotidiano* meno il n. 2 del primo anno, i numeri dall'1 al 79 di *Cinema*. Desideri una macchina di formato ridotto, per pellicola 16 mm. Vorresti o una Kodak Special o un Agfa Movex 30. Io non ho niente da proporti. Talvolta sul *Messaggero* (annunci economici, occasioni) si vede qualcosa. Abbonati al giornale o fai una inserzione.

**GINO COLONNA (Istonio, corso Dante 9, prov. Chieti)** - I dati dei film: tu poi hai l'abitudine di chiedermene a centinaia. Ora voglio proprio domandartelo: che cosa te ne fai di sfilze di nomi, di registi, di attori, di titoli? Hai visto tutti i film di cui mi chiedi i dati? Va bene, mi dirai che vai compilando schedari, come altri lettori. Ma come ho già detto in passato, può servire di compilare schedari di film che abbiano una certa importanza. Penso che sarò costretto a non comunicare più i dati di film; cerchi i lettori che vogliono discus-

sioni su argomenti di qualche interesse vengono trascurati. SMARRIMENTO è un buon film. Il racconto è davvero un racconto cinematografico. Non si può dire che vi sia una profonda psicologia dei personaggi. È interessante il tentativo di far coincidere il tempo cinematografico con quello reale.

**OSCAR RASPA (Istonio)** - Ma il critico ha il dovere di indirizzare il pubblico verso quelli che sono i genuini valori di una espressione d'arte. L'Almanacco esce in questi giorni. Quando in KORA TERRY appaiono le due sorelle contemporaneamente, talvolta è usata la controfigura, talvolta l'inquadratura è realizzata col procedimento della doppia espressione.

**MARCELLA MELMELUZZI (Roma)** - Passate le fotografie a Mario Calzini. I protagonisti di CRAGANO sono Dorothy Lamour e Jon Hall, il protagonista di MASCHERATA è Adolf Wohlbrück, che poi è andato in Gran Bretagna e quindi in America, assumendo il nome Anton Wallbrook.

**NICOLA RASPA (via Santa Lucia 17, Istonio, Chieti)** - Vorresti da un lettore il numero di *Cinema* con la recensione dell'ASSALTO DELL'ALCAZAR. Dici che gli saresti riconoscente per tutta la vita. Non ho mai visto il film GENOVEFFA di cui tu parli. A meno che



Leda Martinucci, assidua lettrice di 'Nostromo'

non si tratti di quel vecchio film che ho visto quindici anni orsono, e che era fatto da italiani d'America; si trattava di una cosa orrenda. Non ho notizie di Carla Sveva.

**VINCENZO MUSSO (Bari)** - Il tuo lavoro per i film che vedi può essere molto utile. Ti consiglio di indicare, se puoi, anche i nomi degli altri collaboratori: scenografo, musicista, operatore, ecc. A proposito del « sole artificiale del cinema » sono del tuo parere. Ma c'è una tendenza da parte della gente del teatro a sottovalutare i valori del cinema.

A 221 (Milano) - Tra i film con Macario, quello che preferisco è forse IL FASCICULO DEL WEST, diretto da Giorgio Ferroni. E ricordo con piacere anche il primo, diretto da Mario Mattoli.

**TEOFRASTO** - Non direi che Veit Harlan è l'erede di una tradizione. A meno che questa tradizione non si voglia far risalire soltanto a Gustav Ucicky, che in fondo è un regista di data abbastanza recente. E mi riferisco all'Ucicky dei *Stachysen*. Ma il vecchio cinema germanico era, per esempio, Murnau, la cui opera è su un piano diverso; e allora? Tu mi parli addirittura di Wagner. E in certo senso un filone si potrebbe trovare... No, a me pare che in un viaggio a piedi verso L'AMORE come è stato intitolato nell'edizione italiana, Veit Harlan abbia raggiunto il tono migliore. Gli altri film vogliono essere dimostrativi, sono descrittivi, la rappresentazione è in tutto fredda. Marsch non è allievo di Harlan. Da Pabst nemmeno nasce lo stile che tu definisci « standard ». E da chi allora? Sì, Ucicky, forse.

**WALFREDO SCARSELLI (Pavullo nel Frignano)** - Il valzer di UNA ROMANTICA AVVENTURA, come tutta la musica del film, è di Alessandro Cicognini.

**MARIA SURIANI (Via Lugo 1, Istonio)** - A Istonio c'è davvero una colonia di amici di *Cinema* e di questa rubrica! Anna Maria Padoan, a quanto mi consta, è una delle migliori allieve del C.S.C. In quei casi la colonia sonora viene incisa precedentemente. E poi il cantante la segue, quando si riprende la immagine.

II. NOSTROMO



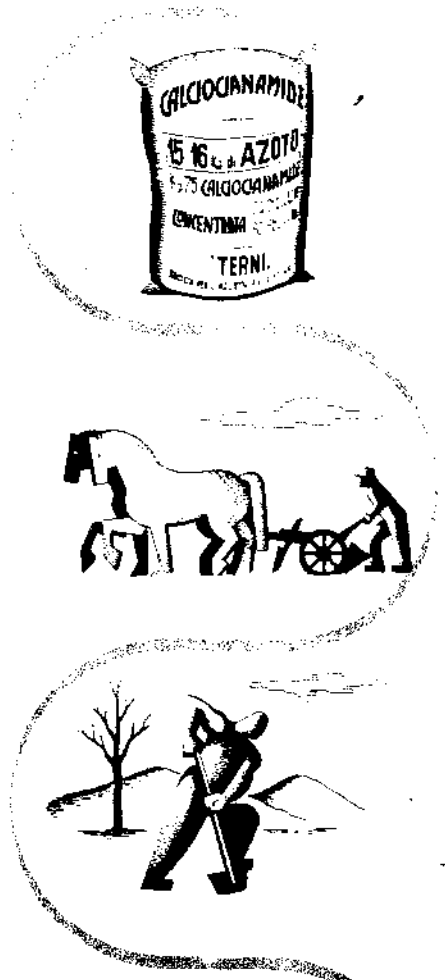
Per mantenersi giovanile la vostra epidermide richiede la Cosmesi Kaloderma

Crema detergente - Per la pulizia radicale dei pori. E' la base per il successo di ogni cura. Acqua per viso - Rinfresca e rassoda magnificamente. E' un preparato ideale e preventivo contro la pelle arida e appassita. Crema attiva - Una composizione specificamente nutriente. Reintegra per vie naturali la scarsa funzione ghiandola e fa scomparire le rughe. Crema per giorno - Delicatamente profumata che durante il giorno dona vellutato splendore all'epidermide.

COSMESI  
KALODERMA

Una nuova via per una maggior bellezza

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



*coltivate bene, concimate meglio*

# TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



Dalla bietola l'Italia trae il suo fabbisogno di zucchero, alimento di primaria importanza per l'organismo umano

# SAFAR



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