

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

163 lire
2,50

10 APRILE 1943-XXI

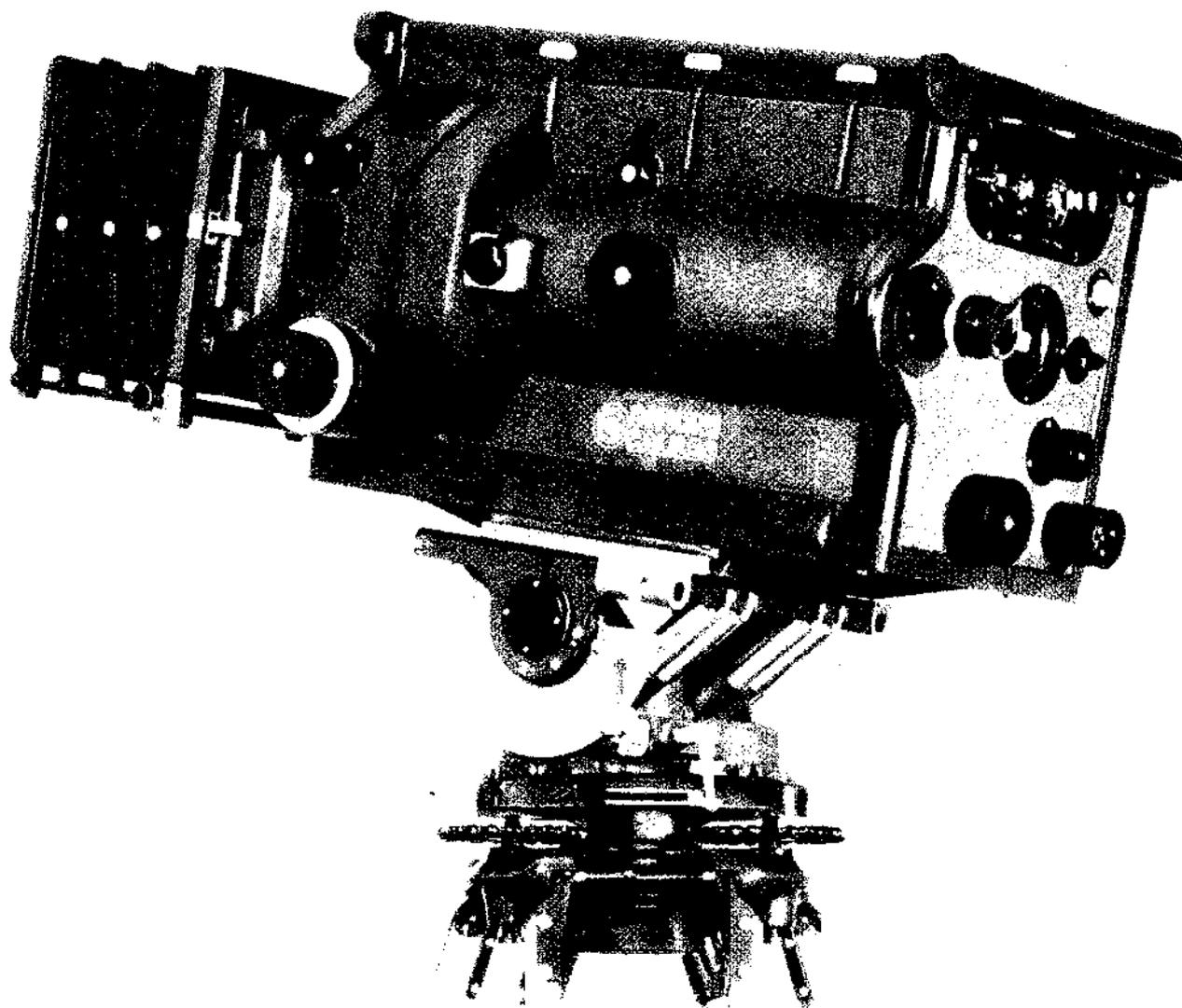


olivetti studio 42



macchina per la vostra corrispondenza personale

 OFFICINE
GALILEO



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

Erzsi Simor e Nino Crisman



Erzsi Simor e Carlo Kovacs



"...che cosa accadrà di Anna? Ma la vita non abbandona certe creature deliziose: e il premio di ogni ansia saranno infine le braccia di Dalmonde..."

Due cuori

(GIÀ: "LA CASA SUL FIUME")

Regia di **CARLO BORGHESIO**



Produzione **S. A. DORA FILM**

Distribuzione **ACI-EUROPA FILM**

Interpreti:
ERZSI SIMOR
CARLO KOVACS
NINO CRISMAN
OSVALDO GENAZZANI
Guglielmo Sinaz
Olga Vittoria Gentili
Angela Franceschetti
Tania Lante
Ernesto Conte

CINEMA

QUINDICIMALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 10 aprile 1943 - XV

FASCICOLO 163

IN QUESTO NUMERO:

ANTON GIULIO BRAGAGLIA <i>Il diritto d'autore del regista</i>	199
RICCARDO MARIANI <i>Bulzac e il patcinio del cinema</i>	201
F. P. & G. P. <i>Capitolo sul regista (12ª puntata)</i>	203
I. D. <i>La storia del cinema</i>	206
G. PASSANTE SPACCAPIETRA <i>Al tavolo di montaggio</i>	210
IL VIANDANTE <i>Viaggio nel mondo dei sogni</i>	213
M. S. PROLO <i>Film comici a disegni animati a Torino</i>	215
GIUSEPPE DE SANTIS <i>Film di questi giorni</i>	216
NELLE RUBRICHE <i>Cinema gira</i>	195
<i>Programmi di marzo</i>	216
<i>Galleria: Ellis Parvo</i>	218
<i>Capo di Buona Speranza</i>	220

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 I. 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 Dossobuoni 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



Ricordate il personaggio di 'Ombretta' nel film 'Piccolo mondo antico' di Soldati? Troverete ancora Mariù Pascoli nel film 'Gran Premio', diretto da Giuseppe Musso e Umberto Scarpelli, che la I. C. I. presenterà tra breve sugli schermi (foto Pasca)

CINEMA GIRA

ITALIA

IL CENTRO SPERIMENTALE...

...di Cinematografia rende noto che il termine utile per la presentazione delle domande di ammissione al concorso bandito sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare per n. 12 posti per tecnici addetti alla produzione cinematografica, laureati in matematica o fisica, o chimica o ingegneria, è prorogato al 30 aprile 1943-XXI

A PROPOSITO...

...della recensione del volume edito da Cinema, *l'Almanacco del Cinema Italiano*, S. Zacc. (alias Mario Meneghini) scrive su *L'osservatore romano* del 28 marzo:

...ci rammarichiamo non sia stato accolto il nostro suggerimento rivolto nel 1939 concernente l'aggiunta di un completo indice dei nomi, atto a facilitare le ricerche dell'interessato. Circa l'aggiornamento delle rispettive cariche e attività, questo accusa qualche manchevolezza - es. direzione del Centro cinematografico cattolico, alacrità del produttore Amato, assenza del regista Guazzoni ecc. - ne ci sembra pratico rinviare per qualche nominativo alla precedente pubblicazione. Per soddisfare la richiesta di un lettore abbiamo consultato l'operosità del noto e apprezzato architetto Medin; questa, contrariamente ai fatti, sembra finita nel 1939».

Ora, va bene che il recensore aggiunge: « il volume avrà la diffusione che merita. Esso è il più ampio di quanti ci sono pervenuti in questi ultimi tempi », ma una maggiore esattezza da parte sua si sarebbe desiderata. Infatti al produttore Giuseppe Amato sono dedicate 22 righe (con l'elenco dei film da lui prodotti) a pag. 165; al regista Enrico Guazzoni sono dedicate 22 righe a pag. 157; allo scenografo Gastone Medin sono dedicate ben 64 righe (e l'elenco dei suoi film termina al 1942) a pag. 220.

Mentre siamo certi che S. Zacc., il quale dice di amare la precisione, vorrà correggere le sue asserzioni, derivate dall'evidente fretta nel consultare l'Almanacco, aggiungiamo che l'indice analitico dei nomi non è stato fatto, perché ci pareva più che sufficiente lo elenco di tutti i partecipanti all'attività cinematografica, in ordine alfabetico, divisi per categorie, (con gli opportuni rimandi nel caso di quelli che



Le proiezioni retrospettive di 'Cinema' ottengono un grande successo, che si rinnova di domenica in domenica. Le visioni dei film in programma si susseguono davanti al pubblico assai numeroso, composto dei tecnici e degli attori del nostro cinematografo (foto Savio)

CINEMA

annuncia una *Collezione di volumi* sulla *Arte, la storia, la tecnica del cinematografo*; sono in via di compilazione.

FRANCESCO PASINETTI: *Cronistoria del cinema*, con numerose illustrazioni di apparecchi della preistoria, dei film più importanti, ecc.

DOMENICO PURIFICATO: *Pittura e cinema*, un saggio ragionato e documentato sui rapporti fra la pittura e il cinematografo inteso come espressione d'arte figurativa.

FRANCESCO PASINETTI & GIANNI PUCCINI: *La regia cinematografica*: cioè la creazione del film dalla prima idea al montaggio, con studi particolari su singoli registi, numerose illustrazioni.

ROSARIO LEONE & DOMENICO MECCOLI: *La produzione*: uno studio completo ed esauriente sulla organizzazione di un film, secondo il punto di vista del produttore. Schemi e illustrazioni.

GIOVANNI PASSANTE SPACCAPIETRA: *Il cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi*: un panorama completo e documentato.

ANTONIO VALENTE: *Scenotecnica cinematografica*; il primo trattato sull'argomento: la scenografia e la scenotecnica del film, la attrezzatura dei teatri di posa; numerose illustrazioni.

MARIO CALZINI & GIANNI BONI: *Problemi dell'operatore*: esaurienti documentazioni delle mansioni, dei mezzi e della collaborazione che l'operatore cinematografico mette a disposizione del regista. Schemi ed illustrazioni.

GIUSEPPE DE SANTIS: *Il cinema francese d'anteguerra*, saggio critico-storico sui maggiori esponenti del cinema francese, con particolare riguardo all'opera di Renoir, Clair e Duvivier.

MASSIMO MIDA: *Ritratti del cinema*: un esame critico e biografico dei migliori attori del cinema di tutto il mondo, corredato da fotografie.

VSEVOLOD I. PUDOVKIN: *Film e Fonofilm*, nella traduzione di Umberto Barbaro. La ristampa di quest'opera famosa, e ormai introvabile, arricchita di nuovo inedito materiale fotografico.

GUIDO GUERRASIO: *Il film documentario* - un libro che è la storia di questo tipo di cinematografo, con particolare riguardo al documentario in Italia.

A questi, altri ne seguiranno. La Collezione, edita da Cinema, costuirà un panorama esauriente di studi sugli aspetti del cinematografo, accessibile a chiunque.



ANDREA CHECCHI



NEDA NALDI



CARLO NINCHI

*Sono gli interpreti d'eccezione
di un grande film F. M. A. C.*

sono, ad es., a un tempo registi e attori, etc.). Se manchevolezze ci sono, esse si debbono esclusivamente alla mancata collaborazione da parte di molti degli interessati.

Il numero 164 del
25 aprile 1943-XXI
sarà dedicato alla

DANZA NEL CINEMA

IL MINISTERO...

...dell'Aeronautica ha indetto un corso per la nomina a Sottotenente di n. 15 allievi ufficiali di complemento dell'A.A. — ruolo specialisti — categoria fotografi con specializzazione cinematografica.

Possono parteciparvi i militari in servizio di leva nella Regia Aeronautica ed i giovani iscritti nelle liste della leva dell'Arma che abbiano frequentato, con esito favorevole, un corso per operatori di ripresa o, per fotografi od affini organizzato dal Cineguf o dalla Cinegil, in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Gli aspiranti debbono inoltre appartenere al P.N.F. o al G.U.F. o alla G.I.L.; aver compiuto, alla data del presente bando, il 18° anno di età e non superato il 28°, ovvero il 32°, se dispensati dal presentarsi alle armi perché già residenti all'estero; essere in possesso di un diploma di abilitazione tecnica rilasciato da una qualsiasi se-

zione d'Istituto Tecnico; aver tenuto regolare condotta morale e politica ed appartenere a famiglia di cui sia accertata la onorabilità a giudizio di questo Ministero; non essere in possesso del brevetto di pilota civile o militare, a meno che non siano riconosciuti non idonei al pilotaggio militare.

Le domande, redatte in carta da bollo da L. 8 e corredate dai prescritti documenti, specificati nel testo del bando di concorso, dovranno essere dirette al Ministero dell'Aeronautica (Direzione Generale del Personale Militare - Divisione Concorsi - Roma) e presentate, entro 75 giorni dalla data del bando stesso, ai Comandi di Aeronautica dai quali gli aspiranti dipendono.

Per l'ammissione al corso verrà compilata una graduatoria di merito ed essa sarà determinata dalla media dei punti riportati agli esami per il conseguimento del diploma di abilitazione tecnica, ridotta in decimi.

Al punteggio così ottenuto saranno aggiunti da uno a cinque punti complessivamente per tutti i certificati e titoli presentati.

A parità di condizioni, l'ordine della graduatoria sarà determinato in base alle disposizioni in vigore concernenti i titoli di preferenza per l'ammissione ai pubblici impieghi.

I militari ammessi al corso conserveranno il grado rivestito.

La durata del corso è stabilita in mesi 6. Dopo due mesi, gli allievi non graduati saranno promossi avieri scelti. Al termine del corso, che si svolgerà presso una Scuola od Ente della R. Aeronautica, avranno luogo gli esami.

Gli allievi idonei saranno nominati sottotenenti di complemento dell'A.A. ruolo Specialisti - categoria fotografi, e con tale grado saranno tenuti a completare in ogni caso la ferma di leva di 18 mesi.



Per il film 'Carmen' di produzione Scalera, le scene di una corrida sono state riprese dal vero in terra di Spagna. In questa fotografia, invece, è presentata la ricostruzione di un'arena fatta negli stabilimenti Scalera: Viviane Romance è in scena per i raccordi (foto Barzacchi)

Produzione: **Cines**

Interpreti: **ALIDA VALLI, GINO CERVI,
ANTONIO CENTA, JULES BERRY**

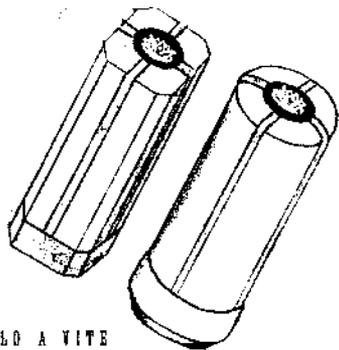
Regista: **MARIO CAMERINI**



T'AMERO' SEMPRE

Esclusività:





MODELLO A VITE

MODELLO BREVETTATO

Se desiderate un ritocco con una gamma d'intonazioni perfette che diano risalto al vostro colorito, scegliete per la vostra epidermide una cipria di bellezza Faril, che troverete in moderno accordo con il rosso per labbra Faril.

RINGIOVANITE IL VOSTRO VOLTO CON UNA BOCCA FRESCA

Moite signore sono solo graziose, mentre potrebbero essere affascinanti se accordassero maggior attenzione alla qualità e alla tinta del loro rosso per labbra. FARIL ha creato un rosso modernissimo con nuove prerogative per un perfetto ritocco. Disegno: impeccabile e omogeneo senza sbavature. Pasta: morbida e protettiva, una vera difesa contro l'avvizzimento e le screpolature delle labbra. Colori: luminosi e tenaci, in armonioso accordo con i coloriti chiari e bruni. Oltre a queste qualità il rosso per labbra FARIL ha la dote eccezionale di donare e fissare sulle labbra una lucentezza satinata.



FARIL

rosso lucente per labbra

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

IL DIRITTO D'AUTORE DEL REGISTA

NEMMENO nel campo professionale, tutti i teatranti e i cineasti sanno che nella nuova Legge sul Diritto d'Autore è stato riconosciuto alla Camera e al Senato il Diritto d'Autore del regista di film, insieme con quello del soggettoista e del musicista.

La proprietà artistica del contributo inventivo che i registi portano al cinema e al teatro, da non pochi anni viene rivendicata. Tutti sanno che il film, come il teatro, è arte di collaborazione. Vi lavorano d'intesa tanti artisti, sotto un regista conduttore, ma, come al teatro, chi realizza la rappresentazione degli avvenimenti « visti » e ne fissa il suono delle parole, è il direttore. Dunque chi fa il film è il regista. Egli poeticamente ne fabbrica in un determinato modo gli episodi, egli ne proporziona, secondo una certa linea, il disegno generale che poi servirà al montaggio, egli ne successiona, secondo un suo proprio stile, i particolari inventati da dieci collaboratori e da lui interpretati, cioè modificati nell'eseguirli.

La vergogna del film riuscito male è tutta sua, anche se soltanto per debolezza egli s'è fatto imporre dal produttore un soggetto brutto o interpreti inefficaci. È dunque riconosciuto che il vero autore del film è il regista, al quale il letterato offre un tema letterario, il compositore fornisce la musica, l'architetto le scene, l'operatore le luci e la fotografia, come ognuno degli altri collaboratori gli altri contributi occorrenti; cioè le materie prime.

Anche nella regia teatrale — che è meno registrabile di quella del cinema, perchè non se ne può depositare un documento completo — in un Congresso Internazionale del Teatro, tenuto a Barcellona nel 1925, il regista Gaston Baty tentò, con esempi di documentazione fotografica, dimostrare possibile la traccia delle invenzioni di regia scenica a sostegno dei diritti d'autore della « messa-in-azione » di un'opera di letteratura drammatica.

In certi determinati casi, dove l'invenzione della regia è visiva, si può grossolanamente attestare la precedenza delle trovate. Sfugge magari la finezza delle interpretazioni — che sono tanta parte del contributo recato da un direttore nella traduzione scenica del tema dato dall'autore letterario — ma nel caso di trovate d'azione come, sempre, nel caso di invenzioni meccaniche e scenografiche, è chiaro che possa verificarsi la registrazione fotografica; per quanto questa sia ancora giudicata una pretesa e venga sempre soffocata dai portavoce degli industriali e dai ritardatori mentali, che ostentano cavilli ed eccezioni per giustificare gli interessi opposti o la confusione che hanno nella testa.

Ma per diversi anni le aspirazioni dei registi sono restate nel puro campo della polemica. In ogni occasione in Italia e all'estero io ho illustrato questa vasta lacuna, accusando l'abbandono nel quale si teneva un diritto dell'ingegno. Nei Congressi Internazionali io sostenni più volte il diritto di autore nella regia nei diversi rami

dello spettacolo e fui assistito dai miei colleghi Medgyes, Colin, Prampolini e Quignon, i quali insieme con me illustrarono i moderni mezzi e i contributi che le nuove possibilità dello spettacolo esigono dalla organizzazione moderna, reclamando riconoscimenti e leggi per la protezione degli ingegni nelle tecniche nuove. Si vagheggiò, sin da quegli anni una coordinazione dei registi, scenografi, luministi e costruttori, per una loro sistemazione in ogni paese, quella che si riuscì a formare in Italia nell'ordinamento corporativo. Nel 1932 il Congresso Nazionale nominò una Commissione che precisò l'azione da svolgere, che doveva esaudire i diversi voti contenuti nelle memorie e nelle discussioni di congressisti della nostra categoria. Ognuno di noi promise di svolgere nel proprio paese le pratiche necessarie allo sviluppo di una organizzazione nazionale che favorisse la disciplina dei professionisti tecnici dello spettacolo, diffondendo le forme moderne dell'arte nostra. In rapporto alle conquiste della categoria, fu soltanto l'Italia che raggiunse qualche cosa di concreto ed infatti io stesso ebbi il piacere di riferire, al Congresso di Zurigo, i primi risultati ottenuti dal Comitato degli Scenotecnici aggregato alla Confederazione Professionisti ed Artisti.

Ma fu al IX Congresso di Vienna che io riferii ancora come il Comitato Scenotecnici avesse nell'ordinamento dello Stato Fascista, provocato la costituzione di un vero e proprio Sindacato di categoria, dapprima presso la Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo, e poi, più largamente, presso la Confederazione dei Professionisti e degli Artisti. Erano le prime vittorie che la nostra propaganda otteneva, con l'affermare la necessità di un ordinamento corporativo completo, vigile della difesa degli interessi morali artistici ed economici connessi all'arte dello spettacolo.

Ma ci sono dei problemi fondamentali dell'arte nostra al teatro e al cinema, che un Sindacato non può tentare di risolvere da solo, occorrendo il crisma della legge, cioè l'ufficiale riconoscimento del diritto ed il suo regolamento. Perché, in fondo a questi problemi, è l'interessenza all'utile industriale, da riconoscersi a quegli autori dello spettacolo che sono i registi.

Ognuno sa quali attributi di vero e proprio autore il regista porta, non soltanto allo spettacolo cinematografico, ma anche a quello teatrale, non come adattatore di un testo (coautore) ma come realizzatore, contribuente alla creazione con la sua sensibilità, le sue invenzioni e la sua esperienza tecnica.

La regia è la messa in moto teatrale del pezzo della letteratura drammatica. La regia è l'ordinamento delle successioni nel tempo e nello spazio di un'opera governata dall'arte particolare di un regista. Diceva Leopardi che la differenza fra il teatro e gli altri generi di componimento, consiste che gli effetti, l'uso, la destinazione di questo è come viva, e cammina, laddove degli altri è come morta e immobile (Zibaldone 811, 812).

LE DISPOSIZIONI E L'ESERCENTE

MOLTO opportunamente il Ministero della Cultura Popolare ha, con recente lettera, ricordato ai critici dei quotidiani e dei periodici specializzati la necessità di soffermare l'attenzione, in particolar modo, sui documentari che vengono regolarmente abbinati ai film spettacolari in circolazione. Cinema ha, in effetti, sempre diffusamente scritto su tale genere di produzione, e, se non di tutti, ha largamente discusso dei migliori documentari.

Il richiamo del Ministero è evidentemente assai chiaro. Si crede al documentario non solo per gli ottimi risultati già dati, ma soprattutto perchè è il banco di prova dei giovani e perchè, almeno per noi, ha offerto e può ancora offrire il vero cinematografo, sotto tutti gli aspetti, nella regia, nella fotografia, nel ritmo, montaggio, racconto, ecc. L'azione della stampa è dunque impegnata oggi ad incoraggiare i visibili sforzi che gli Enti e le Ditte spendono in favore del documentario, lodando dove c'è il buono, castigando gli errori, consigliando dove è necessario, reprimendo le eventuali banalità, e stimolando il lavoro dei registi, della Luce, o della Incom, o della Dolomiti Film.

Spesso, invece, la proficua opera del Ministero competente e l'interesse della stampa in genere, trovano, come a sbarrar loro il passo, l'ignoranza e il malefico lavoro di alcuni esercenti che, solo a scopo di « cassetta », tralasciano la proiezione del documentario o lo presentano con evidenti deformazioni, manomissioni, tagli, ecc. Ciò solo per aumentare il numero degli spettacoli. Il decreto-legge del 17 agosto 1931, le disposizioni ministeriali relative, illustrano chiaramente l'obbligatorietà dell'abbinamento. Tempo innanzi Cinema presentò una lettera che il regista Cerchio aveva inviata per lamentare i tagli che un esercente di Roma aveva arbitrariamente apportati al suo COMACCHIO. Questa è la volta di alcuni nostri lettori che, con un insieme di valide prove, accertano esempi concreti di trasgressioni alle vigenti disposizioni. Da Mon. falcone, Fulberto Valentini, in una lettera intelligente e sensata, con molta esattezza, cita numerose infrazioni avvenute complessivamente nei cinematografi Azzurro, Principe e Nazionale, scrivendo tra l'altro: « vi porto più sotto gli esempi di cui ho avuto accertamento io stesso e di cui hanno avuto prova anche altre persone, in successive proiezioni e spero che, anche in seguito alle lamentele che si alzano da più parti, vengano presi severi provvedimenti contro gli esercenti, i quali si scusano col dire che il documentario rende troppo lungo lo spettacolo ». Seguono numerosissimi esempi.

Il regista è l'animatore di questa vita. La prima vittoria concreta della nostra categoria è la presente legge, che riconosce ai registi del cinema di partecipare agli utili di una produzione industriale. La nuova legge dichiara autori del film il titolare della trama letteraria, il collaboratore musicale e il realizzatore artistico, che è il regista. In nessun paese ancora è stato accettato un simile punto di vista. E questa, dunque, una piccola data storica nella nostra professione: è la prima tappa che ci avvicina al riconoscimento dei completi diritti del regista di ogni spettacolo, alla rivendicazione dei quali nessuno potrà più fare la faccia dello sbalordimento.

L'importanza del contributo registico in ogni sorta di rappresentazione ogni giorno viene riconosciuta, perché ogni giorno penetra meglio le menti ignare. Quelli che ieri erano gli avversari del regista hanno negli ultimi venti anni compreso, a furia di articoli, libri e conferenze, la funzione del conduttore creativo, della rappresentazione teatrale o cinematografica. I nostri avversari si sono gradualmente ritirati, assorbendo le nostre dottrine, nascondendo le passate incomprensioni e mirando a far dimenticare il precedente boicottaggio da loro fatto al valore dei nuovi contributi portati dall'arte nostra. Questi tardigradi, dovutisi piegare alla evoluzione delle cose, accettano oggi il concetto per il quale è autore non soltanto lo scrittore, bensì anche il regista realizzatore, il quale ha dato un particolare modo d'essere alla favola, con i contributi degli altri artisti, per la realizzazione scenica sua. Tanti sacerdoti però (che fanno i prudenti perché volponi o lenti a capire, ma noi li teniamo d'occhio da venti anni) questi conservatori costituzionali, all'idea del concetto di proprietà giuridicamente riconosciuta col diritto d'autore anche nella regia teatrale, si sentono scambussolare la mente. Alle argomentazioni portate in riconoscimento dell'essenziale lavoro della regia, manca loro ancora il terreno sotto i piedi.

La trasformazione subita da un'opera, anche senza l'aggiunta di parole e soltanto col puro lavoro della regia, è opera d'autore. Non è « autore » soltanto lo scrittore della trama; ma anche il musicista e soprattutto l'artista globale. È riconosciuto che la poesia non si fa soltanto con le parole. E ripeto ai sordi che non si tratta qui, del diritto d'autore del *riduttore* di un'opera: diritto sempre riconosciuto a chiunque faccia un nuovo adattamento. Si tratta del tipico lavoro della regia, che merita il riconoscimento del diritto.

Mariano D'Amelio, l'insigne magistrato che tanto spesso si diletta a guardare giuridicamente problemi artistici, da diversi anni aveva affermato l'esistenza d'un fondamento legale alle richieste del riconoscimento del diritto d'autore della regia.

Scrivendo di cose teatrali e non cinematografiche egli disse una volta: « Sono storiche le lotte di un tempo degli autori coi capocomici, per le modificazioni che questi intendevano apportare alla produzione, per meglio adattarla alla vita delle scene o assicurarne la comprensione da parte del pubblico e il successo. Non credo che oggi siano terminate. Ma oggi si afferma l'autonomia, della professione e della funzione del "regista" ».

« Uomini di grande cultura, dotati di vera genialità si dedicano alla "messa in scena" di opere d'arte antiche e recenti. Essi intuiscono, talvolta, una vita nuova della produzione, vi scorgono nuove bellezze e studiano un modo affatto originale di presentarle al pubblico che ne riveli la potenza integrale. Anche questo è un lavoro d'arte, una attività creatrice. Fin dove questa attività è libera e dove essa incontra le frontiere intangibili del diritto morale dell'autore? Ecco il problema; il consumo problema dei limiti in diritto ». Donde le contese nelle quali « il più delle volte la soluzione è nella persuasione che genera l'accordo ».

E qui si parla di persuadere l'autore delle parole a consentire le trasformazioni ideate dai creatori della manifestazione teatrale o cinematografica — che ieri erano i *capocomici* — *direttori artistici*, sopravvissuti in Italia nonostante

tutto. E invece consuetudine, ormai, che gli autori si aspettino tutti i cambiamenti, sapendo che le mutazioni conseguenti alla messa in azione perseguono i fini della buona riuscita scenica. Luigi Pirandello fu uno di quegli autori che più si prestò alle invenzioni della regia e, nella sua vita di uomo di teatro, ne seppe subire di ogni specie senza lagnarsene. In *Questa sera si recita a soggetto*, opera dedicata al dramma del teatro per se stesso, nel quale eroe principale è addirittura il regista, egli ammette che il mettersene a prendersi il testo, gli attori e l'architettura scenica come « materia della sua creazione scenica » e accetta che tutti i collaboratori dello spettacolo funzionino « secondo gli insegnamenti, le indicazioni che avrà dato lui ». Il regista, si voglia o no riconoscerlo, è così il complesso *attore collettivo* che modera ed esalta, conserva o altera i valori del testo come un direttore d'orchestra. Egli infatti guida l'attore battuta per battuta, ispira lo scenografo e collabora con lui, regola le luci, sceglie le musiche e le regala, mentre all'imprendario fornisce il proprio nome per dare una garanzia della creazione scenica della quale egli si è assunta l'intera responsabilità di autore realizzativo.

Racconta Pirandello che, invitato a Praga per assistere alla prima rappresentazione d'una sua nuova commedia, egli venne la sera stessa condotto a teatro. Ma non aveva capito di dover già assistere, subito quella sera, alla prova generale della sua commedia recitata, naturalmente, in lingua ceca. Egli ascoltò tutta la serata interessandosi al movimento degli attori e al loro gioco drammatico, ma non sospettò, nemmeno per un momento, di trovarsi davanti ad un'opera propria! Tanto essa era diventata nuova per virtù della regia. E pure egli era andato a Praga per sentire *quella* sua commedia; e avrebbe dovuto esser facile, a lui, di riconoscerla. Gli fu domandato finalmente il suo parere sulla edizione, cioè sugli sviluppi e varianti formali avute dal suo lavoro nell'opera creatrice del bravissimo regista Hilar. Soltanto allora si accorse di aver assistito a una prova generale sua.

La sera seguente, quella commedia ebbe molto successo, e tanto più perché era stata adattata al gusto del paese. A Pirandello nemmeno per ombra passò per la mente di protestare, contro le alterazioni portate dal regista a quell'opera sua.

Una volta Angelo Musco, *attore-direttore*, fu chiamato in Tribunale da un commediografo querelatosi per aver egli manomesso la sua commedia. Musco si difese dicendo che le commedie sono come un pezzo di stoffa dalla quale i creatori della rappresentazione, e specialmente di quella dialettale, debbono cavare un abito adatto al loro corpo. Quella volta Angelo Musco non parlava soltanto da attore tipico, che possiede gli speciali diritti della maschera, ma si difendeva anche come creatore della rappresentazione, perché nelle compagnie dialettali il personaggio principale somma quello del regista, nel senso che la interpretazione di un soggetto è contenuta nella trasformazione che essa subisce, adattandosi ai caratteri degli *attori-personaggi-fissi*, costituenti ancora in ogni compagnia popolare le fisionomie più care. Nel caso del De Filippo, l'autoregia dialettale adatta i personaggi di una commedia anche se debba portare una profonda trasformazione all'opera allontanandosi dalla prima concezione dello scrittore. Tale lavoro di regia-creazione su un testo, i comici tradizionali istintivamente lo compiono per cultura altissima diventata istinto e pratica comune: ma se essa non avvenisse, metà del danno cadrebbe proprio sullo scrittore della commedia. A voler condurre bene un'opera verso i suoi risultati scenici migliori, si deve sempre adattare la commedia agli attori; laddove non si possano scegliere quegli attori che per natura si avvicinino costituzionalmente ai personaggi pensati dall'autore. Quando non sia possibile comporre un apposito complesso di attori — cioè la compagnia ideale corrispondente alla commedia — la realizzazione della primitiva concezione dello scrittore dovrà, fatalmente, essere sacrificata.

LE DISPOSIZIONI E L'ESERCENTE

(continuazione della pag. precedente)

Da Chieri, in provincia di Torino, il lettore Silvio Masera scrive: « Nella mia lettera precedente circa la non avvenuta programmazione del documentario nel cinematografo di Chieri, dicevo che il proprietario non lo faceva protellare poiché non avrebbe potuto dare quattro spettacoli ».

Ludovico Pigioli, da Catania, altro lettore di Cinema, ci scrive addirittura un articolo per « farci sapere cosa avviene nelle sale cinematografiche siciliane », lamentando l'abusato malvezzo dei gestori di Catania, specie nelle sale di seconda e terza categoria, che dimenticano a ragione veduta la protezione dei documentari.

Mentre Mario Riccio da Napoli ci dà notizia che « il 29 febbraio sc. il cinema Ideal non ha presentato COMACCHIO con il film UN COLPO DI PISTOLA », un altro assiduo lettore, A. C. R. da Sampierdarena scrive: « ai cinema Modena e Mameli continuano le programmazioni dei film senza documentario. Savanno almeno sei mesi che su questi teloni non si vede l'ombra di un documentario ».

Che altro aggiungere? Noi attendiamo che le Autorità competenti facciano i loro passi e arrivino tempestivamente a sanare una piaga ormai generale per una buona parte dell'esercizio cinematografico italiano, accontentando così la grande massa degli spettatori che, come dimostriamo negli esempi sopra citati, sembrano piuttosto ansiosi di assistere agli spettacoli dei documentari. ★

Il lavoro di adattamento del soggetto e del testo agli attori di una compagnia già preesistente, rappresenta una profonda opera di collaborazione che il regista compie allontanandosi più o meno dalla originaria concezione della favola. Anche al cinema i soggettisti, per poter utilizzare determinati divi disponibili, sono costretti a mutare cento volte le loro sceneggiature. A teatro queste mutazioni sono pure obbligate dal gusto del pubblico e da generali esigenze d'una civiltà e di un costume.

Mariano D'Amelio, nel caso di proteste dell'autore, non vede altra soluzione che la parola del Tribunale; ma con un simile concetto si farebbe una causa ad ogni lavoro di vera regia... È più semplice riconoscere al regista, nei casi di grandi edizioni nuove di un'opera, il diritto di lavorar con la propria fantasia sul testo originario, giacché si assume lui la responsabilità di una interpretazione ponendo la sua firma a quella speciale edizione. Si tratta, infine, di un determinato lavoro che è stato voluto rappresentare con nuove scoperte e invenzioni, cioè con l'arricchimento di tutto ciò che il testo non possedeva a suo sviluppo. Ed ecco, allora, che viene logico proteggere l'apporto artistico del regista teatrale secondo un grado di proprietà che riconosca almeno il modesto principio del suo diritto.

Il riconoscimento del Diritto d'Autore al regista del film è una vittoria che ha riaperto le discussioni sullo stesso diritto nel campo teatrale, in quei casi in cui la regia potrà essere registrata (magari con un film sonoro di piccolo formato nei casi che valga la pena di farlo, data l'importanza delle invenzioni e l'eccezionalità della produzione).

Il Sindacato dei Registri e degli Scenografi, con legittima soddisfazione, ascrive il riconoscimento dei diritti del regista di cinema a sua vittoria di grande importanza, soprattutto perché gli preme l'aver affermato il principio del diritto d'autore del regista in genere.

L'Italia, che è stata sempre alla testa di tutte le Nazioni del mondo nella legislazione sul Diritto d'Autore, è all'avanguardia anche ora, che riconosce come vero e proprio *coautore* il direttore artistico, come collaboratore del soggetto e quale conduttore della esecuzione di un film.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

BALZAC

E IL VATICINIO DEL CINEMA

BALZAC CREA UN SISTEMA, NON GIÀ DA FILOSOFO, COME PENSA, MA DA ARTISTA CHE VUOL RIFARE TUTTO DA CAPO IL MONDO PER UN GODIMENTO DELLA SUA FANTASIA E UNICAMENTE CON LA MACCHINA CHE VEDE



Un bel giorno anche Balzac si decise a posare dinanzi all'obbiettivo

QUANDO Daguerre nel 1842 riuscì a rendere possibile quella lastra di Niepce che si ostinava fin dal 1827 a dipingere nero il cielo ed a fare dei corpi puri fantasmi, scoppiò uno di quei fenomeni di entusiasmo universale di cui non abbiamo idea. La gente come impazzita accorrevva nello stabilimento del « daguerreotypieur » portandosi appresso l'armentario della toletta per posare poi un buon quarto d'ora davanti all'obbiettivo, con certi costumi pittoreschi quanto fittizi per apparire lì sull'immagine quasi con altra personalità e negli atteggiamenti più fugitivi. Queste ombre da tempo immemorabile vaganti allo specchio senza mai potervi lasciare un'impronta, ora il dagherrotipo le sorprende e fissa in modo indelebile fin nelle sfumature. Non solo l'apparecchio di Daguerre vince la caducità di persone e cose facendo di un momento della loro vita un'eternità soltanto col ritenerne il fantasma che si agita nell'immagine loro, ma bloccando l'immagine con la fedeltà di uno specchio come lo specchio riflette ciò che vede, in

perpetuo. Così Sarah Bernhardt può rivedersi nella parte di Giovanna D'Arco, scena per scena, e così studiare come ha recitato: è la prima volta, grazie a Daguerre, che un'attrice si fa « pubblico », osservandosi dalle stesse poltrone della platea. Anche le damine che dal fotografo hanno spiegata la loro eleganza possono « rivedersi », notare l'effetto di un gesto, guardarsi il sorriso, studiare il vestito proprio come davanti allo specchio. E le persone possono spedirsi per posta, come niente, in una busta: cioè che il lontano amico che le riceve è il primo uomo che vede con occhi non suoi, quell'immagine (figura, paesaggio, cose) prodotto già di un occhio non umano che ha visto per lui.

Rivedersi ritrovarsi abitarci d'un colpo d'occhio ciò che un altro occhio ha visto e goduto, dovette far pensare che la fotografia fosse la meraviglia delle meraviglie scoperte dall'uomo.

Immaginiamo il contrasto che dovette provare Balzac, che pur avendo varato i due terzi della sua *Comédie humaine*, era ridotto nel dimenticatoio dal gran chiasso sollevato da quella stregoneria di Daguerre: i fedeli lettori dei suoi romanzi, ahimè, non fanno più la coda nelle librerie, bensì dal dagherrotipista, questo *deus ex machina* caduto sulla terra a metà secolo per la più grande rivoluzione della storia.

Ferito, Balzac ha un'idea: scagliare l'anatema contro l'*ars photographica*. E così commette un duplice delitto, proprio contro quella decima musa da lui vaticinata nientemeno un decennio prima. Certo, demolendo l'idolo del giorno, egli riprendeva la sua posizione di celebrità.

La memoria di questa curiosa trovata balzacchiana è raccomandata soltanto da uno scritto di Paul Nadar, *Faces et profils*, ov'è rimasta dimenticata fino ad oggi. Il Nadar, uno dei primi iniziati alla nuova arte, ebbe l'onore d'una brevissima amicizia con Balzac, che s'era avvicinato a lui per studiare appunto la misteriosa operazione di Daguerre. Fu durante quelle incursioni nell'« atelier » del dagherrotipista ch'egli espose una certa teoria sugli spettri, ritornando su di es-

sa più volte. Il Nadar, tanti anni dopo, poté riferirla con assoluta fedeltà.

In natura, diceva Balzac, ogni corpo è formato da una serie di spettri, e in strati sovrapposti all'infinito; spettri sfogliati in pellicole infinitesimali, per tutti i sensi donde l'occhio può percepire il corpo stesso. L'uomo non potendo creare, cioè d'un'apparizione far cosa materiale, con ogni operazione del dagherrotipo non fa che sorprendere ritenere e in definitiva sottrarre per sempre uno degli spettri al corpo, che perciò viene a perdere parte della sua essenza costitutiva.

Pensiamo che il grande romanziere abbia voluto « étourdir le bourgeois », ma può darsi che in questa sua teoria ci sia tanto di paradossale quanto di vero, almeno per lui; specie se queste idee si riallacciano a quelle enunciate in altri suoi scritti, come vedremo. In ogni modo, una trovata abbastanza buona per presentarla ai « cugini » dello *Châtel Rouge*, la società segreta fondata da Balzac per riferire, Gozlan accettò per primo la teoria degli spettri e per primo anche la buttò a mare; mentre T. Gautier e G. de Nerval, pure associati, con Balzac formarono un trio che mantenne le sue posizioni fino a che, ormai snebbiato il mistero dell'operazione di Daguerre, poiché tutti ne conoscevano il processo fisico, correvano il rischio di coprirsi di ridicolo e di farsi fischiare come quel borghese veneziano che non volle metter l'occhio nel cannocchiale di Galileo.

Così un bel giorno pure Balzac si decise a posare davanti all'obbiettivo. Dopo vana resistenza si arresero anche il Gautier e il de Nerval. Balzac scriveva subito all'amica, la signora Hanska, il 2 maggio del 1842, per avvertirla dell'avvenimento: fin qui niente di straordinario, lo scrittore s'è fatta una *daguerre*, la manda alla lontana Amarilli (che non so se lo conosce già di persona). Ma Balzac nella lettera rivendica una parte non indifferente nella meravigliosa scoperta, che secondo lui si troverebbe in germe nelle *Pensées* da lui scritte come appendice dell'autobiografico *Louis Lambert* nel 1832 e pubblicate cinque anni prima dell'invenzione.

Si trattava di semplice pretesa, o c'era un fondo di verità nella sua affermazione?

Sul letto di morte il giovane Louis Lambert — l'eroe che impersona la giovinezza di Balzac — soffiava parole di un senso arcano. La donna che l'assisteva ha voluto salvare queste straordinarie parti del suo genio e così ha appuntato alcune



Dagherrotipo di Madame Rejane



Sarah Bernhardt può rivedersi nella parte di 'Giovanna d'Arco', scena per scena

frasi, queste *Pensées* di tono profetico. Ecco lo stratagemma escogitato da Balzac per far digerire ai suoi lettori un sistema tanto ardito quanto per i tempi astroso, senza così compromettere la sua reputazione, per una simile bagattella.

Chi scorre questo scritto vi trova strane reminiscenze d'idee presocratiche, diciamo senz'altro « scolastiche », tanto sfiorano illustri signori come Anassimene, Pitagora, Aristotele e... perfino Schopenhauer.

Alle prime avvisaglie della scoperta di Niepce è probabile che Balzac si sia interessato vivamente alla cosa, fino a sentire la necessità di mettere insieme queste idee — non certo tutte originali ma pure combinate con attenzione — per spiegarci la rappresentazione del mondo attraverso l'occhio nuovo fisico, strumento e misura di tutte le cose: la macchina fotografica.

Balzac crea tutto un sistema, non già da filosofo, come pensa, ma d'artista che vuol rifare tutto da capo il mondo per un godimento della sua fantasia e unicamente con questa macchina che vede. Perciò, più che una anticipazione del dagherrotipo, come egli pretende nella lettera, queste *Pensées* possono interpretarsi come un vaticinio abbastanza ingegnoso dell'avvento delle immagini semoventi. Fino a qual punto giudicherà il lettore.

Qualcuno penserà che ci si trova di fronte ad una *Centuria* di Nostradamus. Che rispondere? sarebbe un onore, semmai, per Nostradamus. Ma poiché si va a cercare nell'astrologo la conferma e la spiegazione di fatti reali che ci riguardano, noi che viviamo l'età del cinema, possiamo anche leggere senza forzar le parole queste *Pensées*, in funzione della nostra esperienza.

Seguiamo il pensiero di Balzac, anche se a sufficienza tortuoso.

Nel mondo tutto è prodotto da una sostanza eterea che nell'insieme delle sue trasformazioni noi chiamiamo materia. Il cervello è il matraccio ove l'animale trasporta le organizzazioni che può assorbire della sostanza, e donde esse escono trasformate in volontà: la volontà un fluido, attribuito di ogni essere dotato di movimento (nel mondo tutto è opera del movimento e del numero, il movimento è il numero operante, prodotto di una forza creata dalla parola e dalla resistenza, la materia: con questa resistenza il movimento produce una combinazione, la vita). Se la volontà è un fluido proprio di ogni essere dotato di movimento, tutte le forme di cui fa mostra l'animale provengono dalla sua combinazione con la sostanza. La volontà partecipa della sostanza che ritrova in tutte le trasmutazioni penetrandole col pensiero, il quale è un prodotto della volontà umana combinata colle modificazioni della sostanza. Le innumerevoli forme che ostenta il pensiero derivano dalla maggiore o minore perfezione dell'apparecchio umano (il cervello, questo matraccio). La volontà ci dà l'intelligenza di tutte le forme della sostanza, cioè come vita particolare, e però si esercita per mezzo dei cinque sensi, i quali si riducono ad uno solo, « la facoltà di vedere ». L'odorato, il gusto, l'udito e il tatto rappresentano soltanto una vista adattata a certe trasformazioni della sostanza. Tutte le cose che per la forma rientrano nel dominio del senso unico, la facoltà di vedere, si riducono ad alcuni corpi elementari, i principi dei quali sono nell'aria e nella luce, se non proprio nei principi dell'aria e della luce. Così, suono, colore, profumo e forma, le quattro espressioni della materia in rapporto all'uomo, hanno una stessa origine, *car le jour n'est pas loin où l'on reconnaîtra la filiation des principes de la*

lumière dans ceux de l'air. Perciò, il pensiero che partecipa della luce si esprime colla parola che partecipa del suono. Quando la sostanza è assorbita in numero sufficiente (poiché tutto proviene dalla sostanza per azione del pensiero e le trasformazioni della sostanza non differiscono che per il numero) allora l'uomo diventa un apparecchio potentissimo, che comunica coi principi stessi di questa sostanza. La volizione mette in opera questa forza indipendente del pensiero, e per la sua concentrazione ottiene qualcuna delle proprietà della sostanza, come la rapidità della luce, ecc. A queste proprietà della sostanza acquisite colla volizione, bisogna aggiungere l'intelligenza de ce qu'elle peut (la sostanza). La parola genera incessantemente la sostanza. I fatti non sono nulla, non esistono: sussistono sole le idee: il mondo delle idee è suddiviso nelle sfere dell'istinto, dell'astrazione e della specialità. La parte più grande dell'umanità abita la sfera dell'istinto. Agli istintivi l'azione, i fatti: non pensano, e però nascono lavorano e muoiono senza elevarsi alla sfera dell'astrazione, ove si creano le leggi e le arti. Soltanto la specialità è la sfera vicina agli dei (« spécialité, species, vue, spéculer, voir tout, et d'un seul coup, speculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière »). Lo specialista è l'iniziato alla nuova visione del mondo. « Aussi, peut-être un jour le sens inverse de l'Et verbum caro factum est sera-t-il résumé d'un nouvel Evangile qui dira: Et la chair se fera le verbe, elle deviendra la parole de Dieu ». L'angelo portato dal vento per la resurrezione, non dirà: « Morts, le vez-vous! ». Dirà invece: « Que les vivants se lèvent! ».

L'apparecchio di tutto questo ingegnoso processo per cui le immagini si risolvono in volontà, cioè in movimento, assumendo così intelligenza, vita (pensiamo ad un pezzo di pellicola), nella mente di Balzac è un qualcosa di non molto diverso dal vaso di vetro che i chimici usano per la distillazione, il matraccio: questo matraccio è come un altro cervello, è la macchina di Niepce: la nostra macchina da presa. Alcune delle infinite immagini del mondo passando per il matraccio, si commutano in volontà, movimento, e in immagini. Il nuovo verbo.

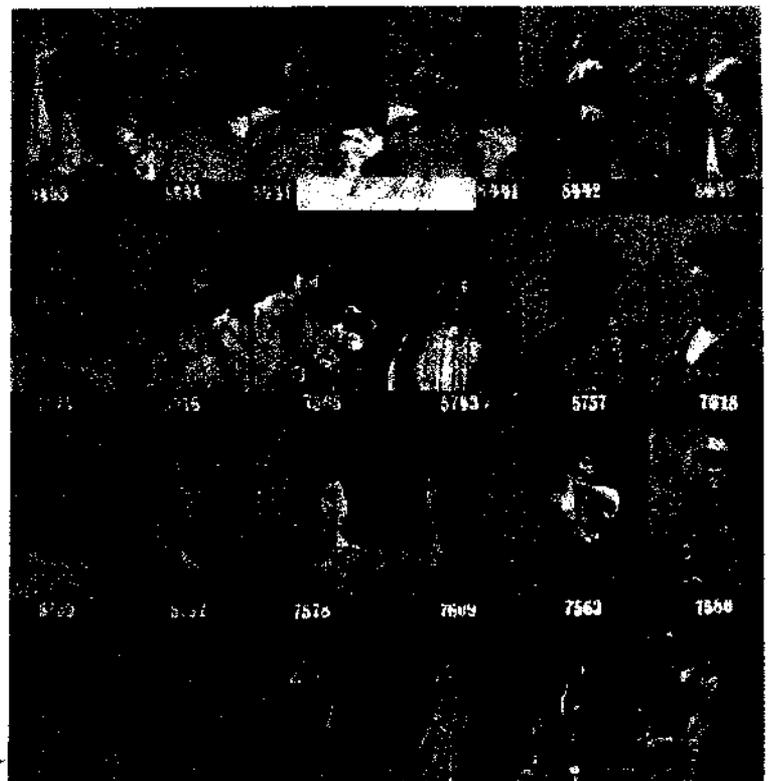
Nel secolo scorso si dette nessun peso a questa teoria di Balzac: i tempi non erano maturi a capire le intenzioni — certo fantastiche — di queste *Pensées*. Ma noi che siamo in pieno esperimento cinematografico — il cinema per la parte decisiva che avrà nella formazione dell'avvenire del mondo in certo modo è ancora, come dicono, all'infanzia — noi possiamo considerarle come genialmente intuitive, anche se troppo vaghe e un poco oscure. Però Balzac ci ha capito abbastanza perchè possa a noi servire d'anello fra i dagherrotipisti d'ieri e i cineasti d'oggi.

Non è un nostro gratuito giudizio. Il lettore che ci ha seguito, pur essendo ferratissimo in cose cinematografiche, se dovesse andare nella immaginaria città di Bengodi a illustrare a quei fortunati e ingenui cos'è il cinema — s'intende soltanto a parole — forse non potrebbe valersi di argomentazioni molto diverse da queste di Balzac. Certamente dovrebbe presentare questo nostro cinema in senso tutto ontologico. Come hanno tentato gli antichi, che davvero l'hanno sospirato.

Balzac ha avuto una felice intuizione di ciò ch'è cinema, ma come in sogno; non da filosofo, malgrado la pompa di questi *Études Philosophiques*.

Di fronte all'artista però non diciamo come quel pensatore: « C'est drôle! ».

RICCARDO MARIANI



Madame Melba e Sigrid Arnoldson, rispettivamente in 'Giulietta e Romeo' e in 'Mignon'

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 162)

12° PUNTATA

Tecnica della realizzazione

NON si pretende qui di dare precisi ragguagli circa il modo con cui si può creare artisticamente un film mediante la regia intesa come realizzazione pratica; sia perchè è impossibile insegnare il modo con cui l'artista intuisce in espressione compiuta l'opera d'arte, sia perchè, come abbiamo visto e cercato di dimostrare nei paragrafi precedenti, la regia attuandosi in questa fase mediante il coordinamento di tutti gli altri elementi che vi confluiscono e dei quali siamo venuti determinando le caratteristiche, si concreta nello stile del regista che è cosa personale. Soltanto ci è dato di indicare di quali mezzi il regista può praticamente disporre durante la cosiddetta lavorazione del film, nonché di esemplificare talune applicazioni, e di porre in evidenza taluni problemi con le relative soluzioni di ordine soprattutto tecnico, secondo che ce li ha suggeriti l'esperienza pratica.

Il regista, dunque, giunge alla vera e propria realizzazione del film, dopo un periodo preparatorio più o meno lungo, più o meno esteso; e qui si vale della partecipazione di altro personale, le cui mansioni nei precedenti paragrafi siamo venuti definendo.

Nella sceneggiatura sono date molte indicazioni circa la ripresa. E il regista, specie se vi ha collaborato e se ha provveduto egli stesso alla ste-sura, queste indicazioni segue, trovando nel luogo dove la realizzazione avviene, i mezzi tecnici predisposti. E cioè, anzi tutto: la macchina da presa per l'immagine, l'apparecchio per la registrazione sonora, gli apparecchi per l'illuminazione, l'eventuale carrello, gli eventuali praticabili, ecc.

La ripresa avviene, come s'è accennato, seguendo criteri diversi. Quasi mai si segue l'ordine preciso dei quadri indicato nella sceneggiatura. Inoltre, durante la realizzazione, il regista ha da tener conto, sempre, del prevedibile risultato finale del film, che si conclude soltanto quando la lavorazione essendo ultimata, il regista avendo scelto i pezzi di pellicola, questi sono stati ordinati, attaccati nella fase di montaggio (1).

Per ciò, egli cercherà di ottenere, nella presa, un materiale sufficiente di pellicola impressionata, tale che gli possa poi permettere di comporre il film nella sua forma definitiva, al tavolo di montaggio.

La scelta della inquadratura, la decisione circa eventuali movimenti di macchina, la posizione e il movimento degli attori, le intonazioni dei dialoghi, i suoni, e via dicendo, dipendono esclusivamente e propriamente dal regista.

Per determinare la inquadratura, egli si vale di tre elementi: obiettivo, distanza della macchina da presa dall'oggetto; composizione e movimento delle figure.

Col mutare l'obiettivo lasciando la macchina nella stessa posizione, si ottengono inquadrature diverse; la conoscenza delle lunghezze focali degli obiettivi in uso, è naturalmente indispensabile per il regista, oltre che per il tecnico della fotografia, allo scopo di poter stabilire, anzi tutto, nel comporre un quadro, l'obiettivo da impiegare, secondo il risultato che si vuol raggiungere. Gli obiettivi in uso oggi hanno le seguenti lunghezze focali: 24 mm., 28 mm., 35 mm., 40 mm., 50 mm., 60 mm., 75 mm., 90 mm., 100 mm., 135 mm., 250 mm., 400 mm. Naturalmente non tutte le macchine dispongono di tanti obiettivi; dipende dalla macchina, dalla casa fabbricante una scala di obiettivi piuttosto che un'altra: una scala, comunque, in cui vi siano almeno quattro obiettivi fra quelli più in uso (da 28 mm. a 100 mm.).

La conoscenza delle leggi ottiche e prospettiche si accompagna a quella della lunghezza focale degli obiettivi. Un oggetto posto a una distanza X da un obiettivo di breve lunghezza focale (grandangolo), apparirà delle stesse dimensioni qualora sia ripreso a distanza Y, molto maggiore, da un obiettivo di lunga distanza focale. Senonchè muta, nei due casi, lo sfondo: poichè gli oggetti lontani nel primo caso appariranno piccoli, nel secondo più grandi. E muta di conseguenza la composizione della inquadratura. S'è già detto, parlando della sceneggiatura, quali sono i termini con cui si suole indicare la distanza della macchina dagli oggetti, prendendo come termine di riferimento la figura umana. Una inquadratura non ha tanto valore in sé e per sé quanto in relazione con le precedenti e le conseguenti.

La inquadratura, intesa non soltanto come limite, bensì come composizione di quadro, può mutare da un fotogramma all'altro, salvo il caso in cui un oggetto fermo non venga ripreso dalla macchina fissa. In tal caso si avrebbe soprattutto fotografia, ma anche cinema, poichè occorre non dimenticare che il cinema è dato anche e soltanto dal tempo di durata di una immagine.

È possibile modificare il tempo reale con i mezzi artificiali della accelerazione e del rallentamento; infatti il movimento di una immagine ripresa alla velocità di 48 fotogrammi il secondo e riprodotta sullo schermo alla velocità normale di ventiquattro fotogrammi, apparirà rallentato al doppio e viceversa.

La macchina, rispetto agli oggetti, può essere collocata in posizioni diverse: normale, obliqua, in alto, in basso. L'inquadratura può essere oggettiva, nel caso in cui riprenda oggetti da un punto di vista estraneo e indipendente dai personaggi (caso normale); soggettiva, qualora sia posta

in luogo di uno dei personaggi e riprenda pertanto ciò che si presume sia visto dal personaggio.

La macchina può muoversi in panoramica o in carrello. Il movimento di panoramica può essere: orizzontale, verticale, obliquo. Il carrello, recante la macchina da presa, può muoversi in avanti, indietro, lateralmente; verticalmente, obliquo, può seguire un oggetto in movimento.

Dalla combinazione tra movimento di panoramica e movimento di carrello, nascono infiniti altri movimenti che chiunque può immaginare da sé o vedere applicati nei film.

Tra i movimenti di macchina più sensazionali vanno ricordati: la panoramica che parte da una inquadratura quasi capovolta per procedere poi, rapida, verticalmente verso l'alto, in LA PASSIONE DE JEANNE D'ARC di Carl Th. Dreyer; il movimento combinato di carrello laterale, panoramica, carrello aereo verso l'alto e quindi dall'alto verso il basso fino al P. P. di una persona, nell'inizio di PRESTIGE (*Prestigio di razza*) di Tay Garnett; il carrello combinato con panoramiche dell'inizio del citato FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di E. A. Dupont.

Da un punto di vista estetico, vi sono stati sostenitori da un lato ed acerrimi nemici dall'altro, dei movimenti di macchina. Circa la loro funzione artistica, non ci soffermeremo; vi sono esempi validi per l'una quanto per l'altra tesi.

Ma una specifica applicazione dei movimenti di macchina, trova aderenti gli uni e gli altri; cioè i movimenti soggettivi. Un esempio tipico è dato a questo proposito dall'inizio di DR. JEKYLL AND MR. HYDE. Il regista Rouben Mamoulian mostra, del dr. Jekyll soltanto le mani, e dal punto di vista del personaggio stesso, i cui movimenti si identificano poi con quelli della macchina, che avanza, si volge da una parte o dall'altra, in carrello o in panoramica, e verso il cui obiettivo guardano gli altri personaggi che intendono guardare il protagonista.

Un esempio di dialogo con inquadrature soggettive si ha in VARIÉTÉ di E. A. Dupont: Boss (Emil Jannings) tornando all'albergo, vede Bertha-Maria (Lya de Putti) a letto, e ha con lei un colloquio. La macchina, durante la presa, è stata posta prima nella posizione dell'uno, poi che guarda verso il basso, poi dell'altra, che guarda verso l'alto. Ed ambedue guardano verso l'obiettivo.

L'inquadratura soggettiva, fissa o in movimento, è stata applicata più di qualche volta con risultati cospicui. Essa, ponendo lo spettatore nella situazione del personaggio, ne vede riflesse su se stesso le sensazioni.

Al fine di raggiungere una introspezione psicologica, è di giovamento la applicazione degli effetti sonori. Il modo più semplice di sonoro soggettivo, è quello adottato nel film STRANGE INTERLUDE diretto da Robert Z. Leonard; nel film, peraltro, non si fa che riprodurre la trovata teatrale di Eugene O' Neill. Il personaggio a un certo punto s'arresta e pensa; il pensiero è espresso in parole dette sottovoce, che il cinematografo consente di far udire senza che l'attore muova le labbra. Un bell'esempio di sonoro evocativo si ha in CITY STREETS (LE VIE DELLA CITTÀ) di Rouben Mamoulian; nella scena in cui la ragazza, in cella, rievoca confusamente la visita testè fattale dal suo uomo.

Il passaggio tra una inquadratura e un'altra si completa definitivamente nel montaggio. Vi è però montaggio (detto appunto montaggio senza taglio) anche in seno ad una sola inquadratura, che vada modificando la sua composizione col movimento degli oggetti o dei personaggi, o col movimento della macchina da presa. Supponiamo una inquadratura raffigurante una sala, con una porta in fondo, da cui entri un personaggio, che avanza fino al punto in cui la macchina lo riprenda dalla cintola in su. L'inquadratura di partenza è ben diversa da quella di arrivo, in cui lo sfondo che nella prima costituiva la parte essenziale viene quasi del tutto annullato.

Il montaggio vero e proprio interviene là dove vi sia stato, nella presa, cambiamento di posizione della macchina, mediante stacco di una azione e ripresa della stessa azione da un altro punto di vista o di un'altra azione o immagine.

Chiameremo « quadro » la immagine fissa o in movimento tra un inizio e uno stacco della presa; che corrisponde, grosso modo, ad uno dei nu-

(1) In questi ultimi tempi è invalso l'uso di pubblicare in manuali e opere di studio e libri in genere sul cinema e pubblicazioni varie e occasionali, sceneggiature di film. Le iniziative che tendono a far conoscere al pubblico la essenza artistica del cinematografo, sono tutte encomiabili. Quantunque si sia indicato talvolta nelle suddette pubblicazioni, il carattere di tali sceneggiature, non sempre è stato peraltro distinta la sceneggiatura vera e propria, cioè quella servita al regista per la lavorazione, dalla sceneggiatura desunta dal film già realizzato, e cioè piuttosto copione di montaggio che sceneggiatura. Laddove questa corrisponde al film, l'altra spesso non vi corrisponde, essendo state durante la lavorazione modificate a volte le azioni di interesse scene; nonché mutati dialoghi, movimenti, ecc. Dalla differenza facilmente riscontrabile e dal confronto fra queste e quelle e tra le prime e il film, è facile notare a volte quanto siano lontane le sceneggiature vere e proprie dal film; e come sia impossibile prevedere, nella sceneggiatura, il montaggio del film in tutti i suoi particolari. Il pubblico è tratto talvolta in inganno e ritiene che i copioni di montaggio siano le sceneggiature.



'La passion de Jeanne d'Arc' di C. T. Dreyer

meri della sceneggiatura. E ciò per distinguere il quadro, inteso come pezzo di pellicola su cui è impressa un'azione che abbia una partenza e una fine (ancorché provvisoria), dalla inquadratura propriamente detta, intesa come composizione di figure, oggetti, elementi scenografici; quantunque, nell'uso comune, i termini «quadro» e «inquadratura» spesso si identifichino e si confondano.

Tra un quadro e un altro si passa mediante stacco (interruzione e ripresa), o mediante dissolvenza. La dissolvenza può essere semplice — in chiusura, detta anche fondu, cioè annerimento del campo visivo; e in apertura — o incrociata (una immagine si fonde nell'altra). La dissolvenza incrociata, detta anche impasto, può essere sostituita dalle cosiddette tendine, o dalle mascherine; queste ultime di dubbio gusto (2). La dissolvenza e affini servono a significare passaggi di tempo o di luogo (3).

Lo stacco può avvenire su un oggetto fermo o in moto, e l'attacco del quadro successivo su una immagine del tutto indipendente dalla prima, oppure sullo stesso oggetto, visto da una diversa angolazione. Secondo alcuni teorici, il passaggio tra un quadro e un altro dovrebbe avvenire tenendo presenti certi principi. Per esempio: essi non ammettono che da un primo piano si possa passare a un campo lungo direttamente; ma si tratta di regole cui contrastano troppe valide eccezioni.

L'attacco con il quadro seguente può essere compiuto sull'oggetto fermo o in movimento. È naturale che in questo secondo caso il regista — che per tale attività è coadiuvato specificamente da un aiuto regista o da un assistente — dovrà badare alla esattezza tecnica dell'attacco. E, affinché egli possa cogliere il punto più preciso per il taglio tra quadro e quadro, l'azione nel primo quadro sarà continuata oltre il punto dove si presume debba avvenire il taglio, e nel secondo quadro sarà iniziata prima del punto di taglio. In questo modo sarà possibile raggiungere, in sede di montaggio, un più esatto raccordo.

Più attenzione richiede l'attacco là dove non una ma più azioni di più personaggi o oggetti, si svolgono contemporaneamente; oppure un'azione e una battuta di dialogo, o più azioni e più battute; e si voglia determinare il taglio e il passaggio durante lo svolgersi delle azioni stesse. Supponiamo dunque che nel primo quadro uno dei personaggi metta il cappello e dica nello stesso tempo: — Me ne vado. — Ora, il regista presume di tagliare al momento in cui l'attore dirà la battuta. Se nel secondo quadro l'azione e il dialogo non verranno ripetuti esattamente come nel primo quadro, l'attacco esatto risulterà praticamente impossibile, nel punto stabilito.

Tra un quadro e il successivo, vi possono non essere elementi in comune. Per esempio:

1. Eva entra dalla porta e si avvia...
2. ...verso la finestra.

Nella presa del n. 1, l'attrice sarà fatta uscire di campo (al punto B'). Nella presa del numero 2 sarà fatta entrare in campo (dal punto C'). Viene creato in questo modo uno spazio e un tempo cinematografici, diversi da quelli reali. Infatti, viene escluso un settore della stanza (da B' a C'), che il personaggio avrebbe percorso, qualora, per esempio, fosse stato seguito in panoramica. E ancora il tempo potrà essere successivamente ridotto dal montaggio, tagliando l'azione del q. 1 al momento in cui l'attrice non è ancora uscita di campo (al punto B).

L'inquadratura non ha che due dimensioni: altezza e larghezza. La posizione degli oggetti e il loro movimento sono in stretta relazione con

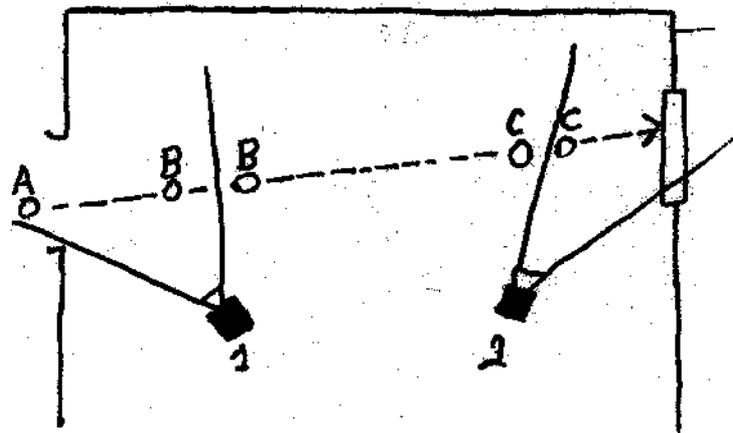


FIG. 1

queste dimensioni. Il verso degli sguardi o del moto delle figure nella inquadratura, risponde a certi principi. Perciò taluni hanno cercato di stabilire una vera e propria grammatica, in contrapposto alla opinione, che la macchina da presa possa essere collocata in qualsiasi punto dello spazio scenico. Il che è giusto, ma è altresì giusto che la conoscenza di certe cosiddette regole possa tornare utile al regista, il quale, peraltro, nell'atto stesso in cui si accingerà alla realizzazione del film, le avrà già assimilate e superate per esplicare esclusivamente il proprio stile (4).

Del resto, dal cenno che segue, il lettore avrà modo di intendere come il fondamento su cui poggia la cosiddetta grammatica, altro non sia che una intrinseca necessità di rispettare le esigenze del verso nel movimento e negli sguardi dei personaggi, in riferimento al principio della bidimensionalità dell'inquadratura.

Per dare un esempio: un personaggio esce di campo a destra. Nel quadro successivo dovrà entrare in campo da sinistra. In questo modo si avrà la sensazione che il personaggio abbia percorso un certo cammino in continuità.

(2) I passaggi di mascherine di diverse fogge possono venire usati con effetto artistico solo in casi del tutto eccezionali. E finora non vi è alcun esempio significativo da proporre. Purtroppo, la loro applicazione si è diffusa, con risultati scendenti invero, in questi ultimi tempi, in certi film documentari che assumono perciò un carattere di divagazione pubblicitaria.

(3) E non passaggi da un quadro all'altro come si applicano in taluni film dove il regista, purtroppo, non ha tenuto presenti le esigenze degli attacchi e dei raccordi e quindi si è trovato, in sede di montaggio, con un seguito di quadri «che non legano fra di loro».

(4) Si veda a questo riguardo l'articolo di uno di noi: «Dialogo a due, all'europea e all'americana», apparso nel fascicolo 34 del 25 novembre 1937 di *Cinema*, in cui si dava conto di osservazioni fatte a proposito del modo di inquadrare le scene di dialogo. Gli americani sono tutti legati ad una applicazione rigorosa di certi principi; non solo essi seguono le esigenze del verso, ma certe regole sulle distanze della macchina da presa dagli oggetti. Si veda altresì l'articolo di Renato May «Per una grammatica del montaggio» apparso su *Bianco e Nero*, 31 gennaio 1938.

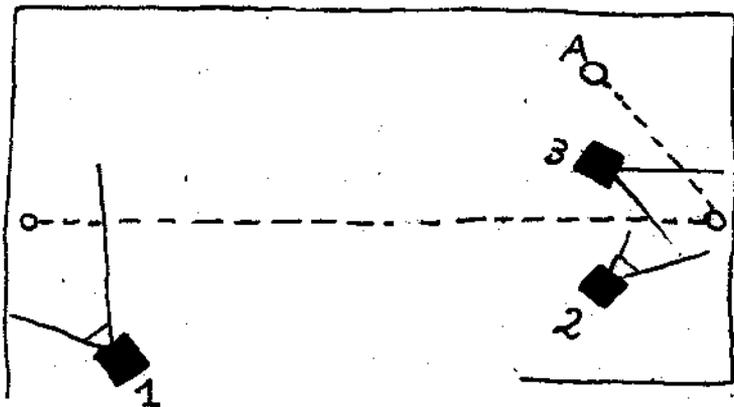


FIG. 2

Supponiamo ora che il regista ritenga più opportuno, per la composizione della inquadratura nel q 2, porre la macchina da presa anziché nel punto 2, in quello segnato col n. 3. Il personaggio, percorrendo il cammino regolare e diretto, entrerebbe in campo da destra. Allora, è possibile ovviare all'inconveniente che ne deriva, cioè alla sensazione che il personaggio torni indietro, facendolo entrare in campo, per esempio, dal punto A; non essendovi, per lo spettatore, alcun punto di riferimento nella scenografia; la disposizione della quale risulterà soltanto dalla direzione del movimento dei personaggi.

Altro esempio. Due carrozze si inseguono. A parte i segni distintivi che ciascuna di esse potrebbe avere e a parte il fatto, che dallo sviluppo della trama del film lo spettatore sa che esse si inseguono, l'effetto di inseguimento sarà compromesso ove non si facciano procedere ambedue verso la stessa parte. In caso contrario, ponendo la macchina da presa indifferentemente nei vari quadri della sequenza dell'inseguimento delle carrozze, ora da una parte ora dall'altra di ciascuna di esse, non risulterà tanto chiaro che esse si inseguono, ma potrà apparire invece, a un certo punto, che esse si debbano incontrare. E dagli esempi citati altri ne possono derivare.

Nei dialoghi si suole appunto inquadrare i personaggi tenendo la macchina sempre dalla stessa parte, evitando i controcampi.

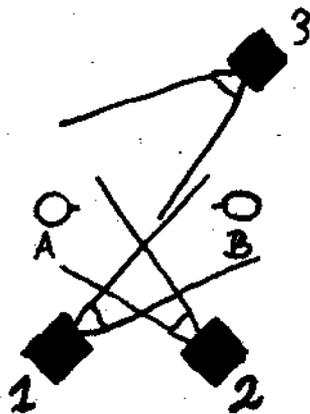


FIG. 3

Qualora, per prendere il primo piano del personaggio A, si ponesse la macchina nella posizione 3, cioè in controcampo rispetto alla posizione K 1, sullo schermo i volti dei due personaggi apparirebbero situati in positura analoga; essi guarderebbero cioè verso la stessa parte; si avrebbe pertanto la sensazione che essi non si guardano, bensì guardano un terzo punto. Mancando inoltre precisi elementi scenografici di riferimento, trattandosi di primi piani, risulterebbe che l'uno si sostituisce all'altro.

I grammatici hanno indicato altre regole, sulle quali non intendiamo soffermarci; per esempio, quella per cui da un campo grande a un piano vicino rispetto a uno stesso oggetto non si potrebbe passare se non ponendo la macchina sullo stesso asse ottico. Altri sostengono vigorosamente il contrario; e infatti, in questo caso, regola non c'è né vi può essere.

La dimensione del suono è invece: profondità. La posizione del microfono che ha da captare voci o rumori, è spesso subordinata alla inquadratura visiva, poiché il microfono, è ovvio, non ha da apparire nel quadro e deve essere nascosto. Da ciò consegue una serie di accorgimenti, suggeriti dallo stesso regista o da uno dei tecnici, circa il punto migliore ove porre il microfono affinché il risultato possa essere, naturalmente, quello dal regista voluto.

In certi casi la ripresa del suono avviene in precedenza. Il procedimento, adottato specialmente in scene musicali e cantate, si suol chiamare « play-back » o italianamente fonoriproduzione. Allora, durante la presa in stabilimento, l'attore o gli attori, la cui voce, per esempio, è stata precedentemente registrata, si adeguano con i movimenti al suono riprodotto.

(Continua)

F. P. & G. P.

CACCIA AGLI ORRORI



GATTO NELLA CREDENZA -

Per definire talune manifestazioni sintomatiche della mancanza di un qualsiasi interesse o impegno umano, affioranti qua e là sulle carte stampate, è davvero impossibile riferirsi alle parole che hanno un loro peso, un significato che appesantirebbe l'aerea leggerezza, il vuoto pneumatico di questi tali parti già morti prima ancora di nascere. E allora ci soccorre la nostra capacità di divertimento.

Anche la polemica che Cantini inaugura sulle troppo, troppo ospitali colonne di film ci avrebbe soltanto divertito se non ci fossero alcuni periodi ad indicare chiaramente un fatto di costume che investe non tanto il teatro o il cinema, quanto una particolare mentalità. Trasferendo gli oscuri complessi psicologici dei suoi personaggi anche agli ingenui competitori, così scrive Cantini: «...Mi meraviglia solo che la mamma ti avesse lasciati attardarsi tanto e con l'oscuramento per giunta; poiché se fossero stati più grandi, certo si sarebbero trovati, dove si trovano tutti quelli che hanno l'età d'andare sotto le armi (in ogni modo, quel signore in grigio, per esempio, alla sua stagione buttò via tutto e se ne andò dove il dovere lo chiamava, immergendosi con voluttà nella belletta putrida ma sacra delle trincee) ». Dove, in una parola. Dio sa con quale opportunità, si mescola il sacro con il profano: la guerra e turbamento.

MONUMENTINI - A Carolina Invernizio e a Don Carmine Galone (equestre) nei più frequentati crocicchi di Cinecittà.

ESOPICA - Ora avvenne che un grosso tomo di estetica cinematografica e Luigi Chiarini si riducessero ad un medesimo rivo per dissatarsi e nella parte superiore beveva il tomo, più sotto Luigi Chiarini.

« Come osi... » insinuò il grosso tomo d'estetica cinematografica in vena di litigi — come osi insudiciare l'acqua che io bevo? ». Rispose Luigi Chiarini: « E come potrei? Io non mi disseto che con quanto prima è passato da te ».

LE COLPE DEI PADRI - È certo che il cinema risente ancora delle sue origini. Il cinema italiano, poi, si volta nostalgicamente indietro a rimirare i baracconi di Piazza Pepe avvolti nelle nebbie azzurre della memoria. Un tale gusto domenicale e pizzicagnolesco ritroviamo nella parodia della « Commedia » pubblicata a puntate su Film e dovuta a Luciano Folgore con commenti di Ramo. A quando, diavolo d'un Doletti, una cattedra... dantesca?

FIORETTO - Trecento giorni d'indulgenza a chi riuscirà a vedere fino alla fine, senza dar segni d'impazienza LABERA SERRAIE di Mario Mattoli.

PUDORE - I passellini leggeri della Mucciona scricchiolavano sull'impiantito di legno; due enormi teste sullo schermo si cercavano con molto impegno le labbra troppo nere, come insudiciate da una densa conserve di muore. È un film di Mattoli (ma potrebbe essere di Gallone, di Brignone, di Maturazzo e di chi sa quanti altri); una storia passionale, a forti tinte. Quello che più stupisce è la mancanza di pudore di questi personaggi, i loro sentimenti sono scoperti, anzi ostentati. Nessuno ha vergogna dell'altro, si dicono tutto con le parole più viete (De Stefani? Giannini? Tieri? fate voi, fate voi...) e noi qui, a vederli, con un senso di pena. Povere marionette in bianco e nero trascinate nell'ingranaggio di una balorda macchina da romanzo a dispense! Cuore, amore, dolore, tormento: tutto come in una canzonetta di Bixio.

Forse se saremo stati buoni, e le nostre poltrone, alla fine della proiezione, ci regaleranno un servizio di tazzine per dolci o una conigliera modello. Proprio secondo l'antico sistema della popolare Perrino all'ultima puntata di Sedotta e abbandonata nel giorno delle nozze.

ARTI BELLE - Ho qui sul tavolo la fatale lupa con Komolo e Remo, poppanti eterni. Non posso fare a meno di pensare a Carlo Ludovico e ad Anton Giulio Bragaglia, dioscuri del cinema e del Teatro italiano. E più forte di me.

LIMITI - Non ricordo più quale filosofo abbia detto che alla mente umana è impossibile concepire il nulla. Errare. È evidente che quel filosofo morì prima che nascesse la stampa cinematografica.

PRUDENZIO



Antiche avventure
di Harold Lloyd



Il celebre 'gag' del vecchio cinema americano



Preistoria del cinema:
una fotografia animata

LA STORIA DEL CINEMA

di **BARDÈCHE e BRASILLACH**

OTTO anni dopo la loro *Storia*, Bardèche e Brasillach pubblicano questa *Histoire du Cinéma, Édition définitive illustrée de 71 photographies hors-texte*, 420 pagine, edizioni Robert Denoël, Parigi, 1943. Già la prima storia [*Histoire du Cinéma*, Editori Denoël et Steele, 1935, 422 pagine] mostrava una fretta che non giustificava il lavoro: forse per questa premura il volume *sul cinema* non aveva nemmeno una illustrazione dal cinema; e non lo citammo nella bibliografia del nostro volumetto: sarebbe come una storia della pittura senza un'immagine di riferimento. La lingua ha un bel-essere eloquente, la fotografia è più chiara. La storia di Bardèche e Brasillach non ci ha mai convinto. Non può dirsi una storia « d'idee », poichè siamo in presenza d'idee già espresse tra il 1912 e il 1930 dai maggiori del cinema muto e sonoro; e nonostante l'apparenza delle violenze verbali, i pochi concetti rimacinati direttamente da Bardèche e da Brasillach furono sempre di un « conformismo » da carceriere in borghese. Non può dirsi neppure una storia « documentata », sia perchè la documentazione manca, sia per l'inesattezza abituale delle citazioni. Nella nuova edizione, quasi tutti i vecchi errori sono conservati e, ad esempio, possiamo leggere il nome della Falconetti della *PASSIONE DI GIOVANNA D'AR-*

co scritto in tre maniere e Pina Menichelli: Rina Menicelli, Munichelli, etc.

La *Storia del cinema* di Francesco Pasinetti avrebbe dovuto servire d'esempio, almeno all'ultima edizione del Bardèche e Brasillach: tavole minuziose e di perfetta comodità nella consultazione, seria cronologia, etc. Alla fine del libro di questi due critici francesi, non ci sarebbe spiaciuto trovare una bibliografia; avremmo così saputo le famose fonti e forse anche avremmo appreso da dove Bardèche e Brasillach trassero notizie inedite su *PERFIDO INCANTO* (Bragaglia) e su altre rare esperienze del cinema. Ma si tratta di due critici disinvolti che si scuseranno a tempo dietro il paravento di Stendhal, scrittore che ebbe col suo genio naturale il genio del plagio.

Insomma, la storia di cui parliamo non è una storia, non è un'analisi critica, non è un dizionario del cinema, non è un'iconografia della settima arte, non è un panorama cronologico. È un ibrido molto evoluto dalla prima edizione; due varianti sono però evidenti. Nella edizione del 1935, Bardèche e Brasillach, indirizzandosi al Dottor Goebbels, scrivevano (pag. 370): « Ce qu'il nous est permis d'espérer, c'est que

l'Allemagne n'oubliera pas tout à fait ce qu'elle a dû aux Juifs et aux Aryens qui ont travaillé à l'édification de son cinéma ». Pudore o altro, questa tesi è abolita nel 1943. Bardèche e Brasillach vorrebbero far credere che la censura tedesca non avrebbe accolto con simpatia simili allusioni storiche; ciò che è falso, come prova il giubileo della UFA, che mostra attualmente in tutta Europa i titoli d'onore della casa, titoli che sono *MADAME DUBARRY*, *IL DOTTOR MABUSE*, *IL GABINETTO DEL DR. CALIGARI*, *METROPOLIS*, *ANNA BOLENA*, *I NIBELUNGI*, *L'ANGELO AZZURRO* etc.

La seconda variante, è l'aggiunta di quattro vaghi capitoletti sui film orientali, per altro pubblicati da *Je suis partout* dal 4 al 25 agosto 1941. Null'altro da notare, a parte le settantuno fotografie, d'un'impaginazione provinciale, con tiretti, margini etc. L'immagine più bella è quella delle pattuglie della *NASCITA D'UNA NAZIONE* di D. W. Griffith.

Ci auguriamo che ogni futura storia del cinema, senza falso orgoglio, non dimentichi quanti hanno saputo dare ordine alla materia complessa che è il mezzo secolo di cinema che abbiamo più o meno vissuto: Pasinetti, Rotha, lo stesso Vincent, hanno chiaramente indicato le vie da seguire e come seguirle.

L. D.

NEI PROSSIMI NUMERI SCRITTI DI:

Antonio Baldini, Michele Biuncale, Enrico Cavarechioli, Filippo De Dixis, Giorgio De Chirico, Alberto Lattuada, Cipriano Esisio Oppo, Marcello Diacentini, Carlo Enrico Rava, Arnaldo Frateili, Luciano Folgore, P. M. Pasinetti, Umbro Apollonio, Salvatore Quasimodo, Barna Occhini, Alberto Savinio



Il solito primo (in realtà è il secondo) manifesto del cinema pubblicato da Bardèche e Brasillach



Qualcosa di recente :



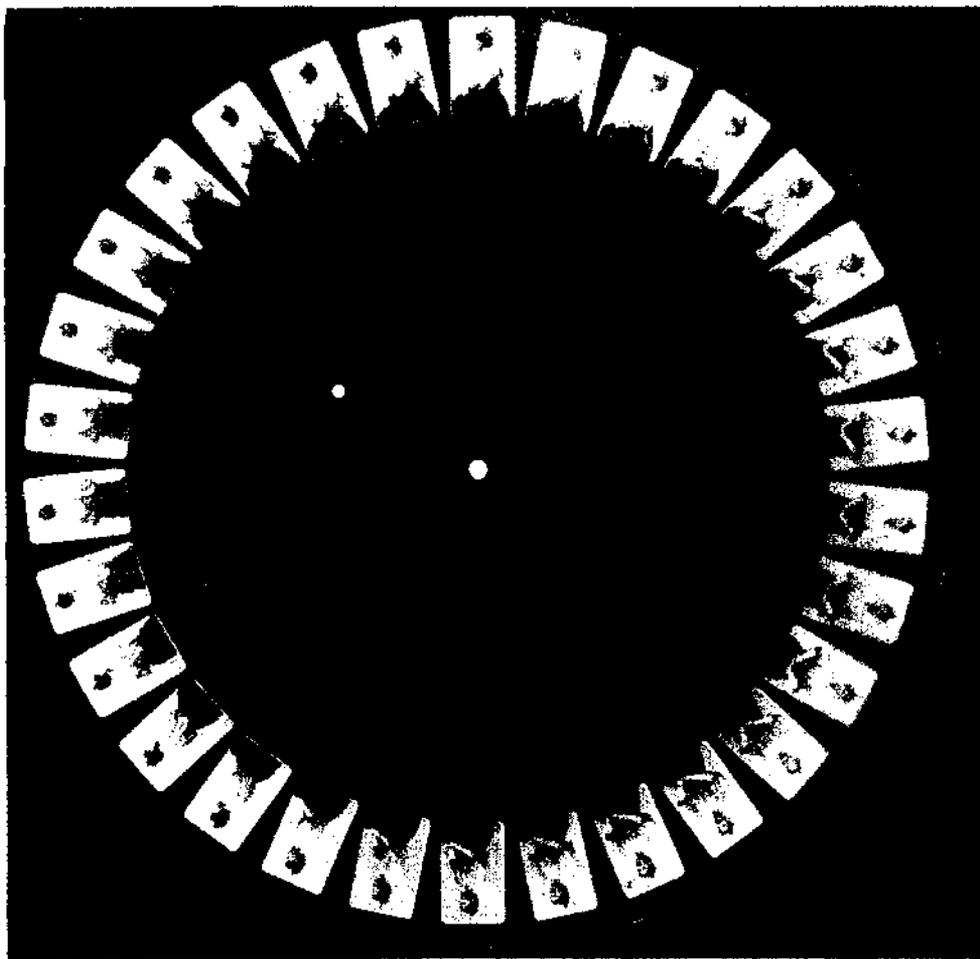
'Qui vi presento' litografia di Grenier (XIX Secolo)



I fiori di Ridolini (1911)



Hollywood Cavalcade' (1940)



Un disco di fotografie animate



(y Semon) e la meraviglia della bella dama



Un raro documento : come faceva il bagno Greta Garbo prima che toccasse la celebrità

Al tavolo di montaggio

Ogni film ha un suo ritmo, come ogni musica ha il suo tempo. Un montatore che non abbia orecchio per queste cose può lodevolmente dedicarsi ad altro mestiere: avrà più fortuna

FORSE c'è un solo edificio a Cinecittà dove è difficile incontrare divi. Ed è perciò che là dentro il colore locale è diverso: non strani abbigliamenti, gambali, visiere, sgargianti magliette o giubbetti di pelle, non profumo e sorrisi di donne belle e fatali, non cani al guinzaglio; ma gente seria e riservata, occhiali a stanghetta e zucca pelata, o modeste quanto vezzose ragazze in camice bianco, che silenziosamente compiono il proprio lavoro.

In quell'edificio la curiosità del pubblico, quello che giornalmente si reca in visita agli stabilimenti, non arriva mai.

Io so come queste visite procedono.

Appena s' esce dal teatro n. 9, il ciccone occasionale, puntando un dito lontano e con un tono che esclude l'interesse, dice: « Laggiù in fondo c'è il "montaggio" ». Il visitatore guarda e risponde: « Bene ».

Poi si prosegue: teatro n. 5, n. 3, n. 7...

Non c'è mai qualcuno che all'indicazione s'accenda di curiosità, mai. Tutt'al più, dopo la suprema gioia d'aver visto la Valli in un naturale atteggiamento di riposo accendersi una sigaretta tra un'inquadratura e l'altra, o un regista con gli aiuti, l'operatore e gli aiuti dell'operatore insieme accordarsi sulla posizione della macchina, viene voglia d'andare al cinefonico, dove si doppiano e si missano i film, là infatti ci sono tante belle cose da vedere;

ma al « montaggio » mai, al « montaggio » io non ho ancora visto andare nessuno.

Quelli che dentro vi lavorano sono di ciò tanto, ma tanto grati al pubblico.

Ora, però, voglio prepotentemente condurci i lettori.

Immaginate un lungo corridoio, anche abbastanza largo, di qua e di là tante stanzette. In queste stanzette, tra pile di scatole di latta, pellicola che spunta da ogni parte e ruote avvolgitrici che girano scintillanti come girandole pirotecniche: si monta il film. Contro il muro, la moviola: quel tavolo sul quale il film passa in proiezione su un piccolo schermo. Particolare divertente e curioso: sulla moviola il film può andare avanti e indietro. Il particolare serve molto ai montatori, infatti quando si è legata un'inquadratura all'altra, essi debbono accertarsi che l'attacco funzioni ed allora marcia indietro e la pellicola s'avvolge sui piatti nel senso contrario: tutto il movimento dell'inquadratura si vede all'inverso. La gente cammina di spalle, un signore che si è buttato dal quarto piano per suicidarsi, con un balzo ritorna sul davanzale della finestra; poi, marcia avanti, si riprende il movimento normale: il signore s'ammazza.

Per duemila e cinquecento metri del film, il lavoro paziente continua: una scena dietro l'altra, un quadro dietro l'altro.



Momento difficile. Il regista è accanto al montatore per dare ordini e ritmo alle sue immagini. La sceneggiatura consiglia un taglio che sembra poco efficace; ma un opportuno primo piano, realizzato fuori copione, tranquillizzerà regista e montatore



Appena il film giunge dallo stabilimento di 'Sviluppo e stampa' viene tagliato quadro per quadro, e sistemato in queste scanie luminose. Più tardi il montatore sceglierà i pezzi che dovranno seguire l'uno all'altro



Osservate con quanto impegno questa ragazza taglia il fotogramma per poi eseguire una giunta

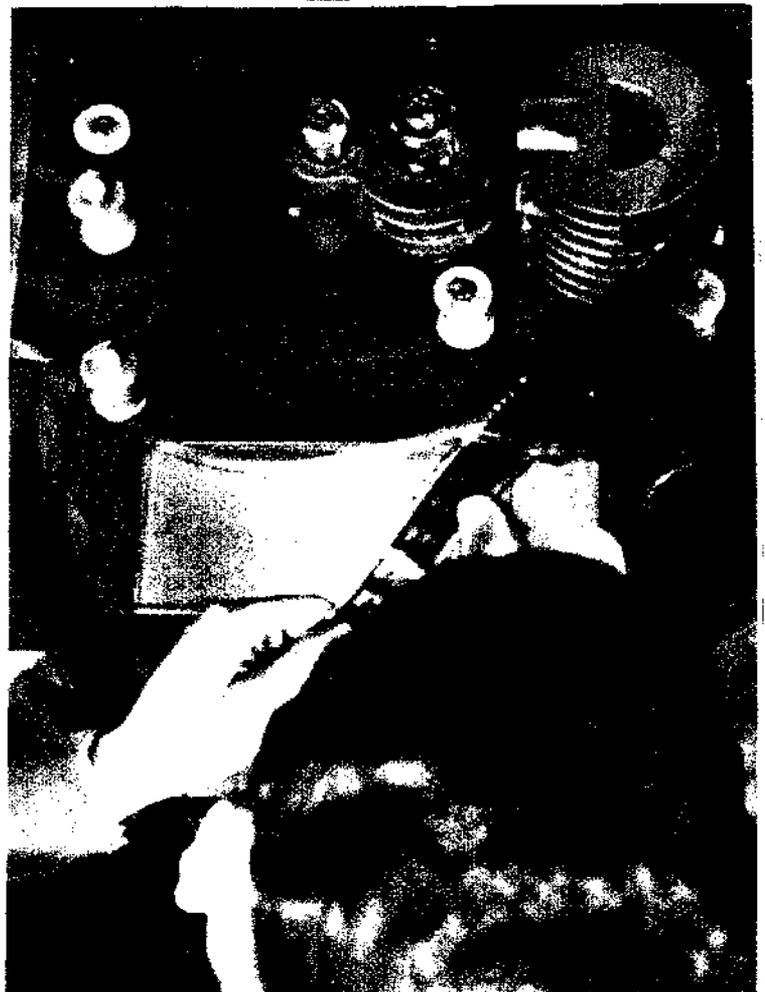
Ma sulla moviola c'è un'altra « pizza » di pellicola, tutta bianca, tanto da non sembrare impressionata, che si svolge pur essa. Oh, che sarà mai quella? È la colonna sonora, dove sono stati impressionati i dialoghi ed i rumori. Il montatore l'ascolta da quel minuscolo altoparlante che è alla destra del tavolo. Egli taglia la colonna della scena, ma deve poi far coincidere i suoni con ciò che fanno e dicono i personaggi sul visivo. Un lavoro ordinato e preciso.

Vi assicuro che si rimane stupiti dall'abilità di questi tecnici. Sono addirittura sommersi dai nastri bianchi e neri della pellicola, ne hanno fin sopra i capelli; ma si destreggiano in quell'apparente disordine con disinvoltura. Fanno correre le dita sapienti alle cime dei nastri, che hanno cinti intorno al collo o sulle gambe, raggiungono i rotoletti di pellicola con le code pendenti poggiati a lato sulle scanie luminose, legano un pezzo all'altro, tagliano, rimettono a posto, scartano, riprendono e non s'imbroglia mai. Ad un profano ciò fa un'enorme impressione. Sembra un gioco di prestigio cui non si può tener dietro, un facile e veloce giuoco che loro compiono tranquillamente.

Ed è proprio ciò quello che maggiormente stupisce: la serenità e la calma di questi diligenti signori, che in quel caos di rotoli e di striscie, di manopole e di interruttori, se la cavano con perfetta sicurezza.

Non fatevi, per carità, da questa descrizione, l'idea di un lavoro artigiano. Sacrilegio! Il montaggio è nel film altrettanto una fase creativa. Anzi, come sostiene Béla Balász, esso è la base estetica del film. Ed infatti si può dire che tutto, soggetto, sceneggiatura, realizzazione, nasce in funzione del montaggio.

Non si tratta di legare due pezzi insieme, a questo pensano materialmente le ragazze operaie in camice bianco attente ed operose; bensì di saper distinguere il bello dal brutto, cioè scegliere il buono e buttar via nelle ceste vicine lo scarto, di trovare la giusta lunghezza dell'inquadratura, dell'opportunità di variare l'ordine pre-



Ecco, l'attacco funziona. Si verifica prima con luce; poi il quadretto della moviola darà il responso: si può passare all'altra inquadratura



Il 'costino' del film. Per un film si girano in media 25.000 metri di pellicola. Di questi se ne sceglie circa un decimo: 2.500 metri



Il montatore si è assentato. La ragazza siede alla moviola, occupatissima: ha avuto 10 minuti per legare una sequenza. Farà in tempo?



Il film è già tutto montato. Sulla indicazione della copia di lavoro si procede al taglio del negativo, dal quale sarà stampata poi la copia definitiva del film

visto dalla sceneggiatura, d'intercalare primi piani o particolari, di salvare un attacco che non funziona. L'abilità e la fantasia non mi par poco. Il montatore è un artista anche lui, che insieme al regista dosa gli effetti girati e dà il ritmo al film.

Il montaggio, anche se sono stati inventati sistemi e tabelle (vedi Arnheim, Griffith, Timoscenko), è un fatto intuitivo. Non esistono misure né vi sono schemi che si possono pedissequamente seguire: ogni film ha un suo ritmo, come ogni musica ha il suo tempo. Un montatore che non abbia orecchio per queste cose può lodevolmente dedicarsi ad altro mestiere: avrà certo più fortuna.

Di norma il montatore segue in teatro la realizzazione del film. In molti casi è l'aiuto del regista. Quando questa felice combinazione avviene, statene certi che il film se ne avvantaggia. Infatti egli ha modo di prevedere, prima che siano girati sbagliati, gli attacchi; può consigliare una giusta posizione di macchina o suggerire un movimento nell'azione. Ciò contribuirà ad una maggiore fluidità nel racconto, che il pubblico non può individuare; ma è certamente un simile procedimento a donare al film snellezza e maggiore coerenza narrativa.

La chiave della grammatica cinematografica è tutta qui: data una certa posizione dei personaggi, ritmo interno, ed una certa posizione della macchina, ritmo esterno, il quadro che segue è assoggettato a delle leggi fisse. Ora queste leggi sono tante, sono la filologia del cinematografo, ed io non starò ad elencarvele qui. Per chi volesse aggiornarsi, io lo rimando alle buone pubblicazioni di *Bianco e Nero* od a quello che scrivono per la nostra rivista F. P. & G. P.; ora mi preme invece trattenermi ancora un poco sul montaggio.

Man mano che in teatro il film viene realizzato, le sequenze giungono, odorose della fresca stampa, nelle mani del montatore, che provvede ad un primo montaggio. Così procedendosi, accade che alcune volte, prima che un ambiente in teatro venga demolito, è possibile rifare o aggiungere ancora dei quadri, qualora dalla ripresa risultasse qualche lacuna o qualche deficienza formale e grammaticale.

Quando il regista si è disimpegnato dal teatro, il suo posto è alla moviola, accanto al montatore, dove insieme questa volta scelgono, correggono, danno insomma il tono al film.

Mentre le ragazze eseguono intanto il taglio del negativo, secondo i tagli effettuati sulla scena, irruisce nella piccola stanza il musicista con la sua brava colonna sonora tutta incisa di note. Il musicista arriva sempre all'ultimo momento ed ha il fiato grosso.

Egli, per mettere in carta la sua musica, seppure l'aveva già nella testa o abbozzata nei motivi, ha dovuto attendere che il film fosse montato; poi in proiezione ha controllato i tempi: scena prima, 15 secondi, scena seconda niente, scena terza 7 secondi e così via. È andato a casa, ha scritto, mentre il direttore di produzione non gli dava tregua: « Presto, presto, vi dò 48 ore di tempo, fra quattro giorni sono impegnato per il missaggio; vi prego: presto, per l'amor di Dio! ». Ed eccolo ora giungere, questo infelice collaboratore, un po' arrabbiato, un po' scalmanato; ma soddisfatto perchè la sua colonna è pronta per il taglio. Toccherà ancora al montatore di accoppiarla con la scena. Che ci vuole. Di nuovo moviola avanti e indietro: qui ci va la musica, qui niente; dove la musica non ci va, si mette una striscia di pellicola neutra, finchè, se il direttore di produzione non è un bugiardo dopo una notte e due giorni di lavoro, si può trarre un gran sospiro: per la data fissata si può entrare in sala di missaggio.

Ora al « montaggio », poichè tutti si son trasferiti altrove, non sappiamo proprio più cosa farci. Usciamo.

Ci giungono alle orecchie nel corridoio, come voci misteriose e allucinanti, pezzi di dialogo, risate, strani rumori. E altra gente che lavora per altri film; non disturbiamoli, dunque. Usciamo e, se vorrete seguirmi in una prossima occasione, vi condurrò al missaggio: questa volta la visita è finita: arrivederci, allora.

(foto Toscani)

GIOVANNI PASSANTE SPACCAPIETRA



Jacqueline Laurent in 'Addio amore'

VIAGGIO NEL MONDO DEI SOGNI

SIGNORI, si parte! È il viaggio, questa volta si annuncia bello come non mai, avendo per meta un altro mondo, remoto etereo misterioso e meraviglioso, il mondo dei sogni. So bene che per la partenza qualunque momento e qualsiasi luogo è buono, ma mi piace immaginare quale sarebbe l'aspetto della stazioncina, se una stazione esistesse per il magico viaggio. Ecco: è una saletta azzurra dalle pareti di cielo, in un giardino tutto sole e fiori, da cui si parte un solo binario fatto di stelle. Uomini, donne, vecchi, fanciulli si foggiano nella saletta, ansiosi di partire, guardando verso l'infinito. Non tutti lieti. Lo sguardo ridente, perduto in una lontana visione di felicità, stringono fra le mani un leggerissimo bagaglio, il loro fardelletto di sogni: un po' sbadato quello dei più anziani, vivo e acceso quello dei giovani. E il prezioso fardello che non abbandonano mai, che dà un accento di poesia alla loro vita quotidiana, e che racchiude speranze, amore, vanità, ambizioni, desideri inappagati, affetti che aspettano di sbucciare. Tutti a partire sono gioiosi, perché sanno che là, nel grande mondo dei sogni, ognuno d'essi vedrà realizzarsi quel che ha sempre agognato, ciascuno conquisterà agevolmente quel posto che la vita, spesso, gli ha negato: il poeta, costretto dalla necessità ad un lavoro di contabile, potrà finalmente dedicarsi a scrivere versi meravigliosi, mentre il contabile che talvolta, ahimoi, si nasconde sotto l'aspetto di un poeta, potrà sbizzarrirsi ad allineare versi di cifre; incontrerà l'amore chi non ha mai amato, le donne brutte diverranno affascinanti, i vecchi rivivranno, ammantata di stupendi colori, la grigia vita vissuta.

Tra questa folla felice, che attende di partire per il gran viaggio, anche il Viandante ha un suo piccolo bagaglio, naturalmente, ma lo nasconde perché questa volta non viaggia per sé, viaggia per voi e per narrarvi ciò che vedrà nel mondo dei sogni, quale è racchiuso fra le pareti dei teatri di posa. Sicuro, perché il cinema ha la prodigiosa facoltà di far suoi i sogni degli uomini, realizzarli e renderli visibili a tutti, e questa, forse, è la ragione prima del suo successo, della sua sconfinata popolarità, della suggestione che esercita sulla immaginazione degli uomini.

Date, con il Viandante, un'occhiata in casa Moscapelli: tutti i sogni del ragioniere capofamiglia, della moglie, della bionda figliuola Titi, che ha gli occhi e il sorriso di Maria Mercader, divengono realtà quando fra le domestiche pareti entra il giovane Leo, scambiato per il figlio di un milionario. Gli orizzonti familiari si dilatano in una stupenda avventura dall'acuto profumo di poesia, specie per la cara Titi. Dove sono guidati i Moscapelli da Leo, ovvero da Vittorio De Sica? Verso la felicità? No, purtroppo verso la delusione, perché spesso i NOSTRI SOGNI, diventando realtà, si rivelano troppo grandi per esser vissuti da noi, poveri uomini. Nel tabarino dove Titi viene accompagnata da Leo, tutto sembra predisposto per offrirle la gioia sperata, e invece proprio qui crolleranno tutte le sue fantasie. Della grandità di questa delusione, sembra rendersi perfettamente conto Vittorio De Sica, mentre tutto serio va rileggendo con il regista Cottafavi il copione della scena, mentre la Mercader fatalmente si aggiusta, con sapienti colpi di dita, l'abito purpureo. Tutte così le donne: sogni e delusioni, gioie e dispiaceri sono sempre cose secondarie, per loro, in confronto di una brutta piega della gonna. Forse per questa fatuità femminile, il sogno del conte Althrand è quello di non aver più a che fare, in vita sua, con le donne e di educare a tali austeri principi anche il figlio Alberto: ma se il vecchio nobiluogo riesce a trovare la sua felicità nell'ammirazione del firmamento, il figlio ha bisogno di ammirare due stelle più vive ed umane, gli occhi di Silvia Rossi. Ci riesce naturalmente (come potrebbe non concludersi trionfalmente un amore cinematografico?), e l'ardore del suo affetto deve essere ben grande — nel film FELICITÀ SOTTO LA PIOGGIA — se resiste, senza raffreddarsi né costringersi, a un violentissimo temporale che scroscia nel teatro di posa per due giorni filati, inzuppando senza distinzioni, col getto di parecchie pompe, Enzo Fiermonte e Vera Carni, che sono i due innamorati, il regista Kish, l'operatore, le maestranze e chiunque altro osi avvicinarsi, anche il Viandante. Non molto diverso è il sogno di Melnati, nei panni del duca Navarra: anche lui vorrebbe isolarsi in un castello, vivere SENZA UNA DONNA, tagliare i ponti della convivenza coniugale con la simpatica ma bizzarra duchessa Gilona. Gli sembra una cosa facile, ma non sa, il meschino, di che cosa sia capace l'astuzia femminile, perfino di farlo interdire e chiudere in una casa di cura per malattie nervose, pur di ricondurlo, vinto, al ducale talamo. E questo —

intendiamo bene — senza che la nobildonna rinunci ad alcuna delle sue bizzarrie, tra cui primeggia quella di acquistare un istituto di bellezza dove poter restaurare, a tutt'agio, la propria decadente bellezza e tenere, nello stesso tempo, degli estrosi raduni di moda, d'arte, di spiritismo. Quando il Viandante si affaccia ai lussuosi saloni dell'istituto, questo è in pieno fervore di vita: innumeri donne eleganti si aggirano nei saloni agli ordini del regista Guarini. Tutto è perfetto, negli ambienti luminosi, tutto è vero: eppure c'è qualcosa che denuncia la finzione cinematografica. Che cosa? Ma certo, ecco, è questo: le signore, in attesa di « girare », conversano allegramente fra loro senza degnare d'un solo sguardo gli infiniti prodotti e ornamenti di bellezza allineati nelle splendide vetrine. Nella vita, di fronte ad una simile visione, le donne sarebbero capaci anche della suprema rinuncia a chiacchierare.

Sogni fine di secolo sono quelli delle sorelle Anna e Laura Acquaviva nel film *ADDIO AMORE* (che prende vita dalla riduzione dei romanzi *Addio amore e Castigo* di Matilde Serao). Sono entrambe innamorate del tutore Cesare Dias, Jacqueline Laurent e Clara Calamai (ma come fa la Calamai a diventare ogni giorno più bella?) e intorno a questo amore, che condurrà la prima alla morte e l'altra alla delusione, s'intreccia la vicenda filmistica. Anche per Roldano Lupi, che veste la ottocentesca finanziaria del tutore Dias, il passionale vituppo si scioglierà tragicamente, perché egli troverà la morte in duello, sulla punta della spada di Luigi Caracciolo: che importa?, per il momento non se ne preoccupa, è felice del recente successo riportato in *GELOSIA*, e per distrarsi dalle angosce ricorre che gli riserva lo schermo, approfitta di una pausa di lavorazione (mentre il regista Franciolini sorveglia gli ultimi tocchi all'arredamento d'un salotto, che servirà per la prossima scena), approfitta dunque della pausa, per fare un salto di molti anni e recarsi a trovare, nell'alliguo teatro, le *SORELLE MATERASSI* nella loro casetta di Santa Maria a Coverciano. Qui infatti lo incontra il Viandante mentre le due povere zitelle, impersonate da Emma e Tina Gramatica, raggomitolate in uno scialletto, aspettano infreddolite a sera tarda, che il nipote Remo ritorni. L'altra sorella, Giselda, che ha il sarcastico sorriso e la pungente asprezza di Olga Solbelli, si diverte a ironizzare le zitelle sulla loro cieca tenerezza per quel nipote sciagurato: unico conforto è la buona parola della serva Niobe la quale, per Remo, travede. L'attesa si prolunga, triste e penosa, nella fredda sera autunnale (incongruenza delle stagioni cinematografiche: fuori di qui c'è un bel sole di primavera precoce che inonda i viali cittadini), finché uno squillo di campanello fa sobbalzare le donne. È Remo che rientra? No, non è Remo: è un maschietto che porta, invece, un telegramma di Remo il quale annuncia da Firenze che non tornerà, per ora. Ed è proprio quel maschietto che mette a tutta prova la pazienza del regista, perché nella breve scena gli occhi del ragazzo, invece di passare dall'una all'altra delle donne, con espressione stupita, come il regista vorrebbe, si volgono irresistibilmente incantati alla macchina da presa. Le prove si succedono, inutilmente. Allora Poggioli ha un'idea: fa ripetere la prova e scandisce con nitida voce « uno, due, tre, quattro » per segnare il tempo al movimento degli occhi del ragazzo. Risultato perfetto. Si gira. E sembra che il regista scandisca il passo di una danza: la danza degli occhi.

Un altro sogno ottocentesco, è quello di Marina Berti, che veste la crinolina della bionda Greta Hansel, nel film *LA VALLE DEL DIAVOLO*: è un sogno semplice e umanissimo, il suo, il sogno di tutte le fanciulle, un sogno d'amore con il sottotenente Peter Gundel: eppure la vita le nega anche quello. Ella dovrà sposare, per compiacere la ferrea volontà paterna, il barone Richer e soltanto dopo molti anni di tristezza e di dolorose angustie spirituali, vedrà realizzarsi la propria felicità. Che il barone sia di malvagio carattere, nessun dubbio e non ci si spiega come il capitano Hansel non lo abbia subito capito: basterebbe il fatto che Richer ha il viso di Osvaldo Valenti (consacrato ormai al cinema ai ruoli crudeli) per rendersene conto; e basterebbe che il capitano fosse qui in questo momento, insieme con il Viandante, nel salone del castello baronale, a sentire con quanto furioso disprezzo Richer tratta il proprio maggiordomo allorché questi entra ad annunciare che un ufficiale, latore di un messaggio del Governatore, chiede d'essere introdotto. Mario Mattoli dirige i preparativi della scena, Tabet in un canto traccia con antica grafia il testo del messaggio governatoriale su un gran foglio color matitone; Andrea Checchi, che è l'ufficiale, per nulla preoccupato della difficile missione affidatagli, sorbisce placidamente un'avanzata accanto al caminetto; Pavese, che è il maggiordomo, prova con gradazioni diverse di voce ad annunciare l'ospite. Poi « si gira », ma quando in teatro risuonano le aspre e vrate parole di Valenti al servo, ecco levarsi da un angolo un minaccioso e sonoro brontolio: è il bulldog di Valenti che, strappato al suo pisolino, si prepara a dare man forte al padrone, in caso di necessità. Siccome però, nel caso specifico, è necessario soltanto che il cane laccia perché con la scena non ha niente a che vedere, il padrone lo rimprovera aspramente e il cane torna ad accucciarsi riprendendo a sonnecchiare placidamente, e ad accarezzare, forse, un sogno canino. T'AMERÒ SEMPRE si dicono con tenerezza, sotto lo sguardo attento di Ca-

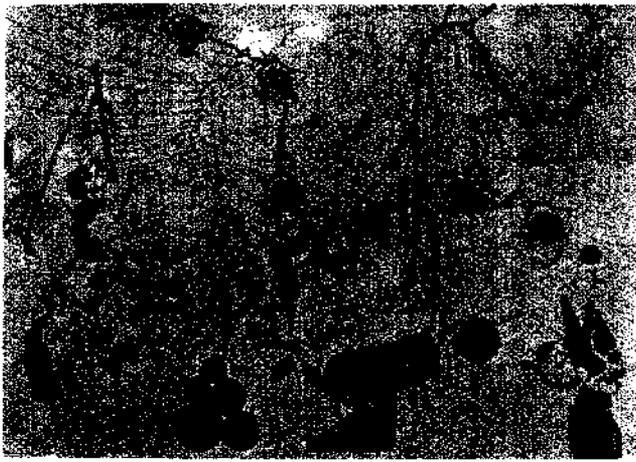


Si direbbe che queste due belle ragazze in costume di ginnastica, siano pronte, al loro posto di giuoco, per l'inizio di una partita di pallacanestro. Ma, a guardar meglio, ci si accorge poi che sono in una stanza arredata con mobili antichi. Un salotto forse? No, non si capisce bene: anche perché i mobili sono di stili differenti e sullo sfondo domina un parlume piuttosto moderno. Forse le due ragazze (una delle quali è Silvana Jachino) stanno ricevendo gli ordini da un padrone di casa di mode. Sono dunque due indossatrici. Ma sarà poi vero? Avremo colto nel segno?

merim i protagonisti del film che porta quel dolce titolo, vale a dire Alida Valli e Gino Cervi: un amore eterno, davvero? Forse, anche qui non si tratta che di una bella illusione fiorita nella casetta borghese. E invece tra le coste di pesce del mercato romano di Campo dei Fiori el nasce il sogno di Peppino (e quindi sarebbe strano parlare, stavolta, di profumo dell'amore, ma il suo sogno è egualmente dolce e bello). Affascinato da una donna bionda e seducente quale può essere Caterina Boratto, Fabrizi, che è il pescivendolo, ha preso fuoco istantaneamente, e spera di poterla far sua moglie quando la donna uscirà dal carcere dove è stata condotta da un complesso di circostanze estranee alla sua volontà, e spera di poter adottare il bambino di lei. Purtroppo, il suo sogno, come molte suggestive fantasie umane, è destinato a sfumare, ma in fondo la sorte non gli è troppo maligna, riservandogli una vita lieta e felice a fianco della puitivendola Elide che è bruna invece di bionda, ma anche lei molto bella, come Anna Magnani. Tanto attraente, anzi, che mentre nel film c'è PRIMA LA SIGNORA si fa amare da Peppino-Fabrizi, ne LA VITA È BELLA fu strage del cuore di Campanini (il quale, finalmente, dopo tante sentimentali vicende cinematografiche sfortunata, questa volta tocca il settimo cielo della felicità).

L'ultimo sogno è il più puro ed alto: il sogno di due ragazzetti ispidi e scontenti, Tito e Gianni, arruolati fra i marmaretti d'una nave scuola, *MARINAJ SENZA STELLE*: il rancore che li separa e l'antagonismo che li divide si comporrà in una riconciliazione istintiva e generosa com'è l'annuncio dei ragazzi nel momento in cui si trovano furtivamente imbarcati su navi che salpano, allo scoppio della guerra. Sul mare essi vivranno la loro grande avventura, durante l'attacco aeronavale che il nemico sferra contro il nostro convoglio. Gianni morirà insieme col padre e stretto fra le sue braccia a bordo di un mercantile, Tito riuscirà a ricuperare, con un prodigioso tuffo nei flutti, la bandiera, strappata da una scheggia, della silurante dove è imbarcato. E il ragazzo sente, nel piccolo grande cuore, che a quella bandiera e a quella nave è ormai legata la sua vita, nel mondo del mare, un mondo grande meraviglioso e azzurro come i suoi sogni di fanciullo.

IL VIANDANTE



Due scene di film comici a disegni animati; girati a Torino nel 1920

FILM COMICI A DISEGNI ANIMATI a Torino nel 1920

NEI maggio del 1920 iniziava la sua attività a Torino la « Tiziano Film » (Via Tiziano 25) di proprietà dell'avv. Mario Donn, che dopo la morte di Ernesto Maria Pasquali avvenuta nel maggio del 1919, era rimasto a capo della « Pasquali Film ». La « Tiziano » accanto alla produzione drammatica incominciata con la riduzione del romanzo di Carlo D'Adone mirini (di cui fu protagonista il ragazzo Franco Ceppelli che si era rivelato nel GIRO DEL MONDO DI UN BERICHINO DI PARIGI della « Zanotta-Ambrosio ») fondò una sezione per produrre film comici a disegni animati, con il motto « Ridere necesse est ». Il disegnatore era il prof. C. A. Zambonelli, bolognese, che dopo qualche mese di attività lasciò la « Tiziano » e forse Torino, dove intatti non si trova più alcuna traccia di lui.

Il primo film BABY E LA... LUCREZIA BORGIA fu così annunziato: *È questo il primo film comico a disegni animati eseguito dalla « Tiziano Film », la quale ha intenzione di specializzarsi in questo ramo; al primo film ne seguiranno perciò subito degli altri, quali, sia per le innovazioni tecniche che per l'argomento, costituiranno una vera novità del genere. I film di cui sopra potranno riuscire una gustosa caricatura della vita moderna, destinata a far ridere i piccini alle spalle dei grandi...*

Seguirono poi quattro episodi delle *Strabilianti avventure del Barone di Munchausen*: LE SORPRESE DELLA NEVE, UN VIAGGIO BALISTICO, DALLA FERRA ALLA LUNA, IL VEICOLO OCCASIONALE. Tali film dovevano servire come fine programma invece delle solite comiche, ormai intollerabili, e non quindi per spettacoli riservati ai bambini. Questo fine avrebbero invece dovuto forse avere i film di zoo metri, progettati a Milano nel 1916 e che settimanalmente avrebbero presentato le migliori scene del *Corriere dei piccoli*, collaboratori: Antonio Rubino, Franco Bianchi, Renato Simoni. Ma non si sa se tale progetto fu realizzato. Controllare se un film programmato dalle case fu poi realizzato o no, costa davvero molte ricerche. Ne so qualcosa, perché in appendice alla *Storia del cinema muto in Italia* che sto compilando, apparirà il laticosissimo elenco di (quasi) tutti i film prodotti in Italia nel primo trentennio del 1900, disposti cronologicamente e per casa, con il nome del regista, degli attori, dell'operatore e dello scenografo, e forse una piccola notizia descrittiva. A proposito di questa *Storia*, pregherei quanti hanno notizie, documenti, ecc. di segnalarmeli: sarà citata la loro utile collaborazione.

M. A. PROLO

DAL SOGGETTO AL FILM

QUESTO libro di Chiarini è come quelle scatole a sorpresa, che appena le apri ti schizzano in faccia, senza che tu lo abbia sospettato, il pupazzetto con la molla sotto il sedere.

Infatti Figaro lettore, credendo di avere tra le mani una nuova fatica dell'autore di Cinque capitoli sul film è presto deluso, quando, dopo la premessa di Raffaele Mastrostefano, s'imballe nella sceneggiatura di VIA DELLE CINQUE LUNE, dovuta a Chiarini, Barbaro e Pasinetti, e dopo poche altre pagine che riportano « le più notevoli varianti apportate alla sceneggiatura nel corso della realizzazione del film »; si incontrano ancora una volta annotati quei giudizi della critica sul film in questione.

Sì, lettore: hai creduto arricchire la tua biblioteca di una nuova opera sul cinematografo e ti trovi press'a poco possessore di un doppione del n. 5-6-7 di Bianco e Nero, vestito d'altra veste.

Scherzo di cattivo gusto? Niente affatto!

La sceneggiatura di VIA DELLE CINQUE LUNE, premiata lo scorso anno alla Mostra di Venezia, è senza dubbio un'opera di vivo interesse per gli studiosi del cinematografo.

Proprio questo interesse giustificò a suo tempo l'inclusione dell'opera nel numero di Bianco e Nero costituendo una valida attenuante all'accusa mossa da più parti a Chiarini di confondere la sua attività personale con quella del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma Bianco e Nero è una rivista che non va a molti, che ha il suo pubblico scelto, intelligente, preparato e perciò esiguo. L'opera meritava una maggiore diffusione, aveva una sua funzione divulgativa di certi problemi del cinema, ed eccone la nuova edizione in nuova veste. Ognuno ha una logica propria determinata da motivi di vario genere, non esclusi gli interessi e le ambizioni. Una propria logica avrà avuto il direttore della collana della quale il libro fa parte, o chi per asso: tutto ciò è umano e comprensibile se non proprio giustificabile. Ma cosa mai, quale logica può giustificare quella specie di autoinvestitura che in copertina proclama Luigi Chiarini unico autore di quanto è contenuto nel volume? Non se ne hanno a male, non dico Mastrostefano, ma Barbaro e Pasinetti che hanno gli stessi, proprio gli stessi diritti dell'altro autore? O si vuole così storicamente sistemare una questione a noi ignota, con l'assegnare a Chiarini la parte preminente, la più precisa, la definitiva in un certo senso, e agli altri il merito di un contributo modesto che non li autorizza a pretese di assumere la paternità dell'opera?

Ma questa non è l'unica cosa che non abbiamo saputo spiegarci, dal momento che la conoscenza dell'opera ci ha indotti ad altre considerazioni: c'è la prefazione di Mastrostefano che ha un suo interesse particolare. Mastrostefano parla come il cuore di Chiarini.

« Vedete — egli sembra dire — VIA DELLE CINQUE LUNE è una cosa degnissima, un'opera nata condotta e conclusa come poche, e noi, cioè Chiarini, siamo la personalità più spiccata di questo cinema italiano. E i critici di questo cinema si dividono in due gruppi: quelli stupidi, attaccabrighe, spremuti al succo di limone, e quelli che sono i veri critici, gli intelligenti, i soli degni di esercitare questa funzione.

« Volete fare una classificazione dei critici? Ebbene, è facile: quelli che dicono bene di noi, cioè di Chiarini, quelli si che capiscono il cinematografo; gli altri invece... ». Tutto ciò è dimostrato fra citazioni di Rochefoucauld e di Vossler, di Cartesio e di Rotta, di Barbaro e del critico del Tevere.

Bel discorso per un'opera che deve aspettare almeno qualche annetto in anticamera se vuole avere una qualche sicura classificazione nel campo della storia del cinema!

Ma la storia è un'altra cosa! È una cosa che va oltre i limiti di questa nostra vita terrena, e non tutti hanno pazienza d'aspettare: c'è chi ha fretta, chi morde il freno, chi vuol vedere presto i frutti.

Però questo discorso non interessa Chiarini: egli ha avuto un premio, ha avuto una stampa che ha detto di lui grandi cose, — e il libro si chiude con i giudizi dei critici sul film — che altro si può augurare in questa vita terrena?

Una cosa forse non è stata detta di lui: Chiarini è il cinema italiano.

Ve lo abbiamo detto noi, Chiarini; ve lo ripetiamo, se lo volete, ma questa volta avete fatto uno scherzo ai vostri cinquecentomila lettori. Da esperto di cose cinematografiche, avete usato un po' l'astuzia di Zorro: « conoscete questo gioco? ».

E con me ci siete riuscito: io ho comprato il libro, perchè, a parte ogni cosa, io ho stima di voi.

Ma la ragione non è evidentemente dalla nostra parte. Di questo libro si aveva veramente bisogno: esso è il documento di un costume tipico del cinematografo.

★★★

LUIGI CHIARINI: *Dal soggetto al film*. Edizioni Italiane, Roma. « Collana di studi cinematografici » diretta da L. Chiarini. L. 60.

FILM DI QUESTI GIORNI

QUELLI DELLA MONTAGNA

Italia - Produzione: Api-Lux - Distribuzione: Lux - Regia: Aldo Vergano - Supervisione: Alessandro Blasetti - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Corrado Pavolini, Sergio Pugliese, Alberto Spani, Aldo Vergano - Scenografia: Vittorio Valentini, Tullio Maciocchi - Operatore: Mario Craven - Interpreti: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Mario Ferrari, Ori Monteverdi, Cesco Baseggio, Annibale Betrone, Oscar Andriani.

A chi la palma per i pregi di questo film, a chi le lagnanze per gli errori? Al supervisore Alessandro Blasetti o al regista Aldo Vergano? Chi ha seguito attentamente il cammino del primo ed ha saputo indagare con occhio critico nella sua vasta opera, non mancherà di riconoscere, anche in questo film, alcuni segni caratteristici che lo fanno distinguere dalla moltitudine degli altri registi italiani: un buon ritmo nel tagliare e condurre le scene; quel cogliere esclusivamente l'essenziale della storia e non fermarsi mai in inutili descrizioni; l'impiego del movimento di macchina tendente ad armonizzare l'azione degli attori con il resto del quadro. Requisiti da porre all'attivo di Blasetti anche quando, nelle prove peggiori, ha dimostrato di non saperli contenere in una concreta compattezza.

Tuttavia conosciamo Vergano come uomo di provata competenza e non vorremmo davvero negargli questi stessi meriti, se gli spettano. La storia di QUELLI DELLA MONTAGNA è presto detta. Un giovane avvocato, Andrea Fontana, viene richiamato alle armi come tenente degli Alpini proprio il giorno del suo matrimonio. Persuaso che ciò gli consentirà, pur con qualche leggero fastidio, di continuare la sua vita normale, porta con sé la moglie Maria. Giunto a destinazione, però, deve accorgersi con rammar-

co che le sue previsioni erano state infondate e che incomincia davvero una nuova vita per lui, di sacrifici e di rinunce. Ma Fontana sopporterebbe ogni cosa se non venisse a conoscenza di una antica relazione che sua moglie ha avuto con un giovane alpino, morto gloriosamente, fratello del suo capitano Sandri ed un tempo anche suo amico. Non per gelosia è turbato - confessa egli stesso a sua moglie - ma perché non comprende come mai la donna abbia potuto sposarlo sapendo che nessuna delle attitudini tanto apprezzate nel giovane alpino è in lui.

Il sospetto che una passiva accondiscendenza abbia spinto la donna a sposarlo e una misteriosa insolenza per la gloria acquistata dal giovane morto, incominciano a tormentare l'animo di Andrea. Maria parte, non sopporta le cattive parole del marito. Andrea si mette in lotta con il capitano Sandri credendosi colpevole della sua infelicità. Vuol dimostrarli, ad ogni costo, che anch'egli sa comportarsi da valoroso e, quando l'altro lo rimprovera per le sue inutili bravate, crede di volerla stroncata il suo coraggio per restituirlo alla moglie, alla fine della guerra, senza quei metiti che si era conquistato il giovane alpino morto. Ma Sandri è un uomo al quale interessa soprattutto la guerra, considera i sospetti di Andrea come lamentele di bambino, e neppure si preoccupa di fargli comprendere l'infondatezza dei suoi sospetti.

I rapporti fra i due diventano insostenibili e Fontana si decide a partire per una licenza proprio in un momento in cui ci sarebbe più bisogno di lui. Ma un alpino lasciato a guardia si accorge dei tentativi di un accerchiamento nella linea più avanzata. Andrea, il solo ufficiale di una linea più avanzata, si rifugia, raduna i pochi uomini a sua disposizione e, dimostrando una prontezza e una bravura eccezionale, riesce a salvare la situazione dal pericolo di un terribile disastro. Sandri, però, muore nel combattimento. In ospedale, presso il letto di morte del suo capitano, Andrea ritrovava sua moglie. È noto che la prima idea di questo film la ebbe il regista Cino Boccone, caduto sul fronte greco-albanese, e al quale l'opera è stata intitolata. I realizzatori si sono alquanto allontanati dal suo soggetto; non è nostro compito giudicare se in meglio o in peggio, tuttavia non possiamo esimerci dal sottolineare che il film, pur conservando dei meriti di scioltezza e di vivacità, pecca, qualche volta, di incorrenza psicologica, si abbandona ad una dilfusa faciloneria di situazioni, rimescola gli ormai consunti schemi che sembrano quasi di convenzione in questi casi. Gli uomini sono colti non nelle loro sofferenze quotidiane, ma secondo leggi di una vecchia meccanica. Sandri è il solito capitano, ligio ai doveri del servizio, sobrio e impeccabile. Non un attimo di abbandono, mai uno

sguardo che lo faccia sentire mortale insieme agli altri, solo quelli consentiti dal suo schema. Anche la divisa ch'egli indossa sembra usata ora dalle legnose e atteggiate posizioni di un manichino; l'umanità ch'egli offre è di marmo, le parole ch'egli dice, siano buone o cattive per i suoi soldati, vengono sempre non dal suo cuore ma dalla sua divisa militare.

Insomma un personaggio che somiglia impeccabilmente a tutti quegli altri che lo hanno preceduto in simili circostanze, dal Ninchi di Garofano al Notari di BENGASI.

Sembra che l'infallibilità si addica agli eroi come l'attributo imprescindibile della loro forza spirituale. Noi dubitiamo che la fantasia popolare possa essere maggiormente colpita dai simboli, dall'inavvicinabile, piuttosto che da una umanità ora angosciata ora tenace, ora debole ora inrollabile nelle sue manifestazioni, così come la storia, la vita d'ogni uomo comporta. E se l'ultima esperienza romantica non fosse servita a dimostrarcelo esaurientemente, gli stessi schemi della più antica tradizione epica dovrebbero insegnarlo ad ogni passo. Ulisse, Giunone, Achille, Giove, nelle epopee omeriche, sono, sì, degli eroi o delle divinità con gli attributi più specifici di questo loro essere: incarnano ognuno dei simboli o delle virtù, ma contengono una esistenza pari nel dolore o nella vittoria a quella di tutti gli uomini. Con quanta più forza, dunque, il lettore comune come quello più scalfito, è attratto nel corso delle loro vicende potendo sentirli vicino nelle pene e negli abbandoni, che neppure a questi sentite agitati, patendo ricondotti sul piano della sua quotidiana esperienza fatta delle stesse giunte, degli stessi vizi, delle stesse sofferenze, godendo, infine, di sentirsi tutt'uno in questo incontro del divino con l'umano!

Più libero, dalle convenzioni di una retorica popolare, ci è sembrato, invece, il personaggio interpretato da Nazzari. Purtroppo la facilità con cui vengono risolti i suoi dubbi, la banalità di alcuni temi scelti per errare il successo, dispendono non poco il suo valore umano e le sue dimensioni. Egli sembra compiere tutto per vezzo e non per sottile ironia come indica alcune volte la sua più intima natura. Se ogni cosa fosse stata coerente con quanto sboccia improvvisamente nella ultima lite fra Fontana e Sandri, si sarebbe potuto parlare, forse, di qualche stella MONTAGNA come di un grande film.

Ricordate il momento? Fontana vuole ringraziare il capitano per la fiducia che gli ha concessa assegnandogli di nuovo il plotone; Sandri non sopporta i suoi personali piagnucoli e lo aggredisce con cattive parole. Fontana non l'ascolta neppure, allo scatto risponde che se ne andrà.

Una forte commozione scaturisce dal loro urto. Gli elementi psicologici che contribuiscono alla decisione del primo e alla freddezza del secondo sono tutti ben amalgamati, sviluppano una scena di esaltante bellezza drammatica.

E un attimo, abbiamo detto; poi ogni cosa ricade.

Gli Alpini che fanno di sfondo alla storia, gli altri ufficiali appartengono tutti ad una « maniera », non riescono a diffondere quel clima di simpatia desiderato.

Rimpiangiamo la frammentarietà di quel personaggio interpretato da Ori Monteverdi. Questa attrice ha donato alla sua figura un vivo calore. Del resto, ben giocati nei movimenti delle scene e ritmati a dovere sono tutti gli attori. Mario Ferrari ha fatto del suo meglio per assecondare il suo personaggio. Peccato che non si pensi a rimuovere un attore dotato come lui dalle strette in cui sembra tenuto da una sorte maligna. Nazzari ha ritrovato molta di quella spontaneità che un tempo gli conferì il successo di CAVALERIA e di LUCIANO SERRA PILOTA.

La battaglia finale con Fontana che sciolta da una roccia all'altra è condotta molto bene. Tornano in mente certi tipici atteggiamenti che distinguono gli eroi di Blasetti, tornano in mente l'incantato « picciotto » di « 1860 », lo smalzato Salvator Rosa del film omonimo.

PROGRAMMAZIONI DI MARZO

A ROMA

<i>Labbra serrate</i> (Manenti - Italia)	Supercinema-4 Fontane	32
<i>Sangue viennese</i> (Tobis-Wien - Germania)	Barberini	23
<i>Mutter dolorosa</i> (Eia - Italia)	Supercinema	20
<i>Giorni felici</i> (Excelsa - Italia)	Corso-Moderno	20
<i>Prigioni di donne</i> (Richebé - Francia)	Corso	14
<i>Pazzo d'amore</i> (Nazionalcine - Italia)	Corso	13
<i>Un grande amore</i> (Ufa - Germania)	Splendore	13
<i>Giacomo l'idealista</i> (A.T.A. - Italia)	Moderno	10
<i>Dagli Appennini alle Ande</i> (Scalera - Italia)	Barberini	9
<i>Il nemico</i> (Cines-Juventus - Italia)	4 Fontane	8
<i>Inferno giallo</i> (Colosseum - Italia)	Moderno	7
<i>L'ultima chimera</i> (Edic - Francia)	4 Fontane	3

A MILANO

<i>Il birichino di papà</i> (Lux - Italia)	Ambasciatori	15
<i>Giacomo l'idealista</i> (A.T.A. - Italia)	Corso-Eden-Filo	15
<i>I pagliacci</i> (Itala - Italia)	Corso-Eden-Filo	14
<i>Fuga a due voci</i> (Cines-Juventus - Italia)	Odeon	12
<i>Pazzo d'amore</i> (Nazionalcine - Italia)	Astra-Excelsior	12
<i>Ballo con l'imperatore</i> (Ufa - Germania)	Astra-Excelsior	11
<i>Dagli Appennini alle Ande</i> (Scalera - Italia)	Odeon	10
<i>La contessa Castiglione</i> (Nazionalcine - Italia)	Odeon	9
<i>L'affare Styx</i> (Tobis - Germania)	Eden-Filo	8
<i>Quarta pagina</i> (Inac-Cervinia)	Astra	8
<i>Un grande amore</i> (Ufa - Germania)	Ambasciatori	8
<i>Anuschka</i> (Ufa - Germania)	Corso	7
<i>Il nemico</i> (Cines-Juventus - Italia)	Excelsior	6
<i>Lo strano signor Baldassarre</i> (Herault Film - Francia)	Excelsior	6
<i>La danzatrice del Mogador</i> (Svenska - Svezia)	Excelsior	6
<i>L'angelo bianco</i> (Titanus - Italia)	Corso	6
<i>Sotto il cielo delle Antille</i> (Euphone Film - Germania)	Ambasciatori	5
<i>Vittoria sull'Oceano</i> (Terra - Germania)	Excelsior	5
<i>La cita degli altri</i> (Finaks - Germania)	Excelsior	4

PRIGIONI DI DONNE

di Jeanne de Semmes - Francia - Produzione: Richebé - Distribuzione: Minerva - Regia: Roger Richebé - Soggetto: da un romanzo di Francis Carco - Dialoghi: Francis Carco, René Jouuet - Comm. mus.: Jean Le non - Operatore: Jean Isnard - Interpreti: Viviane Romance, Georges Flamant, René Saint-Cyr, Marguerite Deval, Francis Carco.

E limiti, gli errori di quel famoso cinema francese d'anteguerra, che qualche volta abbiamo avuto occasione di notare anche nelle opere migliori, si trovano tutti riuniti in questo **PRIGIONI DI DONNE**.

La mano cade volutamente, secondo un diffuso costume, sulla miseria di certi ambienti, sulla delinquenza di certi individui, sulla presunta buona fede di certi angeli caduti in terra, per ottenere dei facili effetti spettacolari. Per chi conosce il gioco non c'è neanche da aspettarsi che si stupisca: ogni colpo di scena giunge già previsto.

Non mancano i soliti ruffiani, mantenuti, impresari teatrali, le ragazze sole, i posti di polizia, gli ospedali, i *café-chantants*. Il tutto mal impastato, diluito al massimo grado, fino a creare uno spettacolo noioso e pesante.

Va notata, comunque, la intelligente recitazione di Viviane Romance e Georges Flamant. Questi attori hanno saputo trovare gesti e atteggiamenti di una rara sapienza. Le loro invenzioni, però, devono essere isolate dal corpo del film, altrimenti rischiano di restare soffocate dalla retorica - banalità in cui sono immersi i loro personaggi. Un vero gioiello fra tanta fazione è quel finale con la donna trascinata di nuovo in prigione. Non dimenticheremo la atteggiata scompostezza delle gambe di Viviane Romance che si dibatte nelle mani dei secondini e quel suo viso stravolto mentre invoca il nome dell'amante.



La quattordicenne Shirley Temple colta dall'obiettivo nello stabilimento di produzione United Artists, mentre studia un passo di danza per il film 'Miss Annie Rooney'. Il tempo ha le sue leggi fisse anche per la piccola Shirley: ora i 'managers' sono in organo per trovare soggetti magari come questo diretto da Edwin L. Marin, che si adattino alla 'statura' della 'vecchia' giovane diva. 'Che ne direste se la facessimo innamorare di Clark Gable?' Così pensano gli americani

IL NOSTRO PROSSIMO

Italia - Produzione: Itar-Generalcine - Distribuzione: Generalcine - Regia: Gherardo Gherardi, Antonio Rossi - Sceneggiatura: Gherardo Gherardi - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Pavani - Musica: Alessandro Cicognini - Operatore: Tino Santoni - Fonico: Giovanni Bianchi - Montaggio: Mario Serandrei - Interpreti: Antonio Gandusio, Maurizio D'Ancona, Michela Bebanic, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Greta Gonda, Mario Pisu, Amelia Chellini, Filippo Scelzo, Ernesto Almirante, Aroldo Tiersi, Silvio Bagolini, Virgilio Riento.

Situazioni divertenti, come quelle presentate tante volte dai nostri giornali umoristici e attori brillanti hanno creato uno spettacolo commercialmente riuscito: il pubblico vi partecipa con entusiasmo.

Gherardo Gherardi e Antonio Rossi hanno diretto senza alcuna fantasia tecnica, ma, come si dice, con pulizia.

Gli effetti, i colpi di scena risolti teatralmente più che cinematograficamente. Nessuna cura nell'ambientazione se non quella solita della corrente produzione italiana.

Gandusio e Pisu sono i migliori, i più umani. Del resto, i loro personaggi avevano dei vantaggi di originalità su tutti gli altri.

Non manca, anche, qualche buona notazione psicologica. Se, però, tutti avessero fatto meno chiasso, si sarebbe evitato, forse, qualche mal di testa.

PORTO DI ROMA

Italia - Documentario dell'Istituto Nazionale Luce - Regia: Ubaldo Magnaghi - Operatore: M. Bonicatti

Ubaldo Magnaghi ha diretto con particolare cura questo documentario che non ha pretese artistiche, ma serve molto bene al suo scopo didattico. Ha un modo leggero e attento di trattare la materia, sa cogliere con efficacia i suoi intrinseci valori; qualche volta giunge persino a rirmare narrativamente col montaggio i mosaici, i bassorilievi e i busti presentati all'attenzione del pubblico.

Raccomandiamo anche a lui un impiego meno esagerato delle nuove sue invenzioni. La fotografia di Bonicatti, alcune volte discontinua, conferisce preziose tonalità alle figure ed ha saputo ricavarne buoni effetti plastici.

MUSICA NEL TEMPO

Italia - Documentario dell'Incom - Regia: Edmondo Cancellieri - Operatore: Arturo Giordani - Soggetto di Giorgio Ginziosi - Consulenza musicale: Goffredo Petrassi.

Questo documentario si propone di rievocare con le immagini la musica dei più grandi compositori di ogni tempo. Assunto piuttosto vasto ed aspro se si pensa alla difficoltà di trovare l'equivalente figurativo per ogni espressione musicale. Edmondo Cancellieri, regista, ed i suoi collaboratori si saranno certamente detti che, se i suoni della natura avevano potuto ispirare i musicisti, percorrendo il cammino inverso e tornando alla prima fonte, non sarebbe stato difficile ritrovare quelle stesse armonie.

Palestrina, Mozart, Beethoven, Wagner trasfigurano quei suoni e quelle immagini. Cancellieri, invece, ha creduto che bastasse attendere dietro ogni paesaggio l'arrivo di ben disposte nuvole, plasticamente misurate da un accorto uso di filtri, per operare il miracolo. Nuvole in ogni quadro, per ogni epoca, per ogni autore. Ne deriva che tutti questi signori sembrano muoversi in una ampollosa aura barocca, sembrano tutti affidarsi ad un neo-classicismo di cattivo gusto.

Cancellieri ha compreso solo in parte che ogni immagine per raggiungere un alto potere evocativo, doveva assumere valore di « materiale plastico », per dirla con una espressione propria al mezzo cinematografico. Il paesaggio senza il suo rapporto umano non poteva creare quella atmosfera desiderata, poiché veniva a mancargli così la sua più importante dimensione. Ci è stato offerto, invece, come mero quadro, freddo e statico, nei suoi esclusivi attributi decorativi.

Meno banale, ci è sembrata quella parte della

rievocazione creata con riferimenti storici al gusto, alla moda dell'epoca dell'autore. Qui la scelta degli elementi ha saputo darci una immagine viva ed umana del musicista, ha saputo contrappuntare con intelligenza e buon gusto il valore della musica.

Soprattutto interessanti le figurazioni che commentano Stravinski.

Imperdonabile, però, quel finale a tinte da cartoline illustrate per commessi viaggiatori. Cancellieri lascia intendere una cultura cinematografica sana ed equilibrata (le stesse influenze, gli stessi ricordi che qua e là traspaiono in tutto il documentario) ma danno una precisa testimonianza: quegli apocalittici cavalli al negativo, la rottura dello specchio, ecc.) e non doveva cadere in un errore tanto grossolano.

Siamo certi, comunque, che in una nuova prova egli vorrà darci, oltre ai segni di una nobiltà di intenti, quali sono contenuti in questa opera, anche le misure più importanti del suo ingegno.

FUGA A DUE VOCI

Italia - Produzione: Cine-Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia, soggetto e sceneggiatura: C. L. Bragaglia - Scenografia: Alfredo Montori - Arredamento: Mario Rappini - Operatore: Vincenzo Scavricce - Fonico: Nello Di Paolo - Interpreti: Gino Bechi, Irasema Dilian, Carlo Campanini, Paolo Stoppa, Aroldo Tiersi, Guglielmo Barnabò, Gildo Bocci.

Una punta di originalità non manca alla trama di questo film, ma le situazioni sono condotte senza alcuno sforzo di buon gusto ed intelligenza. Bragaglia ha diretto con il solito mestiere e la solita commercialità lo ha assecondato anche questa volta presso il solito pubblico.

Un importante personaggio del nostro cinema si riconoscerà certamente nel produttore impersonato da Paolo Stoppa.

Gino Bechi ha una bella voce; mediocre come attore. Aroldo Tiersi fa sfoggio di una simpatica vivacità. Tutti gli altri senza infamia e senza lode.

GIUSEPPE DE SANTIS



Mal di schiena

Perché rassegnarsi a soffrire gli intollerabili dolori del mal di schiena? Applicato direttamente sulla parte dolente la **TERMOLEINA** e sopprimerete il dolore! Infatti, poco dopo l'applicazione del balsamo, sentirete dapprima un benefico senso di calore, che fa sparire gradatamente il dolore.

La TERMOLEINA è un balsamo a base di oli essenziali e di principi attivi. È un medicinale. Si applica sulla parte dolente. Evitare l'uso prolungato. Evitare l'uso prolungato. Evitare l'uso prolungato. Evitare l'uso prolungato.

TERMOLEINA

lenisce il dolore

REUMATISMI - SCIATICA - ARTROSIS



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



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.015.000.000

Depositi: 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE

FILIAZIONE IN CROAZIA: Radna Banka D. D.

Zagabria (capitale Kune 20.000.000)

FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO

CREDITO FONDARIO

CREDITO PESCHERECCIO

CREDITO CINEMATOGRAFICO

CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

GALLERIA

CXXXVIII - ELLI PARVO

(V. tavola a fianco)

ABBIAMO assistito, qualche giorno fa, alla visione di un film straniero, interpretato esclusivamente da attrici. La qualità del film, intendiamoci, non era eccezionale: una commedia brillante, molto ben condotta (un regista che sa a fondo il suo mestiere e sa appiattire ad una tecnica meccanica: fin che si vuole, ma esata e perfettamente calzante con il tono del film), soprattutto recitata in maniera impeccabile. La superiorità di questi film sugli europei, si può in ogni modo in gran parte limitare nella grande scioltezza di quella recitazione nei confronti della nostra. Anche perché questo porta ad un sistema industriale, complicato ma perfettamente organizzato, che è un altro motivo preciso di quella presunta superiorità. Ora molte nostre attrici erano presenti a quella proiezione, e certo non si saranno lasciate sfuggire gli insegnamenti che Rosalind Russell, Norma Shearer, Joan Crawford, Joan Fontaine, Paulette Goddard, Mary Boland con tanta disinvoltura parevano darle: proprio per dimostrare quanto fossero superiori a loro mezzi espressivi, e via via come fosse facile per loro tenere a lungo un primo piano, muoversi tra i mobili di una stanza con naturalezza ma soprattutto come risultasse semplice e naturale apparire anche in atteggiamenti composti e volgari, quando questo naturalmente fosse necessario per la scena: si vedano la Russell e la Fontaine durante la lezione di ginnastica, la Russell ancora e la Goddard che si accapigliano e se lo danno di santa ragione!

Ora è chiaro che se le nostre attrici facessero un esame di coscienza, si accorgerebbero di aver molte volte rifiutato di truccarsi in una maniera che a loro poteva sembrare non bella, o che davanti ad una scena che in qualche modo (sempre secondo il loro punto di vista, naturalmente) uscisse fuori dalla normalità (scomponendo magari i loro atteggiamenti legnosi o perché il vestito o che so altro ne avrebbe scapitato), esse si erano tirate indietro scandalizzate e decise a non cedere dalla loro spesso assurda posizione. Esempi? Se ne potrebbero fare anche troppi: e credo che nessuna attrice italiana possa dire di non aver peccato in questo senso. D'altra parte, è anche vero che questo stato di cose deriva pure da una tradizione, e che le attrici d'oltre oceano arrivano alla celebrità con ben altre difficoltà delle nostre: un tirocinio lungo e difficile che è superato soltanto da chi ha grandi possibilità, da chi possiede vere doti di attrice. E allora succede che sullo schermo si vedono delle autentiche donne, degli inconfondibili temperamenti drammatici; mentre da noi si dà facile campo alle adolescenti (quante: meglio non contarle) o ci si ferma cocciutamente sulle qualità più esteriori, più evidenti di un'attrice, e su quelle si insiste senza sentir ragione.

È questo il caso, per esempio, di Elli Parvo. Non è difficile capire, dopo averla osservata e dopo aver saggiato le sue qualità recitative, dove il suo temperamento la porterebbe. I suoi occhi verdi su una capigliatura nerissima, rappresentano già un contrasto del quale non è possibile non accorgersi: e se è vero che questo contrasto sullo schermo risulterà relativamente, è però senz'altro possibile aggiungere che quel contrasto si ripete poi (scoperto in altri elementi espressivi) in altre forme ed in altri modi. Ma la sua caratterizzazione avviene sempre in ogni caso per tutti quei tratti espresse chiaramente da un risico esaltante, caldo e sensuale: una ipertrofia della mascella schiettamente! Guai, crediamo, ad uscire da questi termini: c'è veramente il caso

di rompersi il collo! Una donna, dunque, semplice e forte, che sa amare, che sa sacrificarsi, che non rimane mai ai sensi che la dominano. Una donna ancora non raffinata, che non ha sangue borghese, ma che rivela spontaneamente i segni manifesti della sua nascita popolare. Da questo punto di vista, potrà anche aver fatto molti, strada, ed in un mondo che le porrebbe in genere in virtù della sua bellezza: ma in ogni caso ella dovrebbe sempre denunciare la sua pertinenza dal popolo, il suo sguardo contenere perpetuamente una luce rabbiosa e cattiva.

Elli Parvo è nata a Milano, ed è facilmente contattata, molto giovane, nel cinemaografo. Una strada non difficile, comunque. Ma dal tempo del suo primo film, il FEROCO SALADINO, i produttori ed i registi hanno fatto a gara per usarla in ruoli quasi sempre uguali fra loro. Una volta scoperte in lecite qualità esteriori che corrispondevano esattamente al tipo della « fatale », della donna capace di dominare con un solo sguardo, non si sono poi mossi da quella facile formula. Basta scorrere l'elenco dei suoi film per avere la prova di quanto veniamo affermando: da *CAVIA DI COVA* a *LASCIATE OGNI SPERANZA*, da *LA DONNA PERDUTA* a

LA NOTTE DELLE DIVERTE, fino agli ultimi, come *IL RE SI DIVERTE*, *L'UOMO VENUTO DAL MARE*, e *DEI FOSCARI*. E se qualche volta ci si è spinti un po' in là, affidandole parti di maggior respiro (come ha fatto il regista Jaque in *CARMEN*, il monumentale film della Scamera che non è ancora apparso sugli schermi italiani), si è sempre camminato sulla medesima scia, senza mai spostare il personaggio dai limiti stabiliti in precedenza. Insomma, son passati ormai degli anni, ma non si è mai cercato di rivedere la posizione di questi attrici, il cui temperamento senz'altro avrebbe bisogno di maggiori sfoghi e di più vaste possibilità espressive. E qui ci viene fatto di ritornare al discorso che avevamo iniziato all'inizio: una Russell, che avevamo vista altre volte in parti drammatiche, appare oggi addirittura trasformata, alla maniera di un Fregoli, in una sughosissima attrice comica. Il salto è grosso, ma l'importante è averlo fatto in maniera impeccabile. Elli Parvo è invece rimasta su quegli schemi, e nessuno ha mai pensato a tirarla fuori da tanta nebbiosità. Recentemente, nel *Fanciullo del West*, un giovane regista, Giorgio Ferroni, l'ha usata come danzatrice: e, bisogna dirlo, con risultati sorprendenti. Si abbia ancora più coraggio, e si lanci questa attrice in una parte veramente impegnativa! Dal canto nostro, possiamo dire che abbiamo fiducia in Elli Parvo: in nessun caso, pensiamo, verrà ella meno alla sua volontà di far bene e di uscire una buona volta dai facili limiti nei quali è stata chiusa.

FILM PRINCIPALI: IL FEROCO SALADINO (Capitani-Icar, 1937); *CAVIA DI COVA* (Capitani-Icar, 1938); *LASCIATE OGNI SPERANZA* (Juvénus, 1938); *MAI MOGLIE SI DIVERTE* (Itala, 1938); *IL MARCHESE DI RUVOLTO* (Irpinia, 1938); *LA NOTTE DELLE REDDE* (Iris, 1939); *IL PONTE DEI SOSSIRI* (Scamera, 1939); *ARRETI CIVILI* (Icar, 1940); *MISERIA E NOTTE* (Scamera, 1940); *LA DONNA PERDUTA* (Iris, 1940-41); *RIDI, PAGLIACCINO!* (Rondini-Titanus, 1941); *MEYRICE GENCI* (Manenti, 1941); *IL RE SI DIVERTE* (Scamera, 1941); *SETTE ANNI DI ELICITRA* (Fonorama-Bavaria, 1941); *L'UOMO VENUTO DAL MARE* (Atlas, 1941); *I DIE FOSCARI* (Scamera, 1942); *IL FANCIULLO DEL WEST* (Scamera, 1942); *CARMEN* (Scamera, 1942-43). **PUCK**



ELLI PARVO

GIULIO CIMINI (Circon. Gianicolense 62, Roma) - Sei disposto a cedere gli arretrati di *Cinema* dal n. 1 al numero 159.

RINO FUNIO (?) (Chieri) - LA CITTÀ DELL'ORO, non a colori, è basato appunto sul dramma di David Belasco, che ha dato origine alla FANGUCCIA DEL WEST. Titolo originale del film e del dramma: THE GIRL OF GOLDEN WEST. La recensione è apparsa sul numero 47.

UMBERTO FERRANOVA (presso Bossi, viale Regina Giovanna 42, Milano) - Vorresti acquistare la raccolta di *Cinema* dal numero 1 al numero 80, ma recensito nel numero 133. Non Carlo Giustini, bensì Massimo Serato sostiene la parte di Remo nelle SORELLE MATRASSI.

ALMA VILLAGRAZIA (Monleone di Cicagna, Genova) - Vuoi corrispondere con i lettori. Ti interessano notizie di Michèle Morgan.

GINA PEDONI (Stresa, via Bavono) - Ti interessano vecchi numeri di *Photoplay*, di *Cinema-Illustrazione* e fotografie di attori. Alle attrici straniere che lavorano in Italia, indirizza sempre presso *Cinema*.

NICOLA RASPA (Istonio) - La notizia che mi dai — la immatura scomparsa del diciassettenne lettore di questa rubrica Renato Terpolilli — rattrista anche gli altri lettori del «Capo di buona speranza». Non è ancora scelta la protagonista di FRANCESCA DA RIMINI.

L. E. RASCHI (Reggiolo) - No, la corrispondenza con lettori stranieri è senz'altro possibile. Ci può essere, come è accaduto a te, una errata interpretazione da parte della Censura, la quale d'altronde, può essere giustificata se ha dei sospetti, che dovrebbero tuttavia cadere, quando si spieghi di che si tratta. Il lettore bulgaro Cristo S. Mutafoff ti avrà scritto senz'altro offrendoti fotografie, di attori e attrici, così come ha scritto a me offrendo la stessa cosa. I nomi e i dati di film, di attori ecc. non dovrebbero essere ritenuti linguaggio convenzionale.

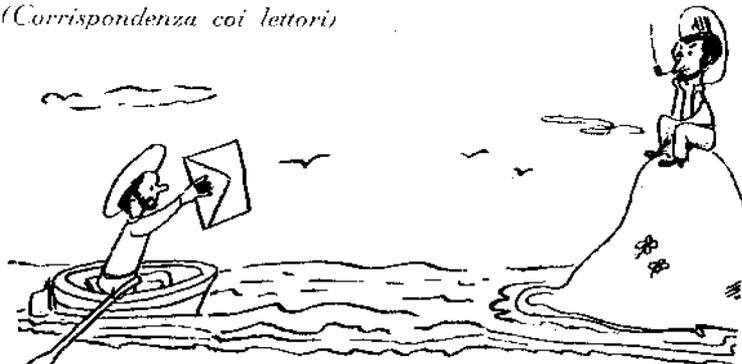
FRANCESCO D'ARONA (Arona) - Te la prendi con quei lettori che mi rivolgono domande circa attori e attrici del cinema americano. Tu stesso, del resto, osservi: «certo che è più che mai ammissibile come possa interessare qualche notizia, qualche ipotetica delucidazione anche su argomenti filmistici americani, ma rava avis. Rara avis! È pur vero infatti che anche questi signori seppero compiere, ed è doveroso ammetterlo, ottime realizzazioni cinematografiche». D'altronde il citare film e attori americani per quello che hanno fatto di buono, può riescire non tanto un danno alla nostra cinematografia, bensì può essere incentivo a produrre cose sempre migliori. «Marrisa Valli, Leda Valli. Perché non proponi ad Alida di vietare a costoro due di portare il suo pseudonimo, dato che è chiarissimo il loro intento?». Secondo ciò che mi consta, Alida Valli risponderrebbe alle lettere che le si scrivono, ovvero risponderrebbe per lei un tizio impiegato dell'Italcine. Certo: il «molto di più» dipende anche dal regista, ma vi contribuisce la buona volontà dell'attrice, che probabilmente oggi manca, o per lo meno non è più così intensa come una volta. Non mi meraviglierei, tra qualche tempo, di sentirla doppiata, come Luisa Perida, come Mariella Lotti, come Carla del Poggio, ecc. E allora, che attrici sono?

GIO GLICIS (Nocera Inferiore) - La *Vox* e *La Ronda* sono state due importanti riviste letterarie. Donde: «vociani» e «rondiani». Vuoi sapere se altri lettori sono in corrispondenza coi lettori germanici Erfurth e Lange.

GIUSEPPE PILONI (via Alemanio Fino 33, Crema) - Desideri corrispondere con Pierino Schiavoni.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ANNAMARIA e LUISA ARCANGELI (via Provinciale 37, Monleone di Cicagna, Genova) - Desiderate corrispondere con lettori; l'una, Annamaria, per parlare di Gino Bechi. L'altra per scambiare fotografie di attori.

PIERINO SCHIAVONI (Sarezzo V. T. Brescia) - Il soggetto di SOLIANDO UN BACIO è Giuseppe Marotta; RIBEDIATA (Puerto serrada) di Luis Saslavsky; PARADISO PER TRE (Romance for Three) di Edward Buzzell; IL GRANDE SEGREVO (Bad Man of Brimstone) di J. Walter Ruben.

LINO MARTINI (Pordenone) - In verso L'AMORE Frits Van Dongen è il marito, la Söderbaum la moglie, la Dammann la polacca. Per il SFOLCRO INDIANO chiedi alla Germania Film, via Bari 15, Roma. A me pare che sia stata proiettata anche la seconda parte.

ALDO CASAFORTE (San Remo) - Rino De Liguoro sostiene la parte della Pimentel. Per la mancata proiezione dei documentari, che a te interessano

molto, è necessaria una segnalazione precisa: giorno, ora, film. Gli esercenti dovrebbero sapere che se li scoprono, possono correre il rischio che venga loro chiuso il locale! E basta che la cosa sia segnalata ad un agente di pubblica sicurezza e che venga steso un verbale, da inviarsi alla R. Prefettura, perchè l'esercente venga punito!

L. E. RASCHI (Reggiolo) - LA PRIMA MOGLIE (Rebecca), produttore David O. Selznick, distribuzione United Artists; regista Alfred Hitchcock, dal romanzo omonimo di Daphne Du Maurier, sceneggiatura di Robert Sherwood e Joan Harrison; scenografia di Lyle Wexler, direzione musicale di Franz Waxman; fotografia di George Barnes; registrazione sonora di Jack Noyes; attori Laurence Olivier, Joan Fontaine, Georges Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, C. Aubrey Smith, Reginald Denny. All'editore Bianco e Nero, via Tuscolana 832, Roma. Per quelle fotografie ai lettori, ma quanti ormai non hanno chiesto fotografie di Olivier, della

Fontaine e della De Havilland? SIDEWALKS OF LONDON e ST. MARTIN'S LANE, sono due film, di produzione inglese.

GINO COLONNA (Corso Dante 8, Istonio) - Sì, FORA TRAGICA è venuto in Italia. Desideri fotografie e notizie di Preston Foster.

MONDO (Milano) - PARIS HONEYMOON non è venuto in Italia; Galleria di Joan Bennett nel n. 99, di Ginger Rogers nel n. 32, insieme a Fred Astaire.

FERDINANDO MAIOCCO (Botszani) - Caterinetta invecchiata è, salvo errore, Adele Garavaglia, lo zio è Armando Migliari; per quella canzone di tempo di VALZER chiedi alla Mander, via Firenze 48.

ASPER (Venezia) - Dolomiti Film, corso Buenos Ayres 59, Milano.

GABRIELLA A. - La Germania Film ti potrà gentilmente fornire le notizie che chiedi.

SERGO CAMPITELLI (via Mater Domini 43, Chieti) - Desideri corrispon-



Vincenzo Stupia lettore di «Cinema»

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

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

dere con lettori per scambi di fotografie, di numeri di riviste ecc.

MARIA DI GIOVANNI (Roma) - DI VIVERE! si parla nel n. 12, di CHI È PIÙ FELICE DI ME? nel n. 37, di TERRA DI FOCO nel 65.

VITA PER IL CINEMA - Mi piace la tua definizione di Poggioli: «regista oscillante». D'accordo con te sui film; io mi diverto talvolta anche ai brutti; sono indice di una mentalità, che va studiata; si potrebbe fare un capitolo della «storia della stupidità umana». IL MESSAGGIO di Raymond Rouleau, FREVE ESTASI di Edmond T. Gréville. GOOD-BYE MR. CHIPS! è dal romanzo di James Hilton. Quel fascicolo sulla Storia del cinema edito da Storia di ieri e di oggi, presenta un vistoso materiale fotografico; non mancano errori; comunque, è utile la indicazione verso certi film; e l'articolo di Irene Brin è intelligente.

LINO SARDO (Trieste) - Il lettore «Vita per il cinema» ti comunica che il regista della GRANDE PIOGGIA è Clarence Brown.

FELICE BENASSO (Sampierdarena) - Rivolgiti al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana km. 9, Roma.

BRUNO GRIECO (via Antonazzo Romano 7, Roma) - Desideri scambiare alcuni numeri recenti di *Cinema* con altri arretrati ed esauriti; idem per numeri di *Primi piani* che sei disposto a cedere pur di ottenere gli arretrati di *Cinema* che ti mancano, e cioè: 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 21, 69, 88.

LE PROBABILITÀ DI MORTE PREMATURA E I BENEFICI DELL'ASSICURAZIONE-VITA

Chi ha una famiglia o chi sta per formarla deve considerare che, come dimostra la seguente tabella, non può avere la certezza di accumulare, entro un determinato periodo di tempo, un sufficiente risparmio per le future necessità familiari.

ETÀ INIZIALE	SU OGNI MILLE MASCHI MUOIONO NEL PERIODO DI DIECI ANNI SUCCESSIVO
Anni 25	45 Individui
Anni 30	51 Individui
Anni 35	61 Individui
Anni 40	76 Individui
Anni 45	100 Individui
Anni 50	138 Individui

Con quale mezzo si può riparare al danno economico derivante dalla morte prematura di un padre di famiglia? Soltanto con l'assicurazione sulla vita, e cioè con quella forma di risparmio che prevede e copre il grave rischio, in qualsiasi momento esso si verifichi.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

L. F. 13 (Fiume) - È preferibile che tu indichi quali numeri arretrati ti mancano.

ESTORE BAVERA (Via Ceresotti 8, Vigevano) - Cinema ha iniziato le pubblicazioni il 10 luglio '36. Arretrati ce ne sono, non tutti. Desideri corrispondere con i lettori principalmente intorno ai soggetti cinematografici.

ETTORE MARTINEZ (Soldato, Reparto Ufficiali, Ospedale Militare n. 1, Palermo) - Desideri acquistare vecchi numeri di vecchie riviste di cinema. Ti interessa particolarmente *Cinematografo* di Basseti. Gli arretrati 57 e 48 di *Cinema* sono esauriti.

VINCENZO STUPIA (Fermo Posta, Chieti) - Vorresti comprare pellicole 9,5 mm. Desideri corrispondere con lettori.

NERIO TEBANO - Vedremo quei film e allora giudicheremo. Io non ho l'abitudine di fare previsioni in anticipo. Certo: *Quartieri alti* di Patti non è un romanzo; ma l'ambiente ha potuto fornire lo spunto, anzi una serie di spunti per un film.

LEDA MARTINUCCI (San Gimignano) - Per la pubblicazione della fotografia sta bene: aspetta il tuo turno.

100 A M D (Asti) - Sempre presso *Cinema*. Altri film con Minello: ADDIO GIOVINEZZA, ULTIMO BALLO, SE NON SONO MATTI NON LI VOGLIAMO.

CARLO MARTELLI - Certo, mi ricordo di te. I DUE VAGABONDI non è altro che NINI FALPALÀ. Regista Amleto Palermi. Altri attori Hilda Springher, Elsa De Giorgi. Film da Pirandello: ENRICO IV (in Germania, 1926, diretto da Palermi), con Conrad Veidt).

MARIO BAITIERI (Cuneo) - Ho recentemente assistito al romanzo di UN GIOVANE POVERO di Brignone. A scorno dell'abile pubblicità, anche coloro

che poco si interessano della cinematografia, ne sono rimasti poco soddisfatti». Fai eccezione soltanto per Nazari.

MICHELE TASCA (via Foligno, 61, Torino) - Desideri corrispondere con i lettori.

TINA MASSEA (viale Fulc. Paulucci, 3, Forlì) - Buona idea, la tua; ma sei ancora giovane, e fai bene ad attendere di laurearti. Uscirà il volume *La regia cinematografica*, nella collezione di *Cinema*. Vorresti il n. 144 in cambio del n. 159.

EVA (Genova) - Niente altro da fare che mettersi in relazione con qualche casa cinematografica, dimostrando la propria abilità.

ENRICO CASTRACANE (via Vittorio Emanuele I, Cuneo) - Possiedi due copie del *Film sonoro* di A. G. Bragaglia, che cambieresti con altri libri sul cinema.

PAOLO ZETA - È lo stesso: lettere, medicina, ingegneria.

LINO INNOCENTI - «Ho raggiunta la conclusione che soltanto il regista è l'autore dei film. Una lode a Mestolo per la sua filippica contro tutti i pseudo critici tipo Calzagno».

MARIA BARTALESI (San Gimignano, via Berignano) - Vuoi corrispondere con i lettori.

SERGIO MIGLIORINI (Siena) - La musica di SOLTANTO UN BACIO è di Giovanni Fusco.

MINUCCIO DIOMEDE (Mola di Bari) - «Nella grande schiera dei registi ho notato che alcuni tipo Righelli e Brignone dirigono film, senza entusiasmo e senza gioia perché quello è il loro mestiere, altri dirigono film perché si sentono padroni dell'arte, vi so-

no invece pochissimi registi che dirigono i loro film per gusto. Fra questi è De Sica». Io direi però che è preferibile dirigere film per raggiungere l'arte. Comunque, le osservazioni su De Sica sono giuste.

STUDENTE DI MILANO - Ogni tanto una tua lettera, sempre piacevole. «Il problema della critica dovrebbe essere risolto, presto, così come stiamo non si può continuare, si sente bene». Ma tra i critici dei quotidiani conviene però distinguere. Non vogliamo, tuttavia, entrare in una polemica. Soltanto augurarsi che i critici servano di più il cinema, l'arte. Manda pure il pezzo annunciato.

ALBERTO TESTA (Torino) - Anche a me è piaciuto quel documentario. Certo, l'abbinamento con quel film non è dei più felici. Il pubblico va educato, s'indende. Funzione della critica, si capisce. PREMIO NOBEL è la commedia che ha dato appunto origine a SWEDENHELM.

LUIGI CASTELLO (Arenzano) - Il libro di Lo Duca edito in Francia non è in vendita in Italia, almeno fino a questo momento. Lo sarà forse la seconda edizione. Il libro di Tolomei, invece, è edito in Italia. Firenze, Fratelli Parenti, via Venti Settembre.

POLVERE DI STELLE (Roma) - In certo senso QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE è più universale della CORONA DI FERRO dello stesso Basseti. D'accordo quindi con te. La Dorsch non mi consta che abbia lavorato in America.

ANGIOLINO MARTINUCCI (San Gimignano) - Auguriamoci che il movimento testè rinnovatosi in Italia al fine di salvare i vecchi importanti film, raggiunga il suo scopo. La tua attività è certo degna di elogio. Non ho visto URAGANO AI TROPICI. Dalle critiche autorevoli che ho letto, sembra un film mancato.

RINO MATTIOLI (Signa) - NELLE SABBIE MOBILI con Pierre Blanchard, Blanche Brunoy, Anne Ducaux, Jacques Dumesnil, LA TAVERNA DELLA GIAMICA con Charles Laughton, Maureen O'Hara, Leslie Banks, LA VERGINE DEL LAGO con Erszi Simor, UNA RAGAZZA ALLARMANTE con Joan Blondell, Melwyn Douglas. Di solito si preferisce pubblicare le fotografie degli abbonati.

GIO GLICIS - Non ho notizie di quel film svizzero.

LUIGI CAZZULANI e ERNESTO BREVIARIO (Posta Militare) - Non so chi abbia doppiato Raimu nello STRANO SIGNOR VITTORIO. In FEDORA LUISA FEDORA è doppiata. Sulla musica nel film c'è la rubrica di Rossellini.

ALDO MANGINI RITORNO ALL'ARTE è di Henry Decoin.

ARISTIDE GENEVINI (Castiglione Stiv.) - AVANTI C'È POSTO è stato proiettato a Milano in prima visione 29 giorni.

CORRADO MURDOCCA (Domodossola) - BECKY SHARP di Rouben Mamoulian, con Miriam Hopkins, Frances Dee, Alison Skipworth, Cedric Hardwicke, IL PRINCIPE AZIM di Zoltan Korda con Sabu, Raymond Massey, Desmond Tester, Valerie Hobson, Roger Livesey.

VITTORIO VIGHI e GIULIO MAJANI (Bologna) - Bassoli, via Mercadante 36, Incom via Bellini 27, Poggioli: via Napoleone III, 1.

ELA BIONDA 1923 - In DIVIETO DI SOSTA c'è anche Mario Giannini.

CESARE REGGIANI (Cremona) - Non ho visto il film, chiedi alla Nettunia, via Crispi 10, Roma.

GASTONE FONTANA (Ufficio Turistico, Belluno) - Desideri corrispondere con lettori.

ANGELO BURANI (Reggio Em.) - Ho detto appunto «moralistica» e non morale. Pregiudizi, insomma, pasticcio, avevano impedito lo slancio. Siamo d'accordo, circa il soggetto, che non ha importanza eccessiva. Ma vi sono film che restano soggetti, cioè non raggiungono il valore d'arte, come appunto, per me, oltre che per il critico di questa rivista, il film da te citato.

LEDA MARTINUCCI (San Gimignano) - AMORE IMPERIALE di Alexander Wolkoff, IL RE SI DIVERTE di Mario Bonnard.

BARTOLOMEO PRIERI (Camicia Nuova M. A. C. III Corte IV Leg. Cuneo) - Desideri ardentemente una fotografia di Andrea Checchi e una di Vittorio De Sica. Spero che così, tanto gentile, leggendo questa risposta, vogliano inviartela.

NICOLA RASPA (Istano) - In VERA BRANCIA ci sono Betrone, Racco, Bilotti. Gentile è appunto nato dove tu dici.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da "Novissima" - Roma - Via Roma, n. 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 e tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte



Il documentario 'Rifugi alpini' di Fernando Cerchio è stato presentato fuori programma durante la seconda proiezione retrospettiva organizzata da 'Cinema'

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V. 27
PER IL SUONO TIPO S.D.V. 27
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L.400.000.000 INT. VERB. SESS. MILANO - CORSO DEL LITTONIO, 12



... non chi spende poco, ma chi spende bene. Un dentifricio buono non è mai caro: un dentifricio scadente lo è sempre troppo.

Alba Pumanca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio



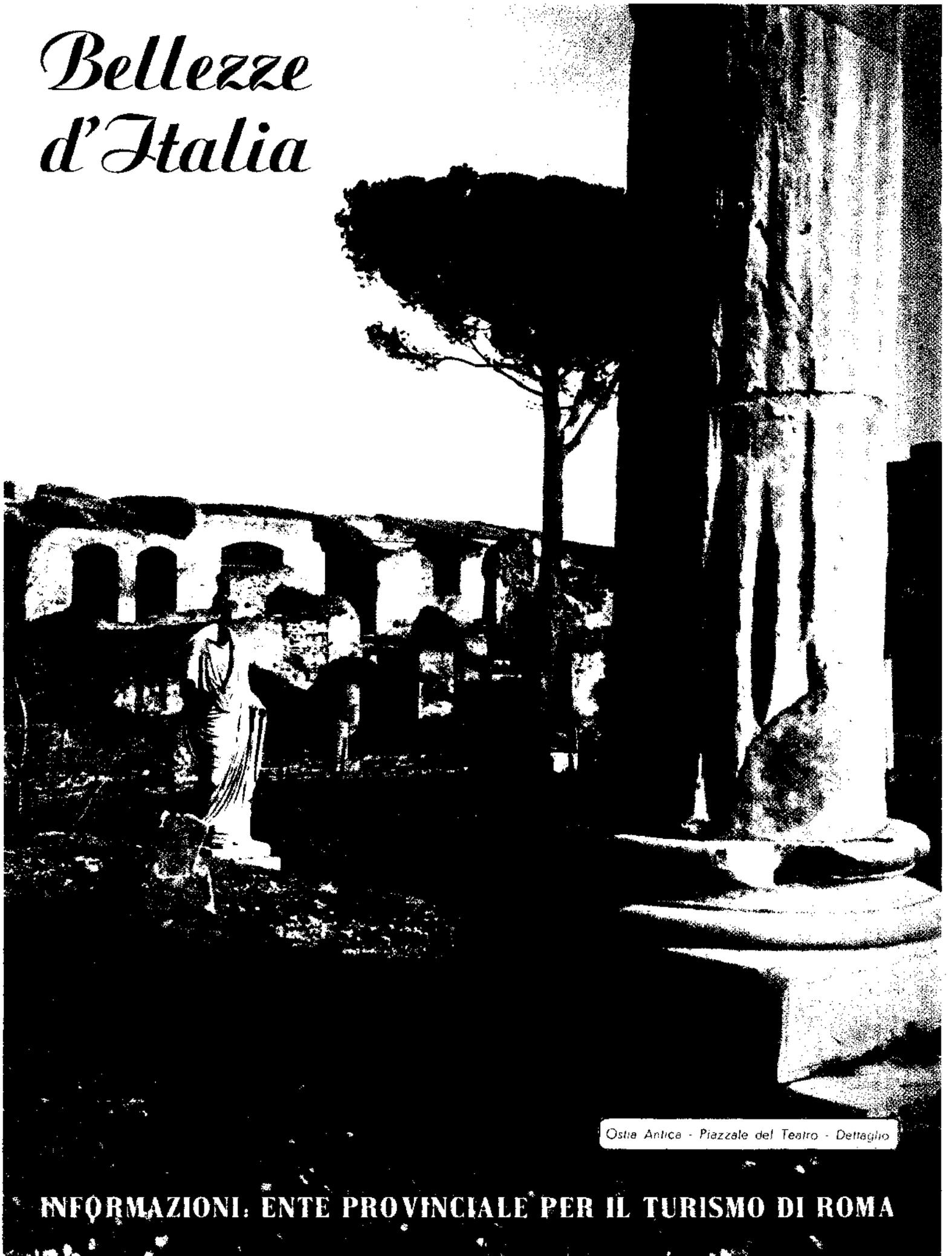
BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI
E AGENZIE

Bellezze d'Italia



Ostia Antica - Piazzale del Teatro - Dettaglio

INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



*Agricoltori!
coltivate bene
concimate meglio*

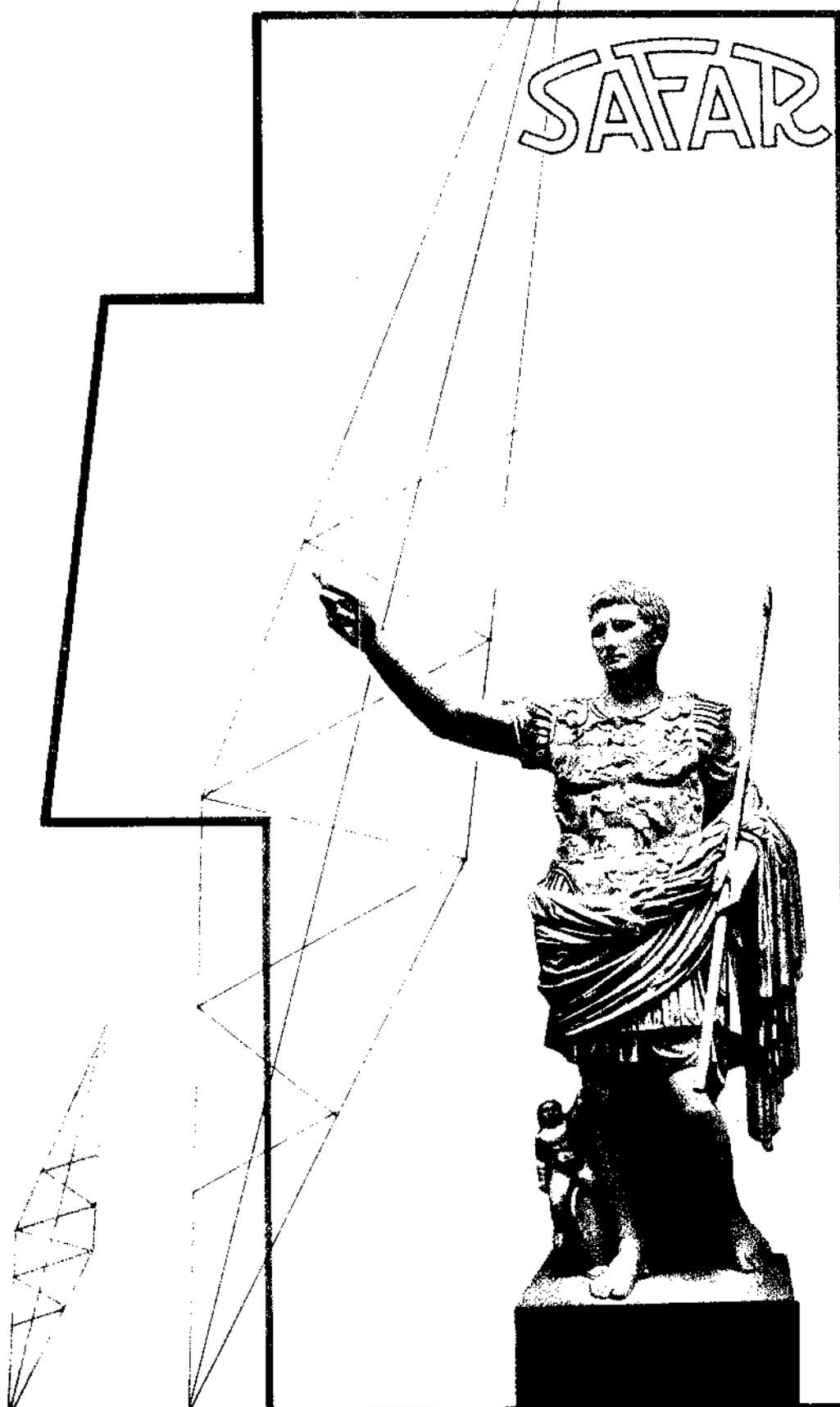
CALCIOCIANAMIDE
15/16 Kg. di **AZOTO**
Kg. 75 CALCIOCIANAMIDE
CONCENTRATA 26/21% AZOTO
60/65% CALCIO
TERNI.
SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ

TERNI

TERNI

1930 - 1931 - 1932 - 1933 - 1934 - 1935 - 1936 - 1937 - 1938 - 1939 - 1940 - 1941 - 1942 - 1943 - 1944 - 1945 - 1946 - 1947 - 1948 - 1949 - 1950 - 1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025

SAFAR



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