

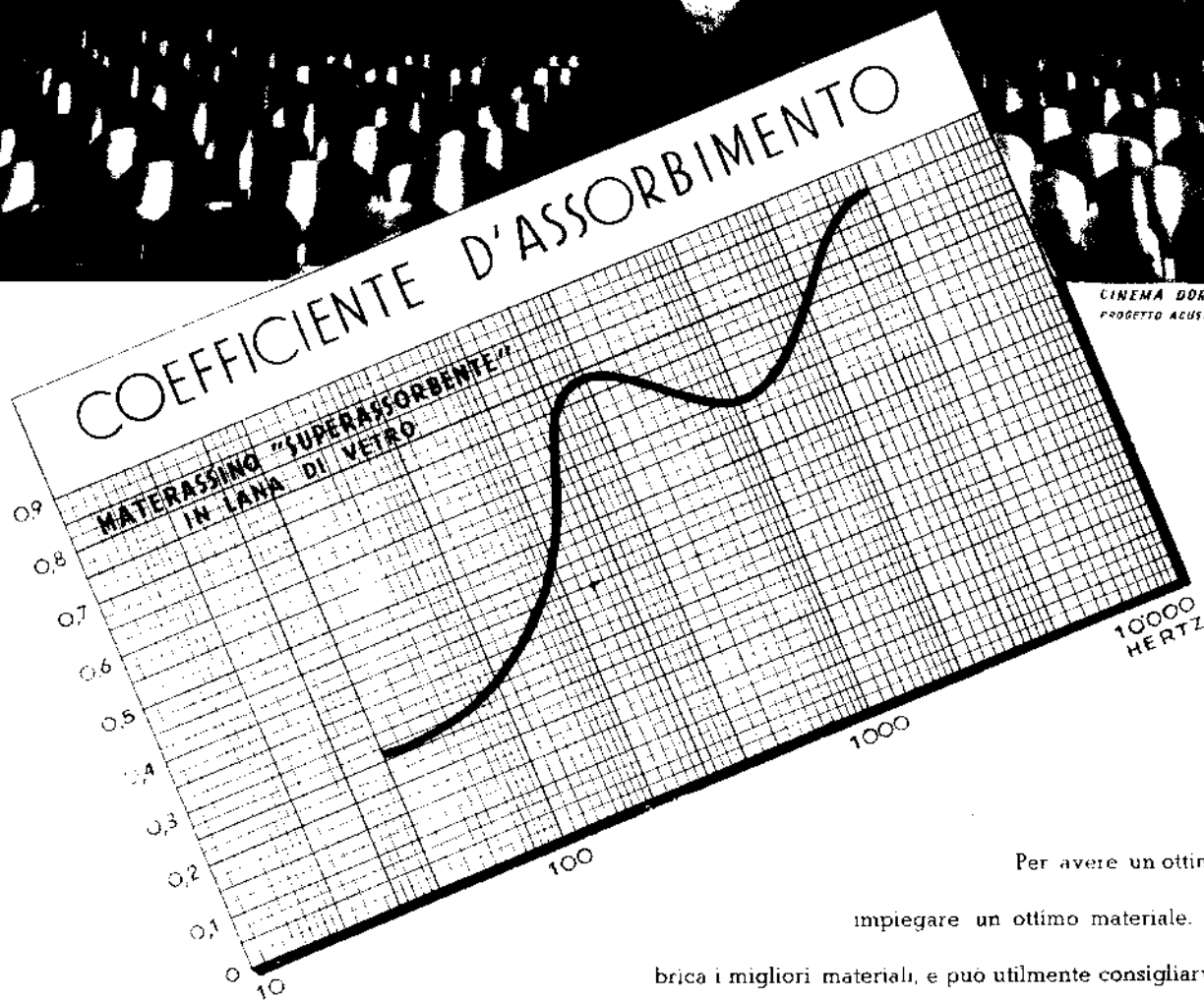
CINEMA

SPED. BY

165 LIRA
2.50

10 000610 1943-5

Vetrosoa



CINEMA DORIA - TORINO -
PROGETTO ACUSTICO A. BALDONI

Per avere un'ottima acustica occorre impiegare un ottimo materiale. La **Vetrocoke** fabbrica i migliori materiali, e può utilmente consigliarvi sul loro impiego

Per progetti e preventivi senza impegno rivolgersi alla:

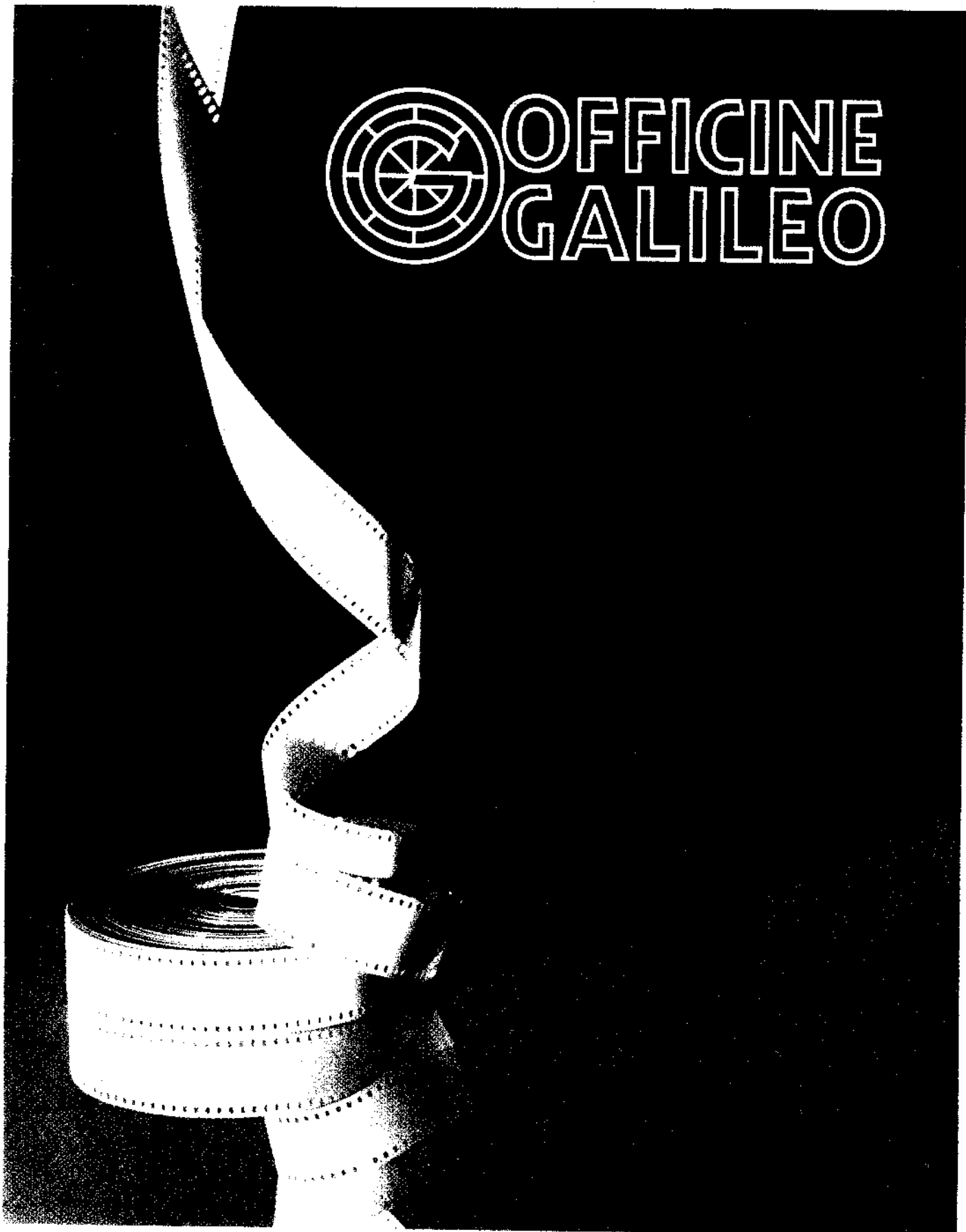
«Vetrocoke»

SOCIETÀ ANONIMA PER AZIONI

CAP L. 50.000.000 INT. VERSATO

DIREZIONE GENERALE: TORINO - CORSO VITTORIO EMANUELE B - TELEFONI 80.094-5-6-7

OFFICINE GALILEO UFFICI DI MILANO VIALE EGINARDO, 29



PER LA CINEMATOGRAFIA:



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

Bellezze d'Italia



Verona - San Zeno - Chiostro



INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI VERONA

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 10 maggio 1943 - XXI
FASCICOLO 165

IN QUESTO NUMERO:

C. I.	Apologia del mestiere	203
SERIO SOLLIMA	Isola del Sud	205
ENZO BLAVINO	I piedi sul piatto	268
L. D.	Successi e progetti	270
F. P. S. G. P.	Capitolo sul regista (13ª puntata)	274
IL TECNICO	Il circolo dipinto	277
GIUSEPPE DI SANTIS	Film di questi giorni	280
CARLO JUVENIO	Un regista, due attori	282
MISTERO	Pastore	283
NELLE RUBRICHE	Cinema Gira	259
	Programmazioni di aprile	260
	Voi fotografate, noi pubblichiamo	261
	Fieri delle novità: L'ombra della gloria	284
	Capo di Buona Speranza	285

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

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

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

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

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Mariella Lotti che attualmente sta girando 'Istituto Grimaldi' di Alessandro Blasetti (foto Ghergo)

CINEMA GIRA

ITALIA

ALLA NOSTRA...

...opportuna precisazione del 10 aprile scorso, relativa alla recensione del volume *Almanacco del Cinema Italiano*, *L'Osservatore Romano* ha fatto seguire la seguente rettifica:

«Una incresciosa disattenzione nel riscontro delle bozze ha fatto dimenticare (V. N. 72) la soppressione dei due capoversi: "C'era l'aggiornamento..." e "Non intendiamo..." nella notizia concernente la pubblicazione dell'*Almanacco del Cinema Italiano* 1943.

«Ne siamo rammaricati e spontaneamente, per obiettività e correttezza, chiediamo venia dell'accaduto. Tuttavia, se a un nostro compagno di lavoro in una prima, forse troppo rapida scorsa fu possibile incorrere in errori e rilevare manchevolezze, successivamente riscontrate inesistenti, non è escluso che altri possano cadere nel medesimo sbaglio.

«La causa risale al sistema adottato delle rubriche per gruppi distinti di cineasti; sistema che fa apparire talvolta un medesimo nominativo più volte, e che può trarre, com'è accaduto, in equivoco.

«Nella compilazione, fu seguito il sistema francese — V. *Le Tomi cinema* — Quello americano — V. *Motion Picture Almanac* — non avrebbe permesso le viste rettificate in tempo; ma, purtroppo, non eliminate nell'impaginazione.

«Nel rivolgere, quindi, un ripetuto elogio ai compilatori dell'opera vasta e accurata, suggeriamo ai lettori di consultare il volume con attenzione».

È STATA INIZIATA...

...la lavorazione del documentario LA FONTANA DI TREVI, con la regia di Fernando Cerchio, fotografie di Paolo Gregorio.

Il documentario descriverà la fontana in tutti i suoi particolari cercando di renderne con vivezza lo stile pittoresco che, ispirandosi direttamente alla natura, fa della scogliera e dei giochi d'acqua come un piccolo accidentato torrente, sul quale giocano i ragazzi, attorno al quale si svolge la vita popolare della tipica piazzetta romana.

Tranne pochi quadri iniziali, che mostreranno paesaggi e cascate naturali come elementi di ispirazione della Fontana — e saranno girati a Tivoli — tutto il cortometraggio sarà interamente girato nella piazzetta di Trevi.

UGO CAPITANI...

...noto studioso dei problemi giuridici del cinematografo, ha pubblicato in questi giorni, nella Collana di studi cinematografici, diretta da Luigi Chiarini per le Edizioni italiane, un interessante volume che si intitola *Il film nel diritto d'autore*; è uno studio sistematico della materia cinematografica regolata dalla nuova legge sul Diritto d'Autore. Il volume contiene altresì in appendice i testi delle leggi che interessano questa speciale branca del diritto cinematografico. Si tratta, insomma, di una opera di quotidiana consultazione per coloro che esercitano la produzione dei film.

IL CONSORZIO C. I. F. ...

...prosegue intensamente nella preparazione del crisi. Questo film svolgerà la tragica vicenda della vita del grande statista siciliano. Esso avrà un profondo ed umano significato, perché la vita di Crispi abbraccia, in una curva di mezzo secolo, tutta la passione della Patria italiana: dalla rivoluzione del '48 alla prima guerra d'Africa, dal primo esilio di indipendenza e d'unità, fino al primo passo sulla via dell'Impero. Particolarmente laboriosa è la scelta dei vari interpreti, per la quale gli organizzatori seguono il criterio della maggiore rassomiglianza: vedremo sullo schermo, intorno a Francesco Crispi, Depretis, Giolitti, Cavour, Garibaldi, Zanardelli, Boschi, Imbriani, Cavallotti e decine di altre piccole e grandi figure della vecchia Italia democratica.

ERMINIO MACARIO...

...interpreterà quanto prima un altro film che sarà diretto da Giorgio Ferroni e su un soggetto dello stesso Ferroni, di Vittorio Metz e Callegari dal titolo: MACARIO CANTIERO FANTOMAS. Il titolo spiega quasi tutta la trama. Tratti gli spunti dai volumi di Souvestre e Allain, i soggetti pongono il popolare comico a caccia dell'infame bandito con le conseguenze che si possono immaginare. Il film sarà prodotto dalla Incine.

DAL NOTO ROMANZO...

...di Raphael Sabatini *Scaramouche* è stato tratto un adattamento cinematografico che la Fono Roma realizzerà nei prossimi mesi. Il nome della maschera popolarissima in Francia, dove fu introdotta da Tiberio Fiorilli detto Scaramuccia, che percorse tutta l'Europa creando questo indimenticabile tipo, fu preso a pretesto dal popolare romanziere francese che narra in realtà le avventure di Luigi Andrea Moreau avvocato prima, poi attore, spadaccino e infine deputato all'epoca della Rivoluzione. Da questo romanzo fu già tratto un film all'epoca del muto che fu interpretato da Ramon Novarro, Alice Terry e Lewis Stone.

BULGARIA

L'INTERESSE...

...per i film italiani si diffonde in modo sempre crescente in Bulgaria; si rileva infatti che nella settimana, dal 5 all'11 aprile, sulle dodici pellicole presentate a Sofia ben otto erano italiane, due tedesche e due francesi. Altro elemento dimostrativo di tale successo è l'intensità della stampa locale. La rivista cinematografica *Bianco e Nero* che si stampa a Sofia in caratteri cirillici, dedica la quasi totalità del proprio spazio alla produzione cinematografica italiana che documenta largamente con fotografie.

ROMANIA

RECENTEMENTE...

...è stato presentato in prima visione a Bucarest il primo film rumeno. Il film, che porta il titolo *UNA NOTTE TEMPESTOSA*, è tratto dalla commedia omonima dell'autore rumeno Caragiale, interpretato da artisti rumeni e prodotto nel teatro nazionale. La produzione è della O.N.C., sotto la regia di Canto-

DEL DOCUMENTARIO

La nota redazionale Le disp. s. zioni e l'essenziale, apparsa su Cinema n. 103, ha avuto, come era facile prevedere, una larga eco nella cerchia dei nostri lettori. Alle evasioni già segnalate, molte altre ne potremmo ora aggiungere secondo le precise indicazioni che gli amici lettori hanno fatto pervenire alla nostra redazione. E quanto questo soddisfi il nostro semplice lavoro quotidiano è inutile precisarlo: sono di conforto e di sprone alle nostre iniziative l'interesse e la totale partecipazione dei lettori. Noi, per conto nostro, come in altre occasioni, daremo il nostro contributo perché anche questa che, in fondo è semplice battaglia, abbia il suo buon epilogo.

cuzino, direttore della sezione propaganda ministeriale. La trama del film riferisce un episodio storico della vecchia Bucarest, dell'ultimo decennio del Novecento.

FINLANDIA

«PER IL MIGLIORAMENTO...

...della qualità di un film, occorre una solida colleganza con la mentalità della sua nazione». Così scrive il *Film Kurier* in una nota editoriale relativa alla produzione cinematografica finnica. «Solo così si potrà avere un'atmosfera degna di una naturalezza movimentata e forte, presupposto essenziale della buona riuscita di un film. Recentemente a Helsinki, a seguito della proiezione di un tipico film finlandese, si constatò il carattere essenziale di quella cinematografia: i personaggi sono tipici della Finlandia, la loro arte è finnica, la regia non cercò in alcun modo di imporre agli attori qualcosa di estraneo al loro carattere. Si tratta del film edito dalla Fenno Film, dal titolo L'ARMA SEGRETA illustrante il tema, di attualità, sullo spionaggio sovietico in Finlandia. La regia di Theodor Lutz e Erkki Uotila, ha creato una buona composizione delle scene, curate in tutti i loro aspetti. Contemporaneamente è stata presentata sugli schermi della capitale finlandese una produzione della Suomi Film dal titolo LA SPOSA DELL'ALTAENA, derivato da un soggetto omonimo della scrittrice Lauri Harja; la regia è di Valentin Vaala, che ha raggiunto così il suo ventesimo film nei suoi quindici anni di attività. Epopea della lotta del popolo finnico è invece il film LA LEGGENDA DI RANJASTO, che è un inno al lavoro dei campi riscattati dalle secolari paludi. Orvo Saarikivi ha diretto lo svolgersi delle scene di questo film interpretato da Ansa Ikonen, Eino Kaipainen e Hugo Hytönen.

Questi tre film, ognuno dei quali narra una vicenda di costumi e genti finlandesi, hanno iniziato brillantemente il nuovo anno cinematografico. Essi ci mostrano come il cinema nazionale va visibilmente migliorando e aumentando notevolmente la sua perfezione, anche durante questo periodo di guerra».

UN'ASSOCIAZIONE...

...patriottica ha proposto la trasformazione in cinematografo della grande

I peli distrutti senza depilatorio

Una grande scoperta scientifica per la distruzione radicale dei peli: EXTRIPATOR (marchio depositato). Innocuo e di vasto successo. È un prodotto De Caris, Milano. - Inviare L. 35, - all'Esclusivista Dott. R. POZZI - Via Milano, 40 - COMO



Abbinato al film 'Don Chisciotte', durante la proiezione retrospettiva di 'Cinema' del 25 aprile, è stato presentato con successo il documentario 'Casa Verdi' dell'Ist. Naz. Luce, diretto da Giovanni Paolucci

sala delle Esposizioni a Helsinki. Questa sala di 3.500 posti, sarà il più grande cinematografo di tutte le nazioni del nord.

SVEZIA

LA PRODUZIONE...

...cinematografica è oggi avviata verso vette mai conosciute finora e per questa stagione è annunciata una serie di film piuttosto notevole. Nel Paese, ci si domanda già se il film svedese potrà, come già dopo la prima guerra mondiale, ritrovare il suo posto nella cinematografia internazionale. L'avvenimento della stagione è il film HILMASPELET (*Il gioco del ciclo*) prodotto dalla Wive Film, basato su una commedia di Rune Lindström. Si tratta di una leggenda su motivi popolari che, senza volerlo, ci riporta ai grandi

film muti di Victor Sjöström, ispirati ai romanzi di Selma Lagerlöf. Il regista, Alf Sjöberg, collaborando con Rune Lindström, interprete della parte principale, e l'operatore Gösta Roosling, ha creato con questo film, per la sua bellezza e per la sua sensibilità, un capolavoro della cinematografia svedese. Immagine della vita dura e laboriosa di un medico in Lapponia, è il film KAN DOKTORN KOMMA? (*Potrà venire il dottore?*), produzione Sandrew-Bauman Films. Molto discusso è invece il film DOCTOR GLASS, del quale il personaggio centrale è ugualmente un medico, che avvelena un uomo per salvare la donna dalle torture psichiche che egli le infligge costantemente. È in fondo un film ben interpretato, ma che piuttosto può dirsi la illustrazione più completa di un eccellente dramma criminale, definendo così il film stesso un ben illu-

PROGRAMMAZIONI DI APRILE

A ROMA

<i>Quelli della montagna</i> (Api-Lux - Italia)	Barberini-4 Fontane	31
<i>Incontri di notte</i> (Iris-Arno - Italia)	Corso-4 Fontane	29
<i>Gente dell'aria</i> (Cines - Italia)	Barberini-4 Fontane	29
<i>Fuga a due voci</i> (Cines-Juventus - Italia)	Supercinema	24
<i>Il nostro prossimo</i> (Icar-Generalcine - Italia)	Splendore	21
<i>Maria Malibran</i> (A.C.I. - Italia)	Barberini	13
<i>Tradizione di mezzanotte</i> (Richebé - Francia)	Moderno	13
<i>L'avventura di Annabella</i> (A.C.I. - Italia)	Corso	7
<i>L'affare Styx</i> (Tobis - Germania)	Splendore	6

A MILANO

<i>Quelli della montagna</i> (Api-Lux - Italia)	Eden-Filo	32
<i>Il porto delle nebbie</i> (Ciné Allianz - Francia)	Astra-Excelsior	26
<i>Incontri di notte</i> (Iris-Arno - Italia)	Ambasciatori-Astra	18
<i>Ghepeù</i> (Tobis - Germania)	Ambasciatori-Excelsior	17
<i>Tradizione di mezzanotte</i> (Richebé - Francia)	Eden-Filo	15
<i>Gente dell'aria</i> (Cines - Italia)	Odeon	9
<i>L'amico delle donne</i> (Viralba - Italia)	Odeon	8
<i>La valle del diavolo</i> (Sangraf - Italia)	Odeon	7
<i>L'avventura di Annabella</i> (A.C.I. - Italia)	Ambasciatori	6
<i>S. Elena piccola isola</i> (Scalera - Italia)	Ambasciatori	6
<i>Oro nero</i> (E.I.A.-Fonoroma - Italia)	Ambasciatori	5
<i>Atterraggio di fortuna</i> (Badalò Films - Francia)	Ambasciatori	5
<i>Vivi con il tuo amore</i> (Ufa - Germania)	Excelsior	4
<i>A rischio della vita</i> (Artist Film - Finlandia)	Excelsior	4
<i>La settima moglie</i> (Tobis - Germania)	Excelsior	4
<i>Il dottor Kovacs</i> (Magyar Filmroda - Ungheria)	Excelsior	4

strato romanzo d'appendice. Una grande sorpresa ha dato il film GENERAL VON DOBELN, la cui azione si svolge ai tempi di Napoleone nel 1813, quando Dolben era al comando di una armata svedese nella Germania del nord. Può dirsi questo un film di una scottante attualità, perché sotto certi aspetti quell'epoca può paragonarsi alla nostra. Il pubblico svedese ha salutato con grande entusiasmo questo film interpretato dal grande attore danese Roul

Reumert. Aggiungendo a questi titoli di film MAN GLÖMMER INGENTING (*Non si dimentica nulla*) e l'altro dal titolo RID I NATT (*Caloppata nella notte*) — questo tratto dal romanzo di V. Moberg, adattato e realizzato da Gustav Molander — la situazione del cinema svedese è particolarmente florida, dimostrando di avere a sufficienza film di produzione nazionale, che, ben riusciti, attraggono l'attenzione del pubblico svedese.

CAMPO DE' FIORI

Esclusività

Interpreti: CATERINA BORATTO
PEPPINO DE FILIPPO - ALDO
FABRIZI - ANNA MAGNANI

Regista: MARIO BONNARD - Produz.: Cines-Amato

**VSI FOTOGRAFATE
NOI PUBBLICHEREMO**

RICORDO di 'CARLO DI NAPOLI'

Carlo Di Napoli, dopo aver lavorato al Cine-Guf di Palermo, è stato ammesso al Centro Sperimentale di Cinematografia come allievo operatore. Ha frequentato regolarmente i corsi, dimostrandosi uno dei migliori. Sua è la fotografia di un cortometraggio: *VECCHIA ROMA*, diretto da Leopoldo Trieste, e di altri «provini».

Con Carlo aspettavamo dietro la vecchia fattoria dei Torlonia che le nuvole scendessero al taglio dell'acquedotto. Se le nuvole non erano «là», non si girava. Poi pioveva, e l'attesa ricominciava il domani.

Era schivo, e solo nella chiarezza francescana dei suoi occhi azzurri io potei leggere il segreto della sua intransigenza: amava meno noi che le cose, e mai avrebbe sacrificato la loro bellezza alle nostre piccole impazienze. E di ciò devo perdonarti, Carlo, perché è dei poeti.

Comprendeva ormai il linguaggio delle cose e delle piccole creature: conquista lenta e paziente. Concessa solo a chi, come lui, poteva partecipare per ore al giuoco fantasioso delle api con le corolle dei fiori, o conversare con una lucertola al cappio in attesa che la linguetta rosea si armonizzasse al verde degli steli, sotto il suo cielo siciliano: allora fermava il prodigio, liberava la bestiola ed era felice. E così, sempli-



cemente, diventava un pioniere del nostro cinema a colori.

Ricordi quando ascoltavamo Debussy e tu lo traducevi in colori e tattilmente lo inventavi? «Ecco: — dicevi, strofinando leggermente le dita — questa è una foglia morta, tramata come le mani di un vecchio». Carlo, con che cuore io ascolterò più Bach, e Chopin, e la sinfonia di Franck, la nostra sinfonia?

Ora non piango in te la sicura forza del nostro cinema, il tecnico maturo e sensibilissimo, Carlo, mio compagno, mio sostegno nel primo esperimento di regia. Questo non conta.

Ma tu solo fra noi custodivi nell'anima la conoscenza più rara, e perciò non dovevi partire. L. T.

① Ancora altre fotografie eseguite in condizioni particolari di luce. **PRETTO** Di RUGGERI di Taranto ci invia questa sua istantanea al circo. Si consideri che nella presa è stato impiegato un obiettivo quasi da annoverare oggi-giorno tra quelli di media luminosità: $f:2,8$. Si è avuta l'accortezza di scattare in uno di quei momenti in cui, essendo l'azione giunta ad un suo punto culminante, si ha un'arresto o una riduzione del movimento. Gli altri dati sono: $1/50$ di sec. sempre con l'I.S.S. sviluppo normale. Un ingrandimento solo parziale del negativo, togliendo alcune parti inutili e decisamente buie,



avrebbe migliorato l'inquadratura, logicamente poco curata al momento della presa.

② Ma anche con obiettivi meno luminosi e con pellicole di sensibilità ordinaria è possibile fotografare a teatro. **ATTILIO DIERI** di Mantova ha eseguito questa foto con un obiettivo $f:3,5$ e con pellicola C. 6 Ferrania, portando ad un quindicesimo la velocità d'otturazione.

③ Con la S.X della Kodak, **MARIO GRANDI** di Milano ha ottenuto, passando per $1/5$ di secondo con obiettivo $f:3,5$, un negativo «quasi sovraesposto». Lo sviluppo di 20 minuti si può ritenere normale, considerando le caratteristiche di questa pellicola.

Non concordiamo nemmeno con l'autore di questa quando ci dice che la fotografia dello schermo è secondo lui il miglior metodo per ricavare fotogrammi interessanti da film. Anche ammettendo superato il problema della nitidezza, ci sembra difficile, operando in condizioni così precarie, di poter conservare il contrasto ed il tono della fotografia originale, e quindi i propri particolari valori chiaroscurali. Un metodo più semplice è quello di stampare a contatto il film su di un'altra pellicola, per ottenere il negativo, e poi da questa ricavare le copie per ingrandimento. Naturalmente, è necessario scegliere, per stampare il negativo, una pellicola a contrasto normale (una pellicola per controtipo negativo, per sonoro a «densità variabile» o una normale negativa a bassa sensibilità, ma non una pellicola per positivi, che darebbe un contrasto esagerato). La fotografia dello schermo rimane una acrobazia tecnica di moda.

MARIO CALZINI



Raffreddori di petto

Ai primi sintomi di raffreddore di petto occorre far subito qualche applicazione di **TERMOLEINA** sulla schiena, sul torace e intorno al collo.

Dopo aver eseguito un lieve massaggio con questo balsamo, sentirete immediatamente un confortevole senso di calore e di sollievo. L'azione anticatarrale e balsamica della **TERMOLEINA** è rapida.

Il linimento **TERMOLEINA** vi darà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Sciatica - Torcicollo - Lombaggine - Dolori artritici ed articolari - Nevralgie - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 12 il litocoma.

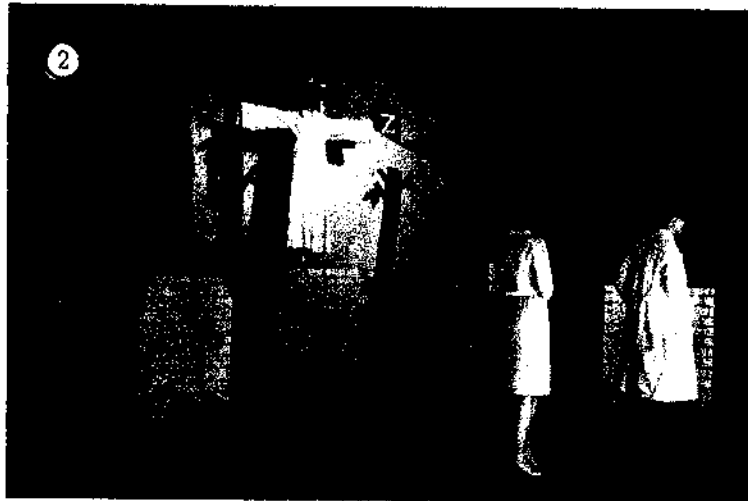
TERMOLEINA

lenisce il dolore

REUMATISMO - SCIATICA - ARTRITI



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



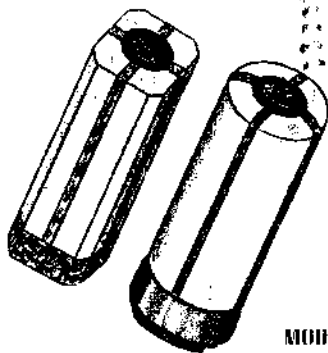


LE LABBRA SEMPRE LUCIDE SONO UN SINONIMO DI FRESCHEZZA E DI GIOVENTÙ

FARIL ha creato un tipo nuovissimo di rosso per le labbra che ai requisiti di un segno netto senza sbavature - di una pasta morbida efficacemente protettiva - di colori luminosi e tenaci - unisce l'eccezionale pregio di una lucentezza satinata indelebile.

I colori del rosso FARIL sono luminosi e tenaci. Corallo: per bionde con colorito chiaro. Geranio: per bionde con colorito più scuro. Rubino: per castane chiare e scure. Granata: per brune con carnagione bruna. Lacca: per brune con colorito chiaro. Fucsia: per brune con colorito olivastro. Il rosso FARIL ridà alla vostra bocca l'insostituibile fascino della gioventù.

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.



FARIL

rosso lucente per labbra

FARIL prodotti di bellezza MILANO

10 MAGGIO
1943
XXI

CINEMA 165

APOLOGIA DEL MESTIERE

PER fare un'apologia del mestiere bisogna innanzi tutto mettersi d'accordo sul significato di questa parola. E poichè non esistono archetipi, dobbiamo ricercare ogni possibile significato di tale parola, nella concretezza sempre polemica del presente. Che cos'è oggi il mestiere nell'arte? C'è chi lo disprezza, chi se ne fa scudo come di qualcosa di molto prezioso, chi lo reputa inutile, chi indispensabile. Intanto si può dire, e fin qui saremo tutti d'accordo, che l'artista, se veramente artista, ha implicito nella sua arte il suo mestiere, e che quindi sprecherebbe del tempo chi andasse a indagare sulla presenza o meno di esso nelle opere di questi. Più importante è quindi chiarire il valore del mestiere in quel vasto territorio che è al di qua dell'arte e che è specialmente per chi lavora nel cinema, arte legata ad una industria il campo d'azione più consueto, la patria da cui pochi riescono ad allontanarsi. L'opera cinematografica è legata a dei limiti di tempo, subordinata a certe generali condizioni psicologiche delle masse a certi dati di moda e ad una quantità insomma d'imprevisti che tendono a creare l'esigenza, nel film, d'un margine di sicurezza, cioè d'anonima piacevolezza, il più possibile largo. È necessaria quindi la mano abile che sappia tagliar grosso ma preciso, che non indulga a raffinatezze, ma pur non trascuri la necessità di quella esattezza di proporzioni di quel tanto di decorativismo e d'originalità atti a facilitare la digestione e l'assimilazione del prodotto da parte del pubblico. Ora, se si pensa che non una ma molte mani concorrono alla creazione di un prodotto, si capisce facilmente quanto sia necessario a ciascuna di queste mani quel mestiere che tanto più dev'essere sangue di chi lo esercita, quanto più esso è costretto a scendere ad accordarsi, per l'esigenza di un'armonia complessiva, ai profili, appunto degli altri mestieri.

Il mestiere, quindi, al di qua dell'arte è indispensabile. Se non ci fosse almeno questo elemento, un'industria cinematografica non potrebbe esistere o non potrebbe al massimo che condurre vita assai stenta in quei limiti che gli sarebbero concessi dalla apertura fortuita, nella pacificata e abitudinaria conformazione psicologica delle masse, d'uno stato

d'animo fugace, d'uno screscio sentimentale atto a render queste masse terreno patologicamente assetato di parole tanto più suggestive quanto più confuse e oleose.

Il mestiere del cinema è indispensabile ma è anche, lo dicevamo prima, difficile.

Bisogna rendersi soprattutto conto di questo: che non basta non fare dell'arte per fare del mestiere.

Fare del mestiere non significa affidarsi, mani e piedi legati, al luogo comune, alla retorica, alla frase fatta. Mestiere è, sia pur soltanto un poco, creazione, mestiere è, in certa misura originalità. Il solito schermo umanistico che impedisce ancora a molti degli intellettuali e alle moltitudini degli pseudo intellettuali italiani di vedere il mondo qual'è oggi nelle sue nuove proporzioni indifferente, dolorosamente indifferente magari, ma indifferente, bisogna dirlo con violenza, agli scaduti, tristi soliloqui dannunziani, è d'ostacolo naturalmente anche alla comprensione più giusta del valore di certi termini. Fare, fare, fare le cose con le mani con il cervello, trasformare questo e quelle in oggetti concreti compiuti al di fuori di noi. In Italia ci si è disabituati a questo lavoro, a questo « far bene ». Per voler far tutto si rimane sempre al di qua dell'opera, nei limiti della propria presunzione, di una polemica continua fra se stessi e gli altri. I letterati fanno le sceneggiature ed i soggetti, e disprezzano il cinema; i registi, per il fatto semplicissimo di « fare » il cinema come farebbero qualsiasi altra cosa, non avendo una vera coscienza del mestiere che esercitano, non impersonandosi con esso, hanno soggezione di questi fratelli più grandi, o per nascondere il loro complesso d'inferiorità finiscono per vantarsi della loro ignoranza e a disprezzare la letteratura. Gli attori poi, oh gli attori!

L'attore X non si vestirebbe mai da facchino perchè a lui ciò disdirebbe, l'attrice Y ha magari un volto espressivo sanamente volgare, ma si offende se le si offrono parti conformi alle sue doti fisiche, a quella volgarità che invece funzionalmente usata diverrebbe in virtù della sua « funzione » pregio invidiabile.

Ma esercitano un mestiere costoro? O non sono persone che per mettersi in vista fanno qualcosa che in fondo dà soltanto dell'ec-

ceitricità, ma che non ha di per sé alcuna importanza? Fra costoro, tanto quelli che credono di far dell'arte, tanto quelli che prendono il cinema per passatempo, chi potrebbe sinceramente affermare di esercitare un mestiere? di lavorare cioè sul serio? Forse essi non si rendono conto della loro situazione paradossale, forse paradosso a loro potrebbe sembrare la nostra affermazione: che si può pure aver qualche milione, una bella casa e contemporaneamente fare un mestiere, ma sul serio. Mestiere, forse, per loro, è una parola sudicia, puzza di cipolla, forse. È troppo poco, mestiere.

Essi fanno dell'Arte (con l'A maiuscola naturalmente, tanto per esser fedeli all'aria che inconsciamente ancora alimenta la loro psicologia, l'aria rarefatta in cui vivono il Pensatore, il Romanziere e tanti altri fenomeni da baraccone).

Per questa gente l'arte è ancora pioggia miracolosa che cade dall'alto e che basta raccogliere e offrire agli uomini tal quale com'è caduta. L'artista è, per questa gente, un essere il quale colto di tanto in tanto dall'ispirazione si metterebbe a ruggire ed a gridare parole inarticolate, a muoversi insomma come Ricci nell'*Otello*. Quanto è lontano il cinema da tutto ciò! Ogni arte, si intende, ma specialmente il cinema. E sia il cinema d'arte e sia il cinema di mestiere. Sofferenza, pazienza, calcolo, gusto, sono proprietà comuni sia dell'arte che del mestiere. Non c'è niente al mondo che sia prodotto senza fatica senza sofferenza, il resto non conta. E non conta non perchè lo diciamo noi, ma semplicemente perchè non « dura ».

Ma, in fondo, tutto quanto siamo andati dicendo non avrebbe significato, per esser stato detto parecchie volte già da altri, se non lo facessimo seguire da una nostra modesta osservazione su quel processo in virtù del quale i dilettanti del nostro cinema riescono camaleonticamente a salvarsi dalle accuse di certa critica più seria.

Che cosa succede, infatti, quando qualche voce sincera si alza a reclamare un ordine, una dignità, quando un critico non accondiscendente prova a mettersi su di un piano veramente critico ed a giudicare col sottinteso degli unici modelli concreti, le opere d'arte — e per richiamare, soltanto, ripe-

tiamo alla necessità di un gusto da un'onestà proprio di mestiere, nemmeno quindi alla necessità dell'arte che si può auspicare o fare ma non volere?

Improvvisamente, evento inaspettato, la clessidra si rivolta e tutti i disdegnosi aristocratici dell'Arte-Ispirazione o del Cinema-passatempo, vistisi sconfitti sul terreno dell'arte, costretti a cedere di fronte all'evidenza delle prove irrefragabili, facendo buon viso e cattivo giuoco, si precipitano disordinatamente nei ridotti del mestiere, sicuri di trovare, qui, seppure il tanfo di cipolla e la luce rossastra di poche polverose lampadine (al posto dei lussuosi lampadari dei tappezzatissimi salotti tipo *Fuoco o Piacere*), un terreno ruvido ma solido e delle mura nude, ma resistenti, inespugnabili.

Le loro opere arruffate diventano, come in virtù d'un miracolo, da lussureggianti isole di poesia che erano, modeste ma sane e vigorose opere di mestiere. E al nuovo possesso corrisponde un nuovo disprezzo: i giovani, infatti, non hanno « questo » mestiere.

No, cari signori, il giuoco, così, diventa troppo facile! E si può anche barare, ma una carta buona bisogna pure averla!

Anche il mestiere è una cosa seria, insom-

ma, e il cattivo gusto e il diletterantismo restano tali dietro qualsiasi paravento si nascondano.

Mattoli, Guazzoni, Bragaglia, Gallone, Righelli, Simonelli ecc. si sono già rassegnati da anni, per evitare di peggio, ad autodefinirsi mestieranti (come in teatro Cantini, Viola, Tieri, Giannini, ecc.) ma anche la definizione di mestierante, presuppone l'esistenza, in chi se ne riveste, di certe qualità che ci sembra costoro non posseggano.

Il mestiere, lo ripetiamo ancora una volta, ed esemplificheremo anche, è una cosa molto seria. Mestieranti potremo chiamare gli Hitchcock, i Cukor, da noi i Castellani e i Camerini (e adesso questi si offendono; ma ricordate, abbiamo fatto « un'apologia » del mestiere e di artisti in un secolo non ce ne sono molti) i De Sica di TERESA VENERDI e del GARIBALDINO. (Ma tu non ti offenderai, De Sica, perchè ami il lavoro e anche facendo dell'arte come nel tuo ultimo film, la fai con l'umiltà del mestiere), così come in sede teatrale potremmo definire dei mestieranti i Dumas o i Sardou o i Labiche, uomini quindi con carte non disprezzabili. È di questo mestiere dunque che, pur interessandoci innanzitutto l'arte, e a scopo puramente polemico, possiamo fare l'apologia.

G. L.

AMBIZIONI

L'Arcobaleno è un « bollettino quotidiano di informazioni cinematografiche » e come tale assolve il suo compito, qualora si limiti a pubblicare con esattezza le notizie che riguardano la produzione dei film, i progetti delle case, i contratti in corso, ecc. (Nè sarebbe inopportuno che negli elenchi dei film in lavorazione, fossero indicati i nomi di tutti i collaboratori, compreso lo scenografo, l'operatore, ecc.).

Ma ecco, che ogni tanto in un articolo di fondo il « bollettino di informazioni » pecca di ambizione e vuol diventare bollettino di estetica. Nell'« Arcobaleno » del 16 aprile, si insiste ancora sulla questione dell'autore del film. L'anonimo articolista sostiene per esempio: « che con un buon soggetto un film riesce a reggersi anche se mediocrementemente realizzato » e altre sciocchezze del genere. Non sembra che abbia troppa fiducia nei registi italiani, quando dice: « ben pochi dei nostri registi hanno una decisa personalità atta a imprimere ai film che dirigono, uno stile deciso e perfetto. La maggior parte sono dei più o meno abili pratici senza particolare genialità e talento artistico, ai quali non può attribuirsi davvero tutto il merito o tutto il demerito di un film ». Il che, a parte il modo di esprimersi dell'articolista, è in molti casi, vero. Le considerazioni dell'anonimo « sono suggerite dal recente successo di due graziosissimi film: QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE e FUGA A DUE VOCI. Ecco che, come c'era da attendersi, la critica ha levato alle stelle i rispettivi registi Blasetti e Bragaglia ». E conclude: « Si dia a Cesare quel che è di Cesare, ed agli scrittori un equo riconoscimento del loro contributo all'esito del film, anche quando la loro personalità è avvolta, come nei due film in discorso... nel più fitto mistero ». Oh, bella! Ma i titoli di testa dei film non dicono forse che il soggetto e la sceneggiatura di QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE sono di Cesare Zavattini, Piero Tellini, Giuseppe Amato; e il soggetto e la sceneggiatura di FUGA A DUE VOCI sono dello stesso regista C. L. Bragaglia? O forse c'è qualcuno sotto, che ha lavorato più degli altri e non vuole e non può apparire, e l'articolista lo sa, ma non può comunicare questo nome? E perchè costui non potrebbe apparire? E cosa dicono Zavattini, Tellini, Amato, Bragaglia? È il costume del cinematografo italiano, che non cambia.

★ ★ ★



Lea Migliorini, una delle collegiali di 'Il diavolo va in collegio'

ISOLE DEL SUD

SE la scoperta dell'America donò agli uomini un mondo nuovo, la scoperta di quelle numerosissime piccole isole che si stendono a cavallo dell'Equatore nell'Oceano Pacifico, rappresentò un avvenimento più importante perchè donò agli uomini un paradiso, sia pure terrestre.

Giunse in Europa la fama di quelle terre lontane bagnate dai mari del Sud, della luna fra gli alberi, del soffio caldo degli alisei, dei tamburi nella notte, delle danze sacre degli indigeni, delle donne vestite solo di bellezza, innocenti perchè l'amore non era peccato.

Questo nuovo eden non poteva non sollecitare l'immaginazione degli artisti. Nel secolo scorso infatti una nuova letteratura prese l'avvio da questo mondo: Stevenson fu forse colui che, più di tutti gli altri, seppe darcene un'interpretazione appassionata e profonda. In pittura poi un grande spirito, solitario e primitivo, Paul Gauguin trovò la sua espressione poetica e per lasciarne le testimonianze vive ebbe a sopportare sofferenze e privazioni di ogni sorta.

La settima arte poi, con l'esuberanza propria degli ultimi nati, produsse una lunga serie di film che sfruttarono i meravigliosi paesaggi e la poetica vita di quei popoli primitivi.

Elemento base, comune a tutti i film sulle isole del mare del Sud, è la verginità nuova e il prepotente senso di libertà della natura che il bianco aveva trovato nei luoghi e nelle persone. Questo è il *leit-motif* che viene presentato o isolato come unico argomento, o, più spesso, in contrasto proprio con la mentalità e la pseudo civiltà dei bianchi.

La prima strada evidentemente offriva dei problemi molto più complessi e vi si potevano avventurare solo i poeti puri, i « lirici » dello schermo. I tre uomini che lo fecero infatti, si chiamavano Flaherty, Murnau, Vidor.

Robert Flaherty, quando ebbe l'idea di girare un film sulle isole dei mari del Sud, non pensava probabilmente che sarebbe stato il primo di una lunga schiera. *MOANA*, girato nel 1926, fu un documentario di valore non eccezionale, ma indubbiamente di gusto, che se non altro rivelava nel regista una profonda conoscenza dei mezzi cinematografici.

Friedrich Walter Murnau, si recò nel 1931 nell'isola di Bora Bora, per le riprese di *TABÙ*. Per questo film, che era il secondo dopo il suo arrivo in America, si servì completamente di indigeni trovati sul posto. La lineare semplicità della vicenda, descrivente i sentimenti elementari degli indigeni, il tragico senso di un destino inesorabile arbitro delle cose umane, la bellezza della fotografia ed un montaggio ben ritmato, contribuiscono a dare a quest'opera una autentica classicità da tragedia greca.

Sull'esempio di *TABÙ*, fu organizzato un altro film: *LUANA, LA VERGINE SACRA*, per la regia di King Vidor, con Joel Mac Crea e Dolores Del Rio nella parte di un'indigena. Il film è del 1932. Anche qui è narrato il dramma di una fanciulla dichiarata « tabù » ed innamorata di un marinaio. Evidenti pressioni commerciali resero più

difficile un maggiore impegno da parte del regista, il quale tuttavia, in alcune scene (come in quella in cui la donna porge con la bocca l'acqua al marinaio febbricitante e ne spegne l'arsura con le proprie labbra), riuscì a raggiungere un clima poetico.

Il secondo genere di film offriva senz'altro delle possibilità commerciali molto più grandi, e tentò soprattutto i « narratori ». La serie fu inaugurata da W. S. Van Dyke con *OMBRE BIANCHE*, del 1928, con Monte Blue, Raquel Torres e Leslie Howard. La bellezza dei luoghi e la poetica semplicità di vita dei polinesiani erano poste in netto contrasto con la brutalità e l'ingordigia dei bianchi. In questo film per la prima volta un'attrice bianca — l'attrice Raquel Torres — sosteneva la parte di un'indigena.

Seguirono a breve distanza altri due film di Van Dyke, quasi sullo stesso argomento: *L'ISO-*

LA DEL SOLE con Ramon Novarro e *LA VOCE DEL SANGUE* con Leslie Howard e Cochiata Montenegro.

Circa di quest'epoca è pure la prima edizione di *PIOGGIA* di Raul Walsh, tratto dalla famosa novella *Rain* di Somerset Maugham con Gloria Swanson e Lionel Barrymore. Dalla stessa novella venne tratto qualche anno dopo un altro film diretto da Lewis Milestone, con Joan Crawford e Walter Huston. In questa vicenda i mari del Sud fanno da sfondo, ma ne è protagonista quell'irresistibile senso di libertà pagana che esplose anche nel cuore del rigidissimo pastore. Nel frattempo il francese Léon Poirier realizzava il suo *CAINO* con Thomy Bourdrel. Ma non poteva mancare una satira di questo genere di film: ci pensò infatti Douglas Fairbanks con il suo *IL SIGNOR ROBINSON CRUSOÈ*, che narra l'avventura di un uomo che scommette con degli



La primitiva purezza di *Tabù* si trasforma nei film successivi in una forma palesemente leziosa e ricercata. (Da *L'ultimo dei Pagani* di Thorpe)



In alto: una scena del film 'La tragedia del Bounty' di Frank Lloyd. In basso: una inquadratura di 'Uragano', diretto da John Ford





Qui sopra un'inquadratura da 'Tabù' di F. W. Murnau. In basso: Douglas nel film 'Robinson Crusò'



amici di potersi adattarsi a vivere solo, senza portarsi alcun mezzo in un'isola deserta. Così, amici, al termine del periodo della scommessa, lo troveranno in eleganti capanne munite di tutte le comodità: radio, doccia ed acqua corrente compresa.

Ormai però le ombre bianche avevano davvero irrimediabilmente profanato i mari del Sud e gli ultimi film della serie andarono perdendo sempre più freschezza ed ispirazione a vantaggio di un successo commerciale. Nettamente migliori furono: L'ULTIMO DEI PAGANI di Richard Thorpe con Lotus Long e Mala, e BASSA MAREA con Ray Milland e Frances Farmer, a colori.

Nel 1935 la Metro Goldwin Mayer lanciò un film di grandi pretese, LA TRAGEDIA DEL BOUSTY con Clark Gable, Charles Laughton, Franchot Tone, Movina e Mamo Clarke. Sullo stesso argomento era stato fatto qualche tempo prima in Inghilterra, un film che aveva per protagonisti un giovane attore irlandese, che effettivamente discendeva da uno degli antichi ammutinati, Errol Flynn. Nella TRAGEDIA DEL BOUSTY l'isola di Pitcairn diveniva per i marinai ribelli il simbolo stesso della libertà. In complesso però i mari del Sud subivano un'interpretazione molto superficiale e retorica, seppure a volte suggestiva.

Più tardi un altro regista di valore, John Ford, volle dire la sua parola. Il film da lui diretto, URAGANO, non superava però di troppo il livello della buona produzione commerciale americana. L'interesse maggiore del film nasceva da un abile uso dei trucchi cinematografici, e da una tecnica veramente eccezionale. Ford si era però sforzato di far sentire quell'insopprimibile senso di libertà che pareva sprigionare dai luoghi stessi.

In Inghilterra venne poi girato IL VAGABONDI DELL'ISOLA con Charles Laughton ed Elsa Lanchester, sua moglie, tratto anch'esso da una novella di Maugham.

Nella più recente produzione americana, non giunta fino a noi, numerosi sono i film sui mari del Sud.

Sull'esempio di HURRICANE, TYPHOON con Dorothy Lamour e Robert Preston, LA DEA DELLA JUNGLA, interpretato sempre dalla Lamour e da Ray Milland, fu girato in « technicolor ». Joe Hall, dopo URAGANO, è stato chiamato di nuovo ad interpretare la parte di un indigeno in SOUTH OF PACO-PAGO, diretto da Alfred Green, con Frances Farmer, Victor Mc Laglen e Ohmpe Braden. In generale si può affermare che tutti questi film sono stati prodotti per lanciare nuovi attori o per sfruttare la fama di altri.

Ma ora le isole del Sud non sono più un paradiso terrestre: tacciano i tamburi, sono cessate le danze e le dolci melodie, le belle indigene non si pongono più corone di fiori sui capelli, furono chiamate « Isole della Pace » ma qui è arrivata la guerra. Accanto alle letture di Stevenson, alle novelle di London, ai quadri di Gauguin, questi vecchi film, attraverso le loro immagini ingiallite, ci aiuteranno domani a ritrovare come ad un'aspirazione irraggiungibile, la pace poetica e spirituale di questi luoghi innocenti. Ciascuno di noi potrà dire con O'Neill: « Amavo quelle isole... C'era qualcosa di misterioso e di bello; uno spirito benigno di amor che si sprigionava dalla terra e dal mare ».

SERGIO SOLLIMA

I piedi sul piatto

Si parla molto di stile cinematografico. So di qualche regista che spera di farsene uno proprio guardando i film degli altri. Ma lo stile si possiede, credo, così come si possiede l'educazione; oppure si perseguita come un bene amato, senza posa. Confronta Flaubert che spasima ore e ore su un divano per trovare l'aggettivo giusto o la chiave del periodo, e confronta il gentiluomo rovinato che si spara alla tempia senza togliersi il monocolo. È ingenuo forse sperare che lo stile risulterà *motu proprio*, durante la lavorazione del film. Ma è da questo equivoco che provengono molte croste.

★

Poiché non si scrive come si parla, tanto meno la realtà va ripresa come la vediamo. Non credo alla macchina da presa piazzata nelle strade: i migliori paesaggi il buon

regista li dipinge a memoria. Ossia: si vede soltanto ciò che abbiamo già dentro di noi.

★

Non c'è pessimo film che non abbia un punto in cui l'espressione si condensa, un punto d'attrazione, un chiodo al quale volentieri attacchiamo le nostre speranze e, a film proiettato, il ricordo. Succede anche che di molti buoni film ci rimane memoria acuta per certi particolari e confusa dell'insieme: ed è perché mancavano i chiodi totali.

★

Un giovane d'ingegno, che tra poco affronterà il suo primo film, mi diceva che un film è come una pericolosa escursione nell'appartamento del coinquilino. « Molti registi — aggiunse — non sono ritornati da simili viaggi ». « E voi — chiesi — contate di

ritornare? ». « Sì, — mi rispose — e di trovare Livingstone ». Glielo auguro.

★

Sullo schermo ci si innamora rapidamente e silenziosamente. Nel film cosiddetto commerciale, interpretato da attori cari al pubblico, è persino dannoso spiegare perché i due si amano, il film si fonda soltanto su questa premessa. Gli spettatori non vogliono sapere *perché* si amano, ma *come* si ameranno.

★

Certi film di baritoni e di tenori, che esaltano l'amor filiale o materno, non sono sconci perché mal realizzati, ma per il sentimentalismo eccessivo che li ispira. Credo che facciano più male alla gioventù romanzieri « rosa » come Elconor Glyn che pretesi immoralisti come Lawrence. Non c'è difatti peggiore pornografia di quella sentimentale.

★

Ho idea che il cinema, a forza di romanzi, si rovinerà con le buone letture. A questo proposito, l'esperienza ha dimostrato che i veri alleati del regista sono i cattivi romanzi, perfezionabili (sullo schermo) in opera d'arte; e non i buoni, che quasi sempre incatenano i realizzatori entro schemi letterari perfetti.

★

Ecco un attore che pur essendo di nobili sentimenti, penseroso e melanconico, non riesce ad esprimere la nobiltà, il pensiero e la melanconia! La macchina da presa non riprende ciò che è ma ciò che deve essere, dimostrando a questo modo di condividere le idee di Diderot sull'attore.

La macchina, poi, conosce tutto di un attore: letture, vizi, ambizioni. Purtroppo molti nostri attori fanno modeste letture, hanno modestissimi vizi e immodeste ambizioni di genere economico.

★

Si può credere alla pazzia (pazzia artistica, per intenderci) di quelle attrici che scambiano la fuga da casa e l'amico ricco per desiderio di indipendenza e amore per l'arte? Qualcosa di soddisfatto a lungo andare le tradisce. Le abbiamo viste ingrassare, invece che recitare.

★

Il pubblico, quest'ente vago e colpevole, è spesso tirato in ballo. Ma il pubblico non esiste o, meglio, *siamo noi*. Tutti credono che si tratti, invece, di altri.

★

Un tipo di regista immagina di essere a posto con la sua coscienza stabilendo rela-



Rubacuori penseroso, un po' affaticato ma non mai vinto, Falconi aspetta il suo turno di lavoro in un angolino. È in abito da cerimonia, col fiore bianco all'occhiello, le sopracciglia ravviate e in ordine. Aria di matrimonio, ce lo dice il chierichetto. Si gira il film 'Non sono superstizioso'

zioni tra pittura e cinema e ispirandosi per le sue meticolose inquadrature a opere di pittura. Lo stesso sarebbe se uno scrittore descrivesse le suddette opere, convinto poi di creare.

★

Un modesto operatore, parlando di tecnica di regia, mi disse questa bellissima definizione, che io passo ai retori: « La tecnica è cristallizzazione della logica. Se voi siete logico, basta. *Polete cristallizzare quanto vi pare!* ».

★

La necessità più sentita da molti che fanno del cinema è di far presto e male. Spesso si vuole fare il contrario di proposito, e allora quasi sempre c'è sotto un equivoco. Si è scambiato grosso per artistico. Vedi, per esempio... eccetera.

In genere, però, la pronta intelligenza del cineasta medio italiano fa più danni del necessario. È un'intelligenza che supera rapidamente gli ostacoli, che trova rimedi improvvisi, prepara un film in pochi giorni! Se si cominciasse, invece, a considerare la ottusità una delle condizioni essenziali per preparare un film?

★

Ammiro certe opere del cosiddetto verismo francese, più per i limiti che si sono posti gli autori che per i risultati raggiunti. Difatti, avevano campo libero.

★

Si lamentava l'ignoranza di certi registi. « Come? — disse uno di questi, che era presente — Io, per esempio, sono laureato! ».

ENNIO FLAIANO



Lilia Silvi è ancora sotto tutela: uscita dalla minorità, sposata a Scarabello, pur avendo al suo attivo molti film, continua a fare la sbarazzina e la capricciosa. Ma la mamma sorveglia con aria molto severa. È donna di rigidi principi, dicono

Enciclopedia tecnica

CURIOSITÀ
TECNICHE

NON sempre in teatro di posa si può o si riesce ad eseguire la registrazione sonora contemporaneamente alla presa fotografica. Spesso si ricorre alla post-sincronizzazione o « doppiato », altre volte alla pre-registrazione. In quest'ultimo caso, la colonna sonora precedentemente preparata, viene riprodotta, con uno speciale apparecchio detto « play-back », mentre si esegue la presa fotografica, in modo da permettere l'accordo e la sincronizzazione dell'azione degli attori al sonoro pre-registrato.

Più rari, ma assai più interessanti, sono altri sistemi che le condizioni sceniche impongono alcune volte. Si supponga di dovere, nella presa in un balla, registrare contemporaneamente la musica di accompagnamento, effetti sonori delle danze, e la presa fotografica, tutto in perfetto sincronismo. Quando la scena è ristretta, torna facile la registrazione contemporanea, ma quando, come spesso avviene nel film-rivista, l'ambiente è assai vasto e l'attore è seguito da vicino con la macchina da presa e per un lungo tratto, si riscontra un fenomeno che, per quanto spiegabilissimo, rimane inaspettato al profano. Data la grandezza della scena, se la musica deve risultare fuori campo, la distanza tra essa e l'attore diviene notevole. In questo caso, un microfono seguirà con la camera l'attore, ed altri saranno destinati all'orchestra. Ora, mentre la corrente modulata dai vari microfoni, diversamente distanti, giunge contemporaneamente al registratore, indipendentemente quindi dalla lunghezza del cavo (e questo a causa della sua altissima velocità dell'ordine di quella della luce), le onde sonore, assai più lente, impiegano, propagandosi dall'orchestra per arrivare all'attore, un tempo che per quanto piccolo, risulta sempre apprezzabile. Si ha dunque uno sfasamento tra accompagnamento musicale da una parte ed azione e rumore dei piedi dall'altra, dato che viene ritardata

proprio quella sensazione auditiva dell'attore che regola il tempo della danza.

Per eliminare l'inconveniente, si è pensato di registrare separatamente l'accompagnamento ed effetti sonori e provvedere, in sede di missaggio, con opportuni spostamenti reciproci delle colonne, alla messa in sincronismo. Ma poiché la distanza tra orchestra ed attore può esser variabile, e quindi variabile lo sfasamento, conviene ricorrere ad altri sistemi.

In molti casi si sfruttano le caratteristiche di alcuni tipi di microfoni. I microfoni direzionali, ad esempio, rilevando le onde sonore che giungono a loro secondo un certo angolo, risultano invece « sordi » per onde provenienti da altre direzioni. La registrazione dell'accompagnamento orchestrale è fatta allora separatamente ed in precedenza: al momento della presa l'attore viene seguito oltre che dalla camera, dal microfono direzionale e da un altoparlante, in posizione reciproca tale da risultare « sordi » l'uno rispetto all'altro. L'attore segue così nell'azione l'accompagnamento orchestrale che l'altoparlante riproduce, naturalmente a volume assai basso per evitare ogni rinvio dalle pareti e dagli oggetti circostanti. Poiché tale apparecchiatura può esser posta assai vicino all'attore, il messaggio può arrivare ad un perfetto sincronismo, mentre d'altra parte la colonna degli effetti sonori, per gli accorgimenti adottati, risulta pura e priva di ogni traccia dell'emissione dell'altoparlante.

Analogamente si può sfruttare la sensibilità di certi microfoni ad una determinata banda di frequenze, utilizzando altoparlanti emittenti su una diversa banda, e mille altri metodi possono su questa via essere studiati, a seconda delle esigenze che caso per caso si presentano al tecnico.

ELMAR



Francine Bessy, che ha dedicata a 'Cinema' questa fotografia, giunge nel cinema francese dopo una ottima carriera di teatro

Il cinema in Francia

Successi e progetti

PARIGI, aprile.

DOPO il film ingegnoso, estroso, pieno di promesse, LA NUIT FANTASTIQUE di Marcel L'Herbier, la produzione francese ha mostrato tre altri film di diversa importanza. LES VISITEURS DU SOIR, PONTCARRAL di Jean Delannoy e L'HONORABLE CATHERINE di L'Herbier. Tre film che si staccavano nettamente da un insieme piacevole, di media onestà: LE MARIAGE DE CHIFFON e LETTRES D'AMOUR di Claude Autant-Lara, LE LIT A COLONNES di Roland Tual, L'ASSASSIN HABITE AU 21: lasciamo a parte il piagnucoloso moralizzatore di PATRICIA o de L'APPEL DU BLEU, o l'ennesimo CONTE DI MONTECRISTO, in due episodi, come si diceva nella nostra infanzia.

PONTCARRAL è un film egregiamente fatto, zeppo delle emozioni che rigorosamente nascono a ogni allusione a Napoleone, il titolo integrale del film è PONTCARRAL, COLONEL D'EMPIRE, ed è interpretato con impegno e con misura da Pierre Blanchar. Il film racconta la storia di un « demi-solde » che vive nel ricordo dell'Imperatore, in piena reazione monarchica e borghese; e, dopo l'indispensabile storia d'amore, finisce laconicamente sulla conquista dell'Algeria. È il film che ha attualmente il più grande successo. Lo merita, per la sua fattura onesta, per i legittimi richiami al sentimento del pubblico, per sapersi conservare sobrio nei momenti in cui i registi di cattivo genio potrebbero escogitare luoghi comuni, giustacutori tornei e fumo di battaglie.

A tutt'altro genere appartiene l'ultimo film di Marcel L'Herbier, L'HONORABLE CATHERINE: come al solito il pitagorico regista si è circondato di uno stato maggiore scelto: la S. B. Terac, per lo scenario, J. G. Auriol per il dialogo, Henri Sauguet per la musica, ed Edwige Feuillère come protagonista. Il film è brillante e lo trovate a getto continuo e di gusto certo gli danno un'incandescenza indavolata. L'umorismo e la sottigliezza delle battute sono tanto calibrate e lubrificate che danno l'impressione delle migliori formule californiane. Edwige Feuillère, la cui eleganza è leggendaria, mostra qui un aspetto quasi inatteso delle sue capacità: l'ironia

allo stato puro. Lo stucchevole Raymond Rouleau, André Luguet, Claude Cœlia e altri non disdegnano accanto alla scintillante Feuillère. Anche questo film, come PONTCARRAL, ha dunque file vistose di spettatori impazienti.

Molto si attendeva di GREGUS, un nuovo Simenon dello schermo, realizzato da Richard Pottier che ha fatto Albert Préjean un commissario Maigret inatteso; il film è meno che mediocre. Il genere poliziesco temporaneamente nell'ombra, la produzione francese verso la primavera 1943 si nota per un film favoloso e umano, LES VISITEURS DU SOIR, un film storico, con uniformi, sciabole e crinidate, PONTCARRAL; e una commedia brillante, L'HONORABLE CATHERINE. Strade difficili, devono dirsi produttori e registi e i loro progetti sembrano meno ambiziosi - tengono conto soprattutto del draconiano colpo di forbici imposto al consumo della pellicola: l'argomento e la cellulosa mancano d'ora in ora. Gli studi lavorano di notte, perché non c'è elettricità sufficiente durante il giorno, ecc. Restrizioni a volte grottesche, come quella che impose di chiudere tutti i cinema il martedì, per risparmiare corrente, con un risultato paradossale: il consumo è raddoppiato; c'era infatti un particolare al quale i signori burocrati non avevano pensato: restando gli spettatori a casa, ognuno accendeva le proprie lampade e consumava, consumava.

I film imminenti appartengono dunque alla media senza ambizioni: avremo, probabilmente, un CAPITAN FRACASSA con Fernand Gravey e Assia Noris, che sarà certo divertente; avremo LE CAMION BLANC di Léo Joannon, storia bizzarra d'un re zingaro morto che compie un viaggio lungo e complicato prima di conoscere la pace degli avi; LE LOUP DES MALVENEUR di G. Radot; Noël-Noël ritorna al cinema con ADÉMAI BANDIT D'HONNEUR, di Gilles Grangier, ex assistente di Georges Lacombe; Gaby Morlay si specializza nell'eccitazione delle glandole lacrimali: dopo IL VELO AZZURRO ecco LES AILES BLANCHES di Robert Peguy. Sacha Guitry gira un nuovo film, UNE NUIT BLANCHE, storia solenne d'un « grande » scultore innamorato che diventa cieco... ma non pronunciamoci; Sacha Guitry ci ha abituato a ben altre sorprese, come quella del DESTIN FABLEUX DE DESTIRÉE CLARY, che potrà chiamarsi un film muto del 1942. Fine marzo Pierre Blanchar presenta un film di cui è stato regista: SECRETS. Alle ultime notizie, Fernand Gravey ha iniziato un nuovo film, DOMINO, da un lavoro di Marcel Achard, con Roger Richebé regista e L'Herbier termina LA VIE DE BOHEME da uno scenario di Nino Frank, con Maria Denis. E annunciato pure il ritorno allo schermo di un'attrice che non ha avuto molta fortuna nei film in cui ha dovuto girare (LE VOILE BLEU, HAUT-LEVENT, ecc.), visto che la loro penosa mediocrità non permetteva di attendersi sugli attori: Francine Bessy, che ha tenuto per cinque mesi di seguito il ruolo della protagonista di SYLVIE ET LE FANTÔME al teatro dell'Atelier. Essa dovrebbe essere la Rossana di un NUOVO CIRANO DI BERGERAC, interpretato da Fernand Gravey. Francine Bessy darebbe certo una Rossana consistente, lieta e dolorosa; interessante pure sarebbe Gravey nella parte non sempre gradita dai « giovani attori » che è quella di Cirano. In ogni caso, Micheline Presle e Francine Bessy saranno le protagoniste d'un film storico di cui si tace scrupolosamente il titolo. Ma, come al solito, i lettori di Cinema saranno informati.

L. D.



Come vede, il fotografo la nostra Maria Denis



'Vis de Bohème'



'Pontearrai'



Edwige Feuillère in
'L'Honorable Catherine'



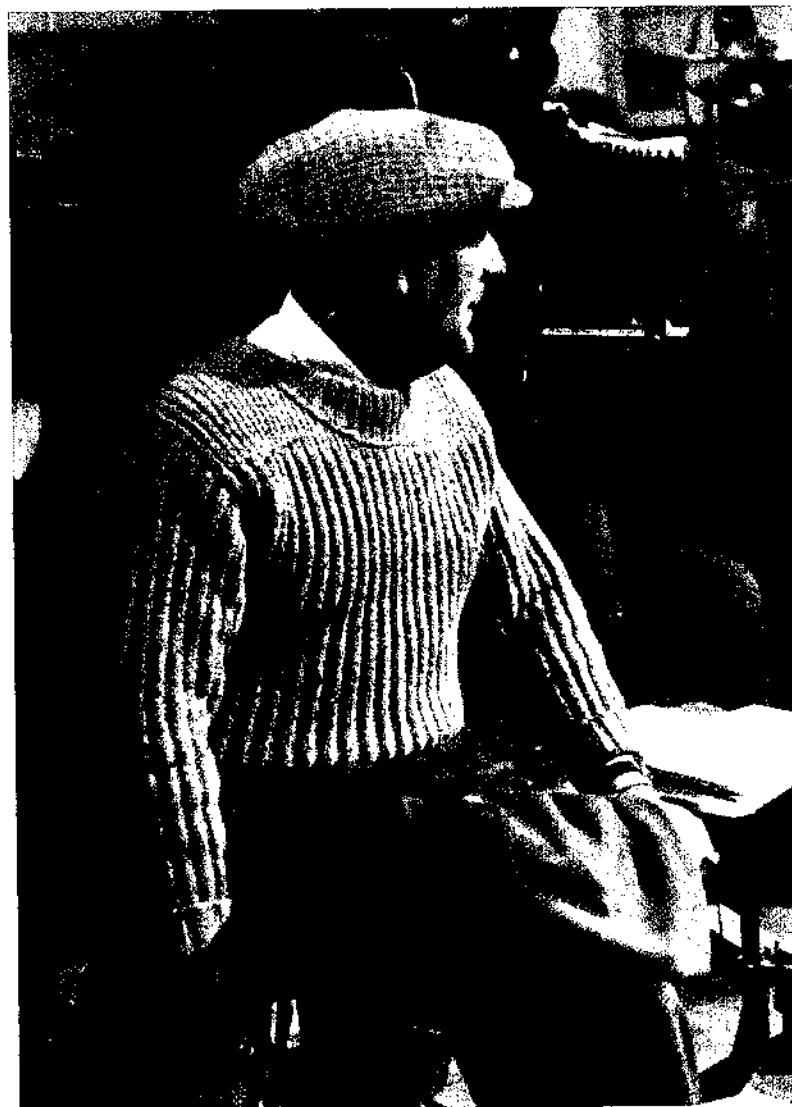
UN VOLTO MAL USATO

Succede, nel nostro cinema, che dei volti estremamente drammatici, carichi di chiaroscuri violenti ed aggressivi, mossi da una schietta, popolare umanità, vengano invece usati, con pigra indifferenza, per rimpolpare le nutrite carni delle commedie comico-sentimentali. È il caso di Jone Salinas: ella possiede invece, insieme ad Arna Magnani ed alla Parvo, un suo „piglio naturale e feroce, nelle sopracciglia dure e dense, nella bocca sensuale e malinconica. Quando riusciremo a vedere quest'attrice (e anche le altre su menzionate) agitarsi, piuttosto che in quelli, disutili e convenzionati, d'una qualunque borghesetta cittadina, nei panni sofferenti e solidi d'un personaggio di Verga, o almeno nelle vesti d'una anonima eroina di quartiere operaio?



I COLLETONI E IL FARSETTO

Non trovate che Mario Bonnard porta il farsetto con la stessa disinvoltura con cui, trent'anni fa, in un ambiente squisitamente dannunziano, si faceva, al disotto del frack, premere le carotidi dall'alto colletto inamidato? In quei tempi egli aiutava Lyda Borelli a soffrire con sproporzionata intensità nel MA L'AMOR MIO NON MUORE. Trent'anni sono passati: è che Mario Bonnard, dimenticandosi, dopo aver ricoperto la testa con un caschetto, di essere stato in possesso dei capelli accuratamente ondulati, del fascino appassionato d'un volto mediterraneo, ha, un giorno, stabilito di sedersi a guardia d'una macchina da presa. Da allora, con la straordinaria puntualità dei bisogni elementari, s'è messo ad offrire a un pubblico affezionato, dei film anonimi, tecnicamente squadrati. È un esempio di quegli uomini del nostro cinema, che, col colletto, si ricordano, non per delle incisive qualità dimostrate nell'immettersi nei panni degli eroi, da essi rappresentati, ma soltanto con un più preciso riferimento, allorché si tratta la storia del costume: col farsetto, invece, si rammenteranno per uno squallido attaccamento alla macchina da presa



I DUBBI DI MELNATI

Non vi sembra che in questa fotografia Melnati sia scosso da qualche grosso dubbio? O che, almeno, durante una pausa della lavorazione, si sia, per qualche minuto, messo a pensare all'incommensurabile numero delle sue interpretazioni filmistiche? Una mano sul viso per trattenere le idee che gli circolano per la testa, o per meglio chiarirle, un fazzoletto dimenticato nella mano, da rigirare con gesto nervoso, egli ha l'aria di dire a se stesso: quanti personaggi ho portato sullo schermo? Ma ho proprio capito che differenza passa tra recitazione teatrale e recitazione cinematografica? Oppure, abbandonandomi a un enorme mestiere, consolidato dalla fama che mi sono creato sul palcoscenico, non ho, come tanti altri miei colleghi, neppure tentato d'approfondirla? Tanto che spesso ho impedito agli spettatori, con le mie braccia inesorabilmente roteanti, di gustare la scenografia che avevo alle spalle? Ci è lecito anche immaginare che tra poco, dovendo di nuovo rientrare in scena, egli solleverà il viso puntato ed alzando, con gesto pigro, una spalla, continuerà a dire a se stesso: ma se piaccio tanto, così, ai produttori e al pubblico?



← RIBELLATEVI SIGNOR HÖRBIGER

I capelli abbondanti e pettinati con noncuranza, il volto scialbo di bimbo precocemente invecchiato, nel quale tuttavia spiccano (ma senza esagerare!) le sopracciglia a cuneo sugli occhi tristi e schivi e la bocca imbronciata, di chi trattiene a fatica un pianto lungo, senza il risalto dei singhiozzi, sono anni che Paul Hörbiger entra sullo schermo in punta di piedi. Con un'estrema delicatezza di particolari, con una avveduta naturalezza di gesti, compone, piano piano, i suoi personaggi crepuscolari e piccolo-borghesi, eternamente amici, cocciutamente innamorati di donne bellissime e forti, un po' monomaniaci, dopo tutto. Con un'esasperante dolcezza accomoda gli affari imbrogliati e poi si chiude in se stesso, inviandoci un ultimo sorriso malinconico, per distrattamente assorbirli nella successiva interpretazione. Vien voglia di mormorargli all'orecchio: ribellatevi, signor Hörbiger!



SEMPLICITÀ DI ADRIANA

Mentre Esodo Pratelli, gli occhi socchiusi e un bonario sorriso agli angoli della bocca, sembra riesumare il tempo perduto, Adriana Benetti e Beatrice Negri lo ascoltano, attendendo, con pacata naturalezza, alla preparazione d'un farsetto. Ambedue le attrici non hanno dimenticato le ore trascorse al Centro di Cinematografia! Lo stesso chiaro, semplice fervore di quelle giornate ha accompagnato Adriana nelle malinconiche avventure di TERESA VENERDI', di AVANTI C'E' POSTO!, di QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE. Auguriamoci che le sia stato ancora alle spalle, quando Soldati l'ha fatta salire sul «103» per uno strano giro attraverso i QUARTIERI ALTI e Righelli le ha fatto percorrere, tutta agghindata, i saloni della Corte di Napoli. Non è per volerla chiudere entro certi limiti che siamo colti da qualche timore, ma perchè siamo sicuri che Adriana, superati alcuni schemi di recitazione scolastica, potrà raggiungere delle perfette identificazioni con personaggi limpidi, schivi, umanissimi: in una parola come al tempo di Via Tuscolana.



CINQUE VOLTE SULLO SCHERMO

La prima edizione di CARMEN (1914) è legata ad un celebre produttore, Jesse Lasky, e ad una famosa attrice di quei lontanissimi tempi, Géraldine Farrar: a due nomi soltanto dunque (sia pure importanti), che il resto è annegato nelle acque torbide e tempestose dell'infanzia del cinema, gli atteggiamenti aggressivi della focosa spagnola nulla hanno potuto contro le inesorabili leggi del macero. Ma è tanto grande la forza vitale di questo personaggio, che, a pochi anni di distanza, esso è rinato dalle ceneri, e per opera di Lubitsch, stavolta. Un Lubitsch evidentemente non del tutto impegnato nel lucido decorativismo dei divani «capitonnés» e dei telefoni bianchi, assecondato da un'altra interprete a gran successo: Pola Negri. Anche in questa occasione, e sempre per la stessa ragione, i dati tuttavia ci fanno difetto. Possiamo soltanto arrivare a pensare che, data la celebrità raccolta, dopo il film, tanto da parte di Lubitsch che di Pola Negri (si che ambedue raggiunsero subito la Repubblica Stellata), in pari misura, una regia vigorosa e un'interpretazione accesa valsero al buon esito dell'opera. Ma, scivolando fino al 1927, la presenza nel mondo del cinema d'una nuova «cantadora», Dolores Del Rio, a dar modo di girare ancora una trasposizione degli amori di Carmen, ci fa immaginare che, ogniqualvolta, soltanto sulla carta sicura di una protagonista violenta e languida, su di un fisico esuberante (in modo da ricalcare gli schemi del melodramma omonimo) si sia puntato il dito per una calda accoglienza da parte del pubblico. Tanto che anche Jacques Feyder appoggiò la sua accorta regia su di un volto che aveva in quegli anni un eccitante richiamo: Raquel Meller. Adesso la Scalera ha di nuovo affrontato il tema, affidandolo alle mani d'un regista francese, Christian Jaque e d'un'attrice che, molte volte, ha portato sullo schermo immagini di donne provocanti e appassionate: Viviane Romance. Ci auguriamo che il regista non si sia fermato solamente ad analizzare la psicologia rovente di una singolare anima femminile, che la «camera», non lasciandosi del tutto soggiogare da un carattere accentratore, abbia allargato il suo occhio miracoloso sul paesaggio, che ha, nel racconto, un'enorme importanza contrappuntistica. In quest'inquadratura, sebbene il terreno e gli alberi ci portino piuttosto a rammemorare le stampe romantiche, che verso una Spagna realisticamente assoluta e solitaria, come si sarebbe desiderato (ricordate la Spagna di Pabst?) da temere che anche il resto (feste, mercati, corride, ecc.) marci nelle strette d'un vacuo «pittoricismo scenografico» e «colossale», un certo «clima» emotivo esiste, ottimo trampolino per una fantasia che voglia precedere Carmen e Don José nelle loro travolgenti avventure.

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 163)

13ª PUNTATA

ALL'INIZIO della ripresa, il regista stabilisce la composizione del quadro nel principio e nelle fasi successive, determinando le caratteristiche che via via verrà ad assumere durante lo svolgersi dell'azione, mediante il movimento degli oggetti, dei personaggi, della macchina da presa.

Più di una prova si effettua di solito: sia per ciò che riguarda l'azione o il dialogo degli attori, sia per ciò che riguarda il movimento eventuale della macchina (panoramiche, carrelli) nonché la variazione di fuoco resa necessaria dagli spostamenti degli oggetti o degli attori. Durante la prova viene stabilita la illuminazione in tutti i suoi particolari e viene sistemato il microfono per la registrazione sonora.

Durante le prove successive il regista può modificare la disposizione di personaggi e oggetti, rispetto alla disposizione data alla prima prova, e ciò per un risultato migliore.

Il regista segue l'azione e stabilisce la inquadratura guardando col cannocchiale della macchina da presa, attraverso la pellicola. In talune macchine, uno speciale dispositivo permette di vedere attraverso un fotogramma di pellicola trasparente, non attraverso quella da impressionare, che viene spostata di lato; e in tutte le macchine esiste poi un mirino laterale, che permette tuttavia una visione della inquadratura piuttosto approssimativa. È ovvio peraltro che il buon regista non si varrà di questi accorgimenti, ma farà o ha già fatto l'abitudine di guardare attraverso la pellicola che sarà impressionata. Il controllo alla macchina può avvenire durante la presa, e in tal caso il regista si sostituisce all'operatore di macchina.

Agli attori è stato precedentemente indicato, di solito dall'aiuto regista, il dialogo, le cui intonazioni poi il regista ha regolato o meglio suggerito. Sia per la intonazione, sia per il gesto o l'atteggiamento o l'espressione mimica, il regista può, durante le prove, sostituirsi agli attori.

Un controllo viene altresì dal regista effettuato nella cabina sonora. E come dopo il controllo in macchina il regista può proporre modifiche nei confronti della illuminazione, della posizione dei personaggi rispetto alle luci, così, dopo il controllo e le prove effettuate restando nella cabina sonora, il regista può disporre affinché il microfono venga spostato al fine di riprendere, per esempio, un suono o una voce in un piano più vicino, di quanto non fosse stato in un primo momento stabilito.

La presa di un quadro avviene per il film sonoro, in questo modo. Un addetto a tale funzione, spesso il capo macchinista, talvolta il segretario di edizione o un assistente, quando il regista abbia dato il via al motore della macchina da presa, e subito dopo che l'aiuto operatore ha annunciato che il motore si è avviato — « motore! »; « partito! » — si pone dinanzi alla macchina e batte il « ciak ». È questo uno strumento semplice e indispensabile. Esso consiste in una tavoletta sulla quale sono segnati il titolo o il numero del film, il nome del regista e quello dell'operatore; e nella parte superiore, mediante piccole tavolette mobili su ciascuna delle quali è una cifra, il numero del quadro. Alla tavoletta è applicata, mediante una cerniera, un'asta in legno che, battuta al bordo inferiore della tavola, produce un secco rumore, da cui la denominazione « ciak ». L'addetto al « ciak » — fice ad alta voce il numero del quadro, il numero della ripresa, ed esce quindi di campo. Allora il regista dà l'azione al quadro, cioè ai personaggi, agli oggetti, alla macchina. È avvenuto intanto che sulla pellicola per la immagine si sono impressi alcuni fotogrammi in cui è ben visibile il « ciak » coi suoi numeri, che in uno di questi fotogrammi si vede il « ciak » chiuso (cioè l'asta a contatto con la tavoletta); che, sulla pellicola nella quale il tecnico del suono ha punzonato i numeri del quadro, viene registrato il colpo secco del « ciak » nonché il numero del quadro detto ad alta voce dal ciakiera. Il « ciak » permette dunque di mettere in sincronismo, durante il montaggio, le due pellicole.

Dato il via all'azione (« azione! ») questa si svolge nel modo previsto durante le prove e viene interrotta dal regista stesso al punto fissato. Per la interruzione il regista adotta una parola — « stop », « ferma », « basta », « alt » — che deve essere udita dal tecnico del suono, il quale appunto, dà il motore anche alla macchina da presa per l'immagine, e alla fine della presa lo ferma. Il segretario di edizione provvede a registrare su apposito modulo il numero del quadro, il numero della ripresa, il metraggio della pellicola consumata, e infine il risultato: se, cioè, quella ripresa debba ritenersi buona o da scartare o di riserva. Non sempre la ripresa si svolge correntemente dal principio alla fine. Talvolta un errore nel movimento dell'attore o in una parola, un brusco spostamento nel movimento di macchina, la fine del rullo di pellicola per l'immagine o per il suono, inducono forzatamente ad interrompere la ripresa prima del preveduto.

Ogni quadro, del resto, viene ripreso un certo numero di volte, fin tanto che il regista non ritiene di avere a sua disposizione per il montaggio almeno due riprese utilizzabili o buone. Una stessa azione poi può essere ripresa da diversi punti di vista, e infine nel caso di due quadri in movimento contiguo, l'azione del secondo sarà iniziata non al preciso punto di attacco preveduto per il montaggio, bensì un po' prima, al fine di scegliere poi, in sede di montaggio, il fotogramma del primo quadro e il fotogramma del secondo quadro, tra i quali vi sia un più esatto raccordo.

Un assistente o il segretario di edizione provvede altresì a registrare via via, in una minuta descrizione, tutti i quadri così come si sono svolti e sono stati ripresi; o si limita a correggere il copione di sceneggiatura.

Il nuovo copione così ottenuto faciliterà praticamente il lavoro di montaggio.

Il montaggio

Il montaggio consiste praticamente nell'attaccare l'uno di seguito all'altro i pezzi di pellicola contenenti quadri visivi e sonori presi in diverse condizioni di tempo e di luogo. È peraltro evidente che il regista pensa al montaggio fin dal primo momento nella lavorazione di un film. In sostanza, il film si esaurisce, si compie, si attua, si perfeziona nel montaggio. Ed ecco perché troncamente, questa fase è ritenuta la più importante. D'altra parte che si tratti davvero dell'ultima fase, è in certo senso arbitrario; poiché è anzi consuetudine che durante la stessa lavorazione, le parti già realizzate passino al montaggio; e che pertanto il montaggio di talune sequenze sia già definito quando di altre non sia ancora predisposta una precisa sceneggiatura, venendo questa subordinata, in certi casi, al montaggio delle parti finite.

Un film potrebbe venire composto esclusivamente di pezzi già ripresi per altri scopi. Un recente documentario, LA DANZA, è stato compilato da Giovanni Verruccio, valendosi esclusivamente di quadri tolti da altri film e da giornali di attualità, tranne tre quadri apposta realizzati. Nel caso specifico, il montaggio è davvero creativo; e film e montaggio coincidono, si identificano.

Alcuni registi sogliono attribuire al montaggio grande importanza, altri meno. S. M. Eisenstein non ha riconosciuto come propria opera THUNOS OVER MEXICO, derivato dal suo incompiuto QUE VIVA MEXICO! per la semplice ragione che il materiale era stato affidato ad altri e montato in altro modo da quello da lui previsto. Vi sono registi i quali preparano ampio materiale per il montaggio; e chi si accingesse al montaggio di un loro film, si troverebbe imbarazzato nello scegliere i pezzi; un'azione, per esempio, è ripetuta varie volte con soluzioni diverse. È ovvio che il regista ha così realizzato il film, riservandosi, appunto, di crearlo quasi in sede di montaggio. Altri registi invece sogliono « girare » il minimo indispensabile. Non è conveniente stabilire se un metodo sia migliore dell'altro; tanto più che poi, in pratica, il regista può valersi di un metodo per certe sequenze, dell'altro per certe altre. E non vi possono essere in arte regole di tal natura.

È nel montaggio, che si riconosce effettivamente come il cinema possa rientrare nell'ambito dell'arte. Perciò appare, a chi si accinga a realizzare film e a effettuare il montaggio (cioè a chi segua dal principio alla fine la sua opera) per lo meno strano, se non addirittura assurdo, l'abbandonare, come altri fa, il film, alle mani di un montatore. Il quale potrebbe, tuttavia, essere dotato di squisita sensibilità artistica e saper comporre, col materiale che gli viene offerto dal regista che consideri conchiusa la propria opera col termine delle riprese, un film accettabile. Di solito, al montatore di mestiere, è sufficiente che il regista abbia « girato » seguendo quelle leggi grammaticali cui s'è fatto cenno. Il film che ne verrà fuori non avrà tuttavia grandi risorse d'ordine artistico: un film di confezione, insomma, un consueto prodotto commerciale, più o meno pulito.

Ma è ovvio che la nostra trattazione non si rivolge all'opera di costoro, bensì è volta piuttosto a considerare quale possa essere nella fase di montaggio l'attività del regista creatore. Che costui si valga della collaborazione o soltanto dell'assistenza di un tecnico del montaggio, è senz'altro possibile. E come dal tecnico della fotografia o da quello del suono e prima ancora dagli sceneggiatori e dallo scenografo, il regista può aver tratto utili suggerimenti, altrettanto utili proposte di soluzioni potrà offrirgli il tecnico del montaggio. Ma il regista, se abbia effettuato le riprese del film pensando fin nei particolari a tutti gli attacchi possibili in sede di montaggio, non potrà ricevere suggerimenti cospicui dal montatore; ove, al contrario, abbia ripreso una quantità sovrabbondante di materiale, lo avrà fatto probabilmente pensando di riservarne la composizione in sede di montaggio, più a se stesso che al montatore.

Il lavoro di montaggio si effettua ad un tavolo detto moviola, in cui si trovano quattro piatti per svolgere e avvolgere la pellicola dell'immagine e quella del suono, un piccolo schermo dove si vede l'immagine, un altoparlante per i suoni. Tutto il materiale ripreso e scelto come buono, in successive proiezioni della pellicola sviluppata e stampata, viene distribuito su una rastrelliera, diviso in pezzi; ciascun pezzo corrisponde ad un quadro ed è numerato in testa dal « ciak ». Pezzo per pezzo la pellicola si passa sulla moviola: la pellicola per l'immagine davanti ad una sorgente luminosa, che riproduce l'immagine sullo schermo; quella col suono, davanti a una cellula fotoelettrica che permette la riproduzione del suono. Da tener presente che il suono corrispondente ad una determinata immagine si trova spostato di diciannove fotogrammi avanti; e ciò sia nelle moviole che nelle macchine per la proiezione. Il punto di sincronismo dell'immagine col suono si trova facilmente mediante il « ciak »: alla battuta dell'asta contro la sponda della tavoletta, corrisponde sulla colonna sonora un segno scuro più evidente; ponendo questo davanti alla cellula, e il fotogramma con la battuta del « ciak » dinanzi alla sor-

gente luminosa, si otterrà il sincronismo. Un primo montaggio di solito si effettua attaccando tutti i pezzi l'uno di seguito all'altro, nell'ordine della sceneggiatura, ovvero del nuovo copione compilato dal segretario di edizione. Si tratta di un lavoro di abbozzo, cui segue il lavoro vero e proprio di montaggio compositivo, che determina i tempi del film, il suo ritmo definitivo.

Un regista che possieda pienamente la tecnica del montaggio, può anche non valersi sempre della moviola, ed effettuare parte del montaggio tenendo la pellicola in mano, guardando le immagini magari attraverso una sorgente luminosa naturale; basterà che nel caso del film sonoro, tenga sempre presente il sincronismo con la colonna sonora; per lo meno là dove il sincronismo ha da esservi.

Nel caso che sia stato ripreso molto più materiale di quello che praticamente verrà utilizzato, il regista ha anzitutto da scegliere i pezzi. Di un'azione che sia stata ripresa in campo medio, in piano medio o in primo piano, può scegliere la prima soluzione, o la seconda o la terza, o un pezzo dell'una e un pezzo dell'altra. Di un dialogo tra due persone, ripreso da due angolazioni diverse per intero, può scegliere soltanto una angolazione o alternare questa con quella; appoggiandosi piuttosto a una che all'altra; insistendo cioè più su un personaggio che egualmente su ambedue; e preferendo, per esempio, mostrare sempre colui che ascolta anzi che colui che parla.

Nel cinema muto il montaggio tendeva ad una più specifica analisi che non nel film sonoro e soprattutto in quello parlato. Se si confronta un copione di montaggio di film silenzioso, con uno di film sonoro, ci si avvede che il primo ha un numero di quadri notevolmente superiore al secondo. E ciò soprattutto perchè il parlato conduce inevitabilmente ad un avvicinarsi del tempo cinematografico al tempo reale. Per esempio: il film *VARIÉTÉ* di E. A. Dupont consta di 1100 quadri, mentre *À NOUS LA LIBERTÉ* di René Clair consta di 675.

Ecco un pezzo di scena di *VARIÉTÉ*:

172. (P. M.) Davanti a un fondale dipinto, Berta Maria danza.
 173. (Campo lungo, controcampo). E sul palcoscenico del baraccone. Una folla di spettatori assiste, segue la danza.
 174. (Campo medio, controcampo). Berta Maria, come vista dagli spettatori. Danza.
 175. (Piano medio). Tra gli spettatori è l'uomo grosso che fuma il sigaro. Porta il berretto e tiene la camicia aperta sul petto peloso.
 176. (Campo medio, come il 174). Berta Maria danza.
 177. (Piano medio). Boss è appoggiato ad una quinta; segue la danza con lo sguardo.
 178. (Campo medio, come 174 e 176). Berta Maria continua a danzare.
 179. (Piano medio, come il 177). Boss, che guardava Berta Maria, volge ora lo sguardo in altra direzione.
 180. (Piano medio). La compagna di Boss, trasandata, suona il pianoforte.
 181. (Piano medio, come il 177 e il 179). Boss toglie lo sguardo dalla compagna e si volge di nuovo a guardar la ballerina.
 182. (P. M.). Berta Maria, come vista da Boss, di spalle; danza, muovendo le anche.
 183. (P. M.). Boss guarda pensieroso. Si toglie la sigaretta di bocca. Rivolge un'occhiata verso...
 184. (P. M. Panoramica dall'alto in basso) ...la compagna che suona il pianoforte, le sue anche sgraziate; il suo abito misero.
 185. (P. M., come il 183). Boss pensieroso guarda ora...
 186. (P. M.) ...i piedi della danzatrice.
 187. (P. M., come il 183 e 185). Boss volge di nuovo lo sguardo verso...
 188. (Particolare) ...la compagna; i piedi in ciabatte e calze rattoppate che premono i pedali del pianoforte.
 189. (P. M., come 183, 185, 187). Boss getta a terra con disgusto il mozzicone della sigaretta.
 190. (P. M., come 172). Berta Maria continua a danzare.

È evidente, analizzando questa scena, così come è stata trascritta dal film, ma soprattutto pensando alle immagini del film stesso (chè nessuna traduzione letteraria di un'opera d'arte cinematografica è esteticamente concepibile, ma soltanto accettabile per una esemplificazione pratica, come noi facciamo), che il valore di essa, per gli effetti che tende a raggiungere, consiste proprio nel montaggio: essi sono certamente previsti dalla ripresa e fors'anco dalla sceneggiatura, ma non si attuano che nel montaggio, inteso non soltanto come successione di quadri, bensì come successione di quadri di un determinato tempo ciascuno.

Non abbiamo a nostra disposizione lo scenario originale di questo film; tuttavia, possiamo ricostruire facilmente, sia lo scenario che la sceneggiatura della scena descritta più sopra. Il primo, infatti, potrebbe essere stato steso nella seguente forma:

Una sera Boss, al baraccone, confronta il corpo di Berta Maria che danza, con quello della propria compagna, a tutto favore di quella verso la quale si sente sempre più attratto.

E la sceneggiatura si può facilmente ricostruire nel modo seguente:

- A. - Berta Maria danza.
 B. - Nel baraccone, una folla di spettatori assiste.
 C. - Tra gli spettatori è l'uomo grosso che fuma il sigaro.
 D. - Berta Maria danza.
 E. - Boss guarda Berta Maria che danza, poi si volge a guardare la compagna, poi ancora la ballerina, poi di nuovo la compagna, e di nuovo la ballerina, e infine la compagna, mostrando evidente disgusto quando guarda la compagna, e desiderio quando guarda Berta Maria.
 F. - La compagna di Boss al pianoforte, come vista da lui (panoramica) dalla testa ai piedi: malvestita, trasandata, con le ciabatte.
 G. - Berta Maria di spalle.
 H. - I piedi di Berta Maria.

Otto sono infatti i quadri che il regista può avere effettuato durante la presa. Diciannove divengono in montaggio. È in questa fase che l'azione ha acquistato un senso preciso, che lo scopo è stato raggiunto, l'effetto ottenuto.

Il contrappunto tra immagine e suono entra in maniera a volte efficacissima, nel cinema sonoro; ed eccone un tipico esempio, desunto da *À NOUS LA LIBERTÉ* di René Clair:

605. (P. M.). Luigi sul palco termina il suo discorso:
 LUIGI - Quanto a me, il destino mi chiama verso un'altra strada!
 Si avvia verso una parte, incontrandosi col vecchio signore sordo in abito da cerimonia, che fa per trattenerlo, dicendo:
 VECCHIO SIGNORE - Non ve ne andate!
 (fuori campo) Acclamazioni degli operai
 606. (C. M.). Un folto gruppo di operai acclama Luigi.
 Acclamazioni degli operai.
 607. (P. M.). Tra gli operai sono Jeanne e il fidanzato, abbracciati. Anche essi applaudono.
 608. (P. M.). Emilio guarda verso di loro, melanconico e deluso.
 609. (Come 607) - Jeanne e il fidanzato felici, acclamano.
 610. (P. M., come 607) Emilio china il capo rassegnato e si allontana.
 611. (P. M., come 605). Luigi sul palco, accanto al vecchio signore sordo. Luigi firma in un album, si allontana. Il vecchio signore si toglie il cilindro e lo posa sul tavolo. Ma il vento che s'è levato trascina via il cilindro e le carte che il vecchio signore si affanna a trattenerne.
 612. (C. M.). All'ingresso della fabbrica sopraggiunge l'automobile della polizia. Ne discendono gli agenti.
 613. (P. M.). Entra in campo Luigi. Dall'altra parte entra in campo un inserviente, che gli porge il cilindro e i guanti. Luigi si allontana, mentre si odono le prime parole del discorso del vecchio signore sordo.
 VECCHIO SIGNORE (voce fuori campo) - Un poeta...
 614. (P. M., come 611). Il vecchio signore sul palco sta facendo il discorso. Intanto aumenta la forza del vento.
 VECCHIO SIGNORE. ...ha detto in un verso celebre: «Alleviamo le anime nostre ed i nostri cuori, come la madre allava il suo bambino».
 615. (P. M.). Alcune bandiere piantate su una insegna della fabbrica vengono agitate dal vento. Si ode la voce del vecchio signore.
 VECCHIO SIGNORE (voce fuori campo) - Queste parole mi tornano alla mente oggi quando io vedo...
 Il sibillare del vento impedisce di udire altre parole.
 616. (Particolare). Le mani guantate delle autorità e degli invitati si posano sui cappelli a cilindro perchè il vento non li porti via.
 617. (P. M.). Sul tetto della fabbrica, presso l'abbaino la valigia semiaperta lasciata dal bandito, viene sospinta giù dal vento.
 618. (P. M.). La valigia viene a fermarsi sull'orlo del tetto, ne escono intanto alcuni fogli di carta moneta, che il vento fa volar via.
 619. (P. M., come 614). Sul palco il vecchio signore continua il suo discorso, mentre un biglietto da mille viene spinto dal vento sulla sua faccia.
 VECCHIO SIGNORE - In questa magnifica città nata...
 620. (P. M., come 618). Dalla valigia semiaperta sull'orlo del tetto, volano altri biglietti da mille.
 VECCHIO SIGNORE (voce fuori campo) - di spiriti detti...
 621. (P. M.). Ai piedi delle autorità viene a posarsi un biglietto da mille.
 VECCHIO SIGNORE (voce fuori campo) - un uomo di eccezione il quale



Lya de Putti in 'Varieté' di E. A. Dupont

622. (P.M.). Le autorità, reggendosi il cilindro con le mani, fissano il biglietto da mille; si rivolgono sguardi d'intenzione, infine si danno un contegno, mentre si ode imperterrita la voce del vecchio signore:
 Vecchio Signore (*voce fuori campo*) - ...ci prepara certamente delle gradite sorprese.
623. (P.M., come 618, 620). La valigia è quasi del tutto aperta, i biglietti volano via continuamente.
624. (P.M.). Luigi vede i biglietti volar via, si precipita da una parte.
625. (P.M.). L'ispettore di polizia, tenendosi una mano sul cappello duro affinché non voli via, corre verso Luigi.
626. (C.M.). Mentre gli invitati e le autorità si reggono i cilindri per non farli volar via, Luigi ed Emilio si incontrano venendo dalle parti opposte, di corsa.
627. (P.M.). Luigi indica ad Emilio:
628. (P.M.). L'ispettore di polizia si incontra con gli agenti discesi dall'automobile.
629. (P.M., come 627). Luigi ed Emilio scappano.
630. (P.M., come 614, 619). Il vecchio signore continua imperterrito, sul palco, il suo discorso, mentre alle sue spalle le autorità cominciano ad alzarsi.

VECCHIO SIGNORE - E possiamo dichiarare a testa alta che i destini futuri dell'umanità ci appaiono pieni di promesse, e che noi potremo raccogliere fra poco i frutti, i frutti.

631. (P.M., come 618, 620, 623). Dalla valigia continuano ad uscire i biglietti da mille, che il vento fa volar via.
632. (C.M.). Gli invitati, vedendo volteggiare i biglietti da mille, non riescono più a trattenerli.
633. (P.M., come 618, 620, 623, 631). Dalla valigia continuano a volar via i biglietti.
634. (C.M., come 632). Un invitato si stacca dal gruppo degli altri ed afferra a volo un biglietto da mille. È il segnale per tutti gli altri.
635. (P.M., come 614, 619, 630). Il vecchio signore, sul palco, fa per trattenerne le carte del discorso che il vento fa volar via.
 Cessa la musica di marcia.
636. (C.M.). Le autorità scendono dal palco.
637. (C.M. dall'alto). Luigi ed Emilio corrono. Il capo sorvegliante riesce ad afferrare Emilio.
638. (P.M.). Nasce una colluttazione fra il sorvegliante ed Emilio, il quale riesce a liberarsi ed alza una mano per colpire il sorvegliante.
639. (P.M., come 618, 620, 623, 631, 633). La valigia, ormai vuota, spinta dal vento cade già dall'orlo del tetto.
 Un colpo di gong.
640. (P.M., come 638). Va a colpire la testa del sorvegliante, il quale ritenendo di essere stato colpito da Emilio, fugge spaventato. Emilio scappa verso il fondo.

Riprende la musica che assume un ritmo più sostenuto.

641. (P.M.). Il sorvegliante, reggendosi la testa per il dolore, si imbatte negli agenti di polizia e indica loro la direzione dei fuggitivi.
642. (C.M.). Ormai gli invitati non pensano ad altro che ai biglietti da mille. Reggendosi con una mano i cilindri, con l'altra si danno ad afferrare i biglietti che volano.
643. (P.M., come 614, 619, 630, 635). Il vecchio signore sul palco, non accorgendosi di ciò che sta accadendo, continua a declamare, ma le parole non si odono per il fragore del vento e la confusione.
644. (C.L.). Il cortile della fabbrica è affollato dalle autorità e dagli invitati, che inseguono i volanti biglietti da mille.

I valori ritmici del pezzo di scena sopra riferito (che può dare, in una forma di necessità, solo sommariamente il senso dell'aspetto figurativo) consistono dunque, in un doppio contrappunto, ottenuto mediante la alternativa di due campi visivi principali: 614, 619, 630, 635, 643; (il vecchio signore fa il discorso) e 618, 620, 623, 631, 633, 630 (dalla valigia sul tetto volano via i biglietti da mille); in relazione agli altri motivi, che sviluppati precedentemente nel film, raggiungono qui la loro conclusione. Per ciò che riguarda il sonoro, il contrappunto fra questo e la immagine è dato, come s'è visto, dalle parole del discorso del vecchio signore in rapporto a ciò che succede intorno, e dall'insistente motivo musicale della marcia languida e solenne ad un tempo; nonché dal sibilar del vento, motivo questo, che costituisce il fondamento per lo svolgersi delle diverse azioni, quasi, insomma, un *deus ex machina*.

Ora, se il congegno dei fatti e degli avvenimenti, magari anche nei particolari, può essere stato stabilito fin dalla sceneggiatura (il che è presumibile trattandosi di un film di René Clair, il quale è solito pensare a priori a tutte le soluzioni di regia), è altresì vero che soltanto nel montaggio, soprattutto per quanto riguarda i tempi dei diversi quadri (e chi conosce *A NOUS LA LIBERTÉ* se ne sarà reso perfettamente conto) il congegno stesso trova la sua compiuta espressione.

È facile, infatti, presumere, che nella fase di realizzazione, i quadri 614, 619, 630, 635, 643, siano stati ripresi l'uno di seguito all'altro; e forse sarà stato ripreso un unico quadro, suddiviso poi in montaggio in più parti. Nella fase di montaggio, poi, il regista ha adottato le soluzioni della voce fuori campo; nel montaggio infine, è venuto concretandosi l'effetto di attacco dal parlato del quadro 630 alla immagine del quadro 631. Un'analisi accurata del film può portare a conclusioni interessanti nei riguardi della funzione del montaggio. A noi basta averne affermato i principii.

Converrà dire, ancora, della funzione del montaggio nei confronti della recitazione. Un attore, nel sostenere una parte sotto la guida del regista, potrebbe anche non conoscere completamente o affatto, il personaggio stesso. Egli avrà agito, recitato, detto frasi, durante la realizzazione,

seguendo le indicazioni del regista; il riso o il pianto sono stati provocati artificialmente, e non per quelle cause che figureranno averli determinati nel film. Sarà appunto il montaggio a dare un senso alla recitazione dell'attore, a costruire insomma, il personaggio.

Il film è compiuto quando, dopo il montaggio, si sia effettuata la cosiddetta sincronizzazione, cioè la completa sonorizzazione, in sede di miscelatura (secondo un termine di recente invenzione) o missaggio (secondo il termine tradizionale). È in questa fase che ai rumori, suoni, dialoghi ripresi direttamente, vengono aggiunti altri rumori e suoni e soprattutto viene applicata la musica. Sui rapporti tra musicista e regista s'è detto. Qui basterà aggiungere che il regista deve essere presente anche durante la fase di missaggio.

Mentre la pellicola con la immagine viene proiettata su uno schermo, un altoparlante riproduce, in una cabina separata da una parete di cristallo trasparente dalla sala di proiezione, i suoni e i rumori e il parlato ripresi direttamente, insieme alla pellicola della immagine, in sincronismo con questa. La musica viene registrata in sala di proiezione, oppure è stata precedentemente registrata su un'altra pellicola; e con la musica sono stati precedentemente registrati altri rumori o suoni che si intende applicare al film. Le varie pellicole sonore, dunque, passano insieme alla pellicola con la immagine, e un apposito apparecchio provvede a registrarle di nuovo insieme, alzando o abbassando di tono questa o quella, a seconda dei casi, provvedendo alle dissolvenze sonore, e via dicendo. All'apparecchio di missaggio convergono dunque i suoni già registrati su pellicola direttamente, quelli registrati su pellicola a parte, quelli che vengono prodotti in sala di proiezione, quelli che vengono prodotti da un apparato fonografico. Il coordinamento del vario materiale sonoro, cioè delle diverse colonne, dipende appunto dal regista, il quale viene coadiuvato da un tecnico che sta all'apparecchio di missaggio. Col missaggio si ottiene dunque un negativo della colonna sonora del film, senza interruzioni (salvo quelle dovute alla necessità di dividere i film in rotoli).

Dalla copia di montaggio della pellicola per l'immagine, viene invece, nel frattempo, tagliato il negativo dell'immagine, su cui saranno state effettuate le eventuali dissolvenze, mediante una apposita macchina. Intanto vengono altresì riprese le didascalie iniziali, contenenti il titolo del film e i nomi dei collaboratori alla realizzazione.

Il negativo dell'immagine e quello del suono, stampati insieme dopo essere stati messi in sincronismo, daranno la prima copia positiva, detta « copia campione ».

Conclusione

A questo punto termina l'opera del regista. Egli ha seguito il film dalla nascita; dal giorno in cui ha pensato ad un film su un determinato argomento sono trascorsi parecchi mesi. Come ogni artista, egli pensa con amore alla sua opera, per la quale ha dovuto tanto pensare, tanto affaticarsi. Non tutte le sue intenzioni — egli se ne accorge ora vedendo il film alla prima proiezione pubblica — sono state compiutamente realizzate; e non sempre per colpa sua, ma per quelle esigenze del caso che spesso sono tanto stravaganti.

Il regista è in sostanza un artista vitalmente moderno, un uomo che sente la propria epoca, e vede nel cinematografo il mezzo cui affidare le sue emozioni; nei film, gli astucci nei quali sono racchiusi i risultati di queste emozioni. Ma tanto lavoro, tanta attività, tanta vita, passano alla fine indifesi tra le mani di tutti, raccontati attraverso un nastro materialmente così facile a deteriorarsi, financo a scomparire, eppure tanto suggestivo, con quell'aria di tappeto magico capace di tutte le sorprese: un tappeto magico che per svelarsi ha bisogno ancora di interventi meccanici: altre macchine, la luce; ma infine, suggestione forse a doppio taglio, il buio più misterioso. Né basta. Quel film è finito, la copia passa da una proiezione all'altra, rinchiusa di volta in volta in scatole di protezione, sempre più logorata con l'uso. Passano due, tre, sette anni. Quel film oggi è per caso visibile al cinema (Gloria: un cinema di periferia. Il regista si trova a passare in quella strada (o forse non c'è andato apposta?), una curiosità sottile lo spinge ad entrare in quella sala. Strano: la cassiera, senza sapere chi egli sia, vedendolo fermo a guardare i cartelloni sgualciti, lo invita ad entrare, perchè si tratta di un film veramente bello. Entra al punto giusto, proprio quando quel raro effetto di montaggio scandisce uno dei momenti più intensi della vicenda. Ma no... non voleva dire questo; a questo punto c'era un altro quadro, tolto chissà quando. Passano venti minuti, il pubblico segue attentissimo, eppure il film non è più quello; sembra stanco, vecchio, è acciaccato dal tempo. Il supporto della pellicola è rovinato, le voci degli attori e i suoni risultano distorti, mancano dei pezzi.

Un'impressione certo più penosa di quella che può provare lo scrittore che si fermi davanti ad una bancarella, e accanto ai libri di avventure a dispense, scorga il suo più caro romanzo: sgualcito, forse manca qualche pagina, c'è perfino la dedica a quel caro amico, che s'è disfatto del libro, rivendendolo ad un vecchio libraio che compra libri usati. Ma lo scrittore ha modo di consolarsi. Torna con la memoria allo scaffale della sua stanza, sa che in quell'angolo ci sono due o tre copie del medesimo libro forlite e intonse; e poi chissà quanti ammiratori ordinati lo conserveranno con altrettanta cura (e le biblioteche?).

Quel regista invece, esce dal cinema Gloria piuttosto avvilito. Vorrebbe rinunciare a quell'opera. Non bada che se ne conservi qualche fotografia in questo o quel libro, che questo o quel teorico se ne sia rammentato, e sperando che una copia del film ancora in buone condizioni possa venir conservata da qualche parte, tende con tutte le sue forze verso la prossima opera.

(Continua)

F. P. & G. P.

CIELO DIPINTO

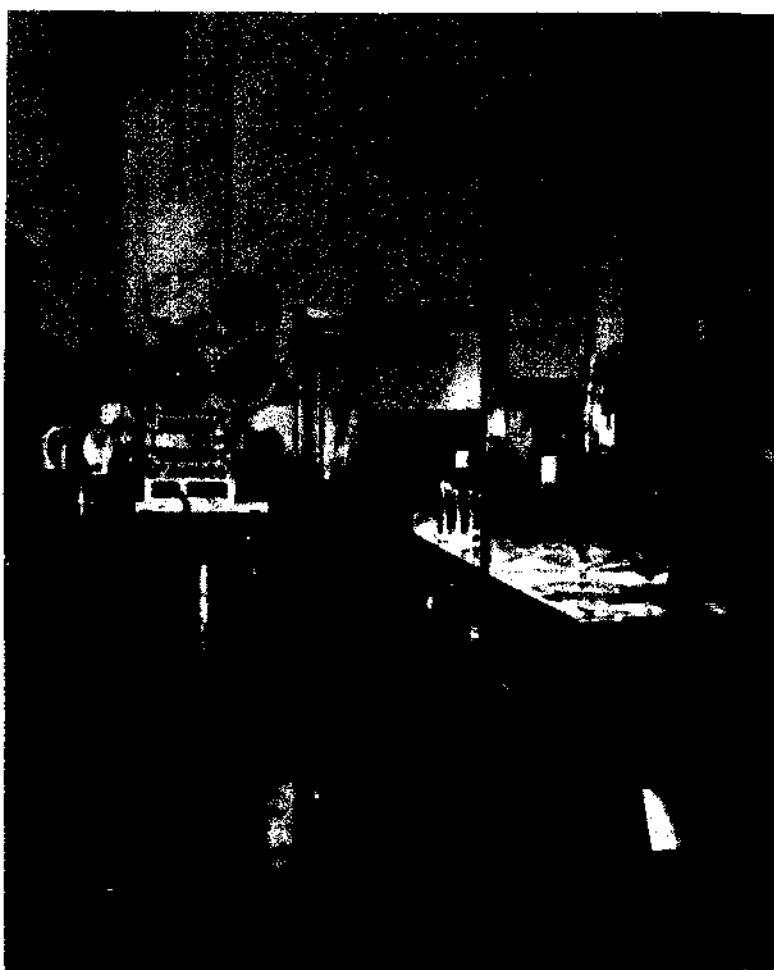
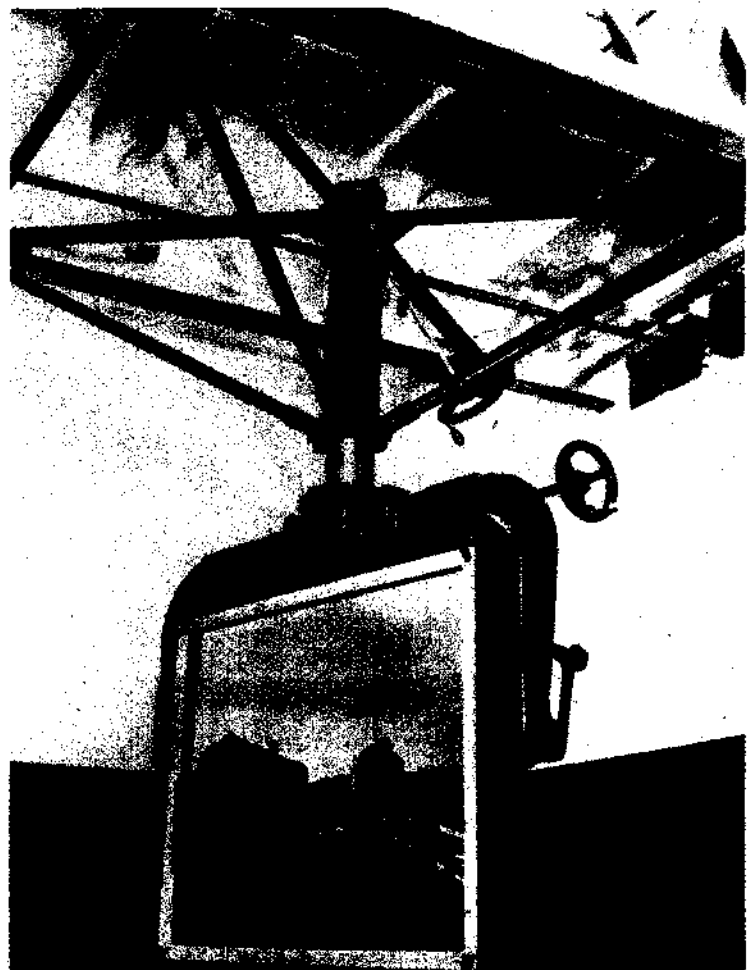
Fideli alla consuetudine di tenere costantemente informati i nostri lettori sugli sviluppi delle altre industrie, pubblichiamo questo studio sulle riprese con mascheramento, consci della necessità che non si debba ignorare, per la nostra battaglia, tutto quanto vien fatto negli altri paesi

NESSUN ramo della tecnica cinematografica moderna concernente speciali effetti di trucco è stato preso così poco in considerazione in questi ultimi tempi quanto la ripresa con mascheramento di sfondi dipinti. Per quanto sia una cosa naturale che una tecnica relativamente più moderna e spettacolare come quella dello sfondo proiettato su trasparenti, richiami si di sé tutta l'attenzione dei competenti, tuttavia la ripresa con mascheramento ha un'importanza notevole nel campo dei trucchi cinematografici. Anzitutto essa contribuisce moltissimo a ridurre il costo della produzione aumentandone, nello stesso tempo, il valore. La moderna ripresa con mascheramento non è che lo sviluppo ed il perfezionamento dell'antica ripresa su vetro. In quest'ultima, come si ricorderà, una grande lastra di vetro era sospesa ad una certa altezza davanti alla « camera ». Su tale lastra era dipinto qualsiasi elemento addizionale necessario alla struttura della scena o del suo sfondo, ma vi si lasciavano tuttavia delle aree prive di pittura e trasparenti

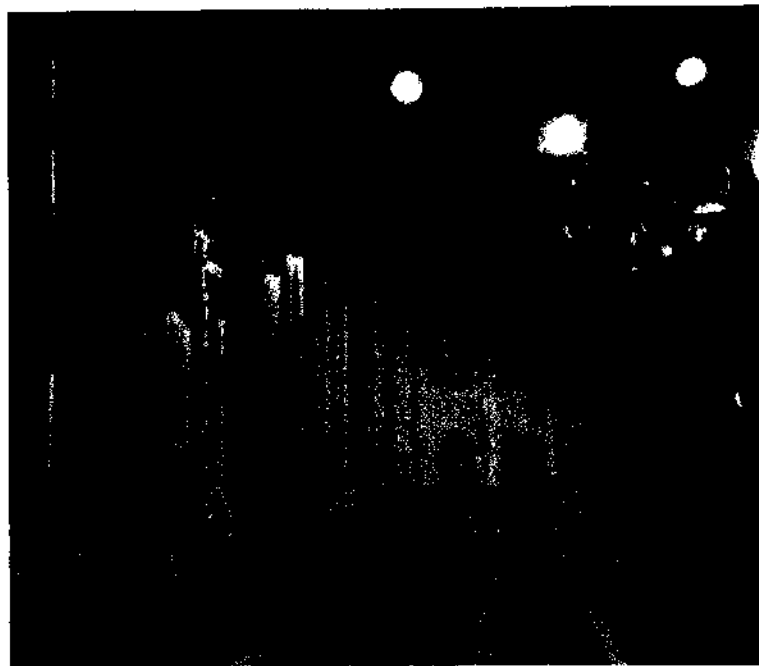
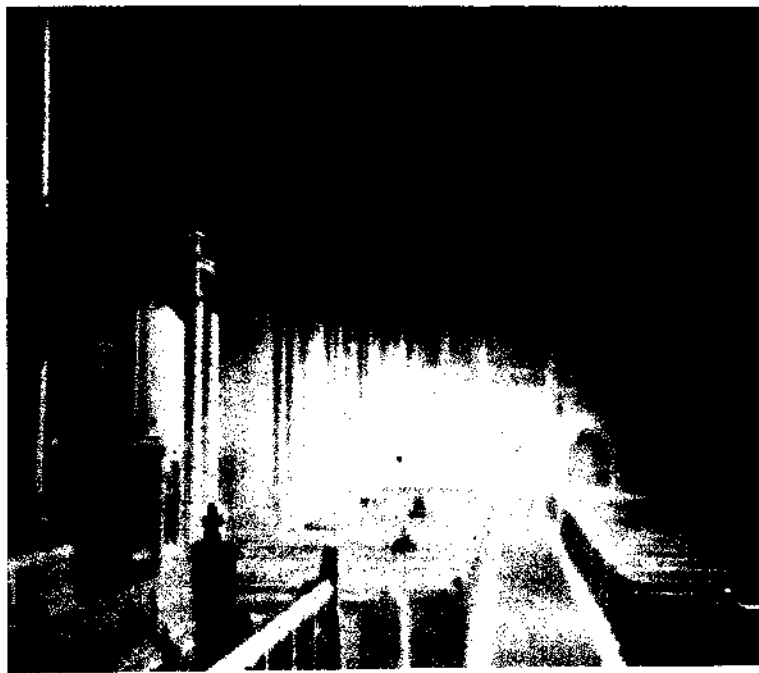
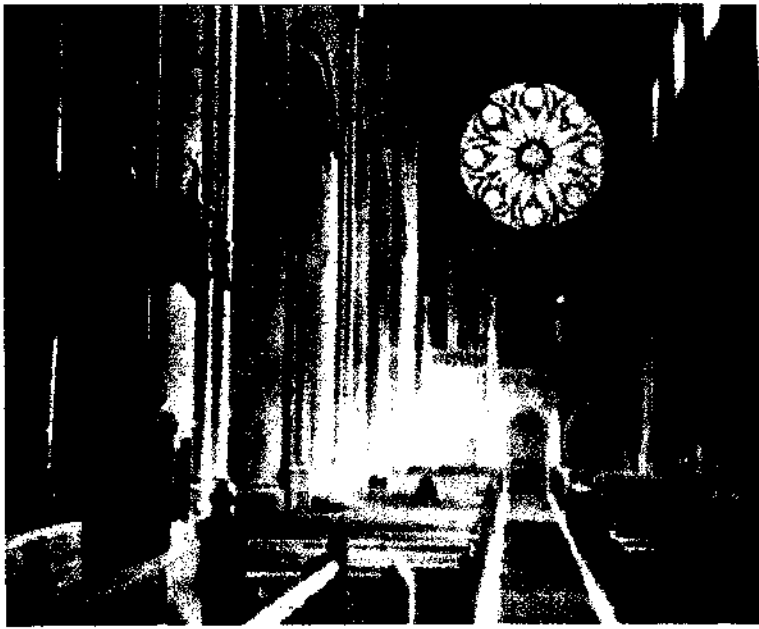
così che, attraverso le medesime, potesse essere fotografata l'azione degli attori. Pittura e scena reale erano coordinate e fuse insieme con la massima cura, in modo che il risultato era una scena composta che riuniva gli elementi dipinti a quelli reali ed all'azione degli attori. Dal punto di vista puramente fotografico, questo sistema era ottimo, ma da quello pratico presentava due forti svantaggi. Ritardava la lavorazione e limitava la libertà tecnica ed artistica, sia del regista che dell'operatore. Anche quando i tecnici delle riprese su vetro erano delle persone molto esperte, occorreva sempre molto tempo per fare la pittura e metterla in linea con la « camera » e con la scena reale che doveva essere ripresa. Una volta poi che l'allineamento era stato raggiunto la « camera » non poteva più essere mossa senza che fosse necessario modificare la pittura ed eventualmente rifarla totalmente. Per eliminare questi inconvenienti che ostacolavano la praticità del sistema, la pittura su vetro è stata trasfor-

mata in pittura con mascheramento. Invece di fotografare entrambi gli elementi della ripresa in una sola volta, ognuno di essi è ora fotografato separatamente, con delle aree mascherate. Entrambi gli elementi sono fotografati singolarmente sullo stesso film negativo benché con riprese separate. Inoltre questo permette che l'azione degli attori sia fotografata più rapidamente e con maggiore libertà per quanto concerne le angolazioni della camera, poiché le pitture complementari sono eseguite in modo da adattarsi alle contingenze della scena reale. Poiché la pittura con mascheramento viene creata e ripresa separatamente, sia il pittore che l'operatore possono fare il loro lavoro con molta maggior precisione, dato che non lavofano con la preoccupazione di ritardare il lavoro sul teatro di posa. Il risultato è migliore poiché le riprese definitive proiettate sullo schermo sono di una veridicità più convincente. In via generale già al momento di effettuare la sceneggiatura di un soggetto risulta se vi sia la neces-

sità di usare la pittura con mascheramento. In certe scene, come per esempio riprese di interni in campo lungo a cui per completare l'illusione di una scena occorre un soffitto, si ricorre molto spesso a questo genere di trucco. C'è chi troverà che ciò può esser fatto benissimo con i normali mezzi convenzionali, ma l'effetto può essere raggiunto in modo più convincente e più economico per mezzo della pittura con mascheramento. Una volta che sia stato deciso di applicare tale metodo, tutto si basa nel coordinare i piani di lavorazione includendovi tal genere di tecnica. Le costruzioni reali, per esempio, vengono ridotte al minimo indispensabile, onde permettere il libero movimento degli attori; il resto è lasciato al trucco. Talvolta questa costruzione reale è molto piccola. In una produzione, la cui sceneggiatura richiedeva una bandiera sventolante dall'alto di una torre, tutto quello che vi era di reale era soltanto la bandiera, poiché l'asta, la torre ed il suo sfondo erano dipinti. Quando viene effettuata la ripresa della scena reale, un tecnico del trucco viene inviato sul teatro di posa a controllare il mascheramento. Poiché generalmente è preferibile una lieve dissolvenza, è necessario che la pittura venga situata relativamente vicino all'obiettivo. La camera è fissata rigidamente per eliminare ogni possibilità di movimento; le riprese con la camera mobile non sono possibili. La pittura che deve completare la scena non è soltanto fotografata, ma anche dipinta dopo che l'azio-



A sinistra: l'impianto per pittura con mascheramento, con comando a distanza. A destra: la macchina da presa ed il gabinetto di sviluppo. Notare il montaggio fisso della macchina (a sinistra) e l'impianto per il lavaggio e lo sviluppo del film (a destra)



Evoluzione di una pittura con mascheramento. In basso: costruzione reale sul teatro di posa. Al centro: fotogramma che mostra il mascheramento di una parte della scena. In alto: pittura con mascheramento completata, che riunisce in sé la scena reale, il soffitto ed il muro destro dipinti

ne reale è stata ripresa, così che il regista ed il direttore della fotografia godono di una ragionevole libertà nello scegliere e nel variare le angolazioni della camera. Tutto questo significa che sul teatro di posa vi è un minimo di tempo per effettuare l'allineamento dell'apparecchio, fissare la camera ed effettuare la ripresa. Appena l'azione è stata fotografata, la negativa viene inviata, senza essere sviluppata, agli speciali reparti dove è conservata fino a che venga utilizzata. Una parte del negativo viene immediatamente sviluppata come prova: vengono effettuati degli ingrandimenti che servono di guida al pittore per l'esecuzione della sua opera. Per rendere minimi gli effetti dovuti alla «grana», generalmente tali ingrandimenti sono effettuati non da un solo ma da parecchi fotogrammi. Alle volte una dozzina ed anche più fotogrammi possono essere usati per formare un solo ingrandimento. Questa tecnica certamente non avrebbe valore se essa fosse condizionata al movimento, ma fortunatamente il pittore deve interessarsi soltanto dei valori tonali e di forma. Col diminuire la «grana» necessariamente viene sacrificata la nitidezza. La proiezione del film negativo di prova e la sua verifica per mezzo di una moviola, aiuta ad eliminare questo inconveniente. Esiste un numero di metodi differenti per assicurare un accurato coordinamento fra la ripresa originale e la pittura. Taluni usano uno speciale proiettore immobile, nel quale un fotogramma del film negativo può essere proiettato direttamente sul telaio dove è tesa la tela sua cui si deve dipingere. Usando questa immagine negativa proiettata come guida, il pittore può completare, allineare e dettagliare la scena. Il plurifotogramma positivo ingrandito fornisce una guida ai valori tonali. Naturalmente nell'effettuare una pittura con mascheramento occorre saper raggiungere un equilibrio molto delicato, poiché essa non dovrebbe risultare né molto né poco dettagliata ed anche perché ogni ripresa di pittura con mascheramento presenta dei problemi differenti, così che è necessaria una grande esperienza. Per fotografare le pitture occorre una speciale installazione della macchina. La camera è generalmente montata su un forte pilastro rigido in cima al quale è applicato un congegno adattabile al tipo della camera che si deve usare. Questo piedistallo è chiuso in un camerino di vaste dimensioni, corredato di tutti i mezzi occorrenti ad una camera oscura. La macchina da presa è condotta sulla pittura attraverso una finestra senza vetri, la quale può essere chiusa ermeticamente alla luce mediante uno sportello scorrevole. In tal modo si possono fare delle fotografie di prova con un minimo di difficoltà e di perdita di tempo. Ciò che è importante, per ottenere dei risultati perfetti, è il raggiungere la perfetta fusione dei due componenti. La pittura è montata su una specie di carrello appeso ad un sostegno rigido. Il carrello può essere manovrato dalla posizione della camera

per mezzo di uno speciale congegno ed essere mosso avanti e indietro in relazione alle lenti, in su e in giù, a destra ed a sinistra ed anche rivoltato per assicurare la perfetta registrazione.

Uno di questi impianti, per esempio, è situato davanti ad una larga porta, la quale dà adito al palcoscenico degli «effetti speciali». Se necessario, questa porta può essere aperta permettendo alla camera di fotografare attraverso delle ante prive di pittura, che in tal caso dovrebbe essere eseguita su vetro, per effettuare l'inclusione nella ripresa composta di ogni azione addizionale desiderata.

Vi è chi malvolentieri richiede che venga effettuata una nuova pittura fino a che non sia stato provato ogni artificio cinematografico per raggiungere un'armonica composizione, dato che sa che ad ogni minimo cambiamento che subisce una pittura, può diminuire la veridicità del suo aspetto. D'altra parte l'operatore spesso non si oppone a che la pittura subisca dei cambiamenti quando questi siano effettivamente giustificati. Il risultato, quando operatore e pittore collaborano in piena armonia ad una ripresa composta, non può essere che soddisfacente.

Lo sviluppo, che in questi ultimi anni ha preso la fotografia in *technicolor*, ha messo in evidenza nuovi problemi concernenti la pittura con mascheramento.

I valori di allineamento, di tonalità di tonalità dei due elementi della ripresa non bastano più, poiché occorre tener conto anche dei valori dei colori se si vuole che la ripresa composta non perda in naturalezza. D'altra parte, è evidente che il colore offre delle nuove possibilità a questo genere di tecnica. È ovvio che il colore della scena reale ove si svolge l'azione degli attori deve essere accordato con precisione al colore di quella parte della pittura che completa la scenografia, e ciò non è affatto pratico. Due pigmenti che otticamente diano la stessa impressione coloristica, fotografati non danno lo stesso risultato. E quindi è possibile che i pigmenti usati per dipingere una scena nel teatro di posa, non diano, tenendo conto degli stessi valori del *technicolor*, risultati identici a quelli della pittura.

Pertanto, nel caso del *technicolor* è necessaria una collaborazione ancora più stretta fra il personale che effettua la ripresa della pittura, quello del teatro di posa e dei reparti di trucco e di pittura. Il pittore deve conoscere non solo quali sono i colori usati nella scena reale ma anche quali composizioni furono usate per ottenerli. Qualora sia possibile, egli dovrebbe possedere saggi delle tinte usate per la scena reale. Fino ad oggi non è stato trovato ancora un metodo per effettuare ingrandimenti di fotogrammi colorati con colori naturali per guidare il pittore come si fa con il fotogramma monocromo. Vi sono dei processi di stampa a colori che riproducono le positive colorate tratte da negativi in *technicolor*, ma esse sono sog-



Veduta del gabinetto fotografico per la ripresa con mascheramento; notare l'assenza dei cavi elettrici

gette ad un processo lento, complicato e, quello che più conta, non usano le stesse tinte che danno risultati identici a quelli usati dalla stampa in *technicolor*. Pertanto attualmente ci si deve lasciare sul controllo delle negative in *technicolor* delle scene girate in realtà e sull'accurato studio di stampe di prova ingrandite. La luce che illumina l'apparecchio di controllo deve essere filtrata per uniformarsi con la proiezione normale in *technicolor*, poiché è ovvio che si avrebbe un'impressione errata del colore se la prova fosse controllata da una luce rossastra, incandescente, a bassa intensità, invece che da una bianca luce illuminante. Se poi la pittura fosse stata fotografata con illuminazione normale, essa avrebbe una tinta di un forte color rosso arancio che sarebbe basicamente differente dal colore naturale della ripresa. La stanza in cui si trova la camera qualche volta è fornita di una illuminazione speciale formata da unità incandescenti. Queste ultime sono molto adatte per riprese di pitture con mascheramento. Prendendo tutte le precauzioni necessarie per l'illuminazione, non è difficile effettuare delle buone riprese in *technicolor* di pitture con mascheramento. Una delle difficoltà anco-

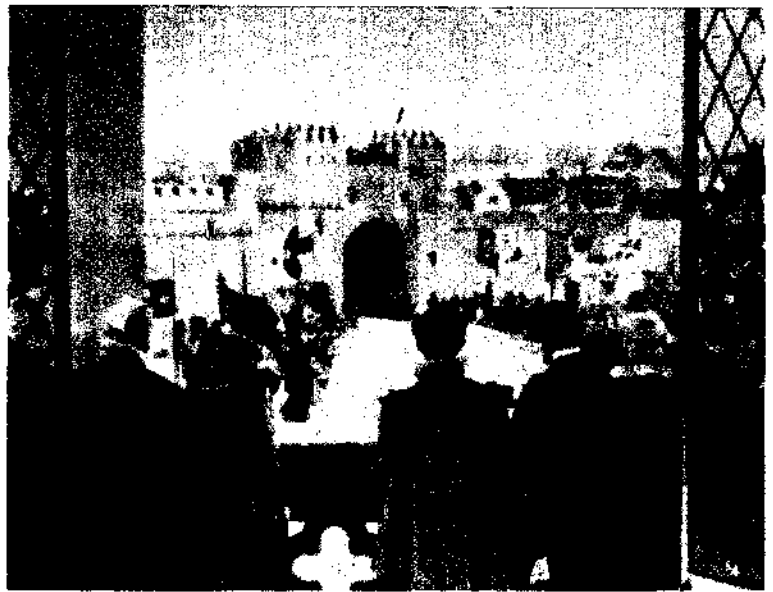
ra da superare è quella di raggiungere l'equilibrio del colore nella stampa. Una costante collaborazione con il laboratorio del *technicolor* è indispensabile per una buona riuscita.

In parecchie fasi del lavoro della camera è stata deplorata una leggera tendenza verso la sfumatura, una diminuita nitidezza, fatto questo inerente al metodo delle tre negative del *technicolor* e all'imbibizione della stampa tricolora. Tuttavia quando si tratta di riprese con mascheramento, questo si risolve in un vantaggio, poiché si ottiene una migliore dissolvenza e un'apparenza più convincente che non con il monocromo più nitidamente definito. Molte riprese con mascheramento a colore raggiungono un effetto di veridicità e realtà anche maggiore di quelle effettuate in bianco e nero.

Le possibilità di combinare la ripresa con mascheramento con altri effetti e trucchi speciali, come sfondi proiettati su schermi, costruzioni in miniatura, ecc. sono infinite sia che si tratti di colore che di bianco e nero.

Uno dei maggiori vantaggi della pittura su mascheramento, sia in bianco e nero che in *technicolor*, resta sempre un forte risparmio sulle spese di produzione.

IL TECNICO



Altro esempio di pittura con mascheramento. In basso: scena reale per un film storico. Al centro: scena con Parete mascherata. In alto: la ripresa con mascheramento ultimato (il fotogramma e del film in *technicolor*: 'The private lives of Elizabeth and Essex' diretto da Michael Curtiz, interpretato da Olivia de Havilland, Donald Crisp, Allan Hale, prodotto dalla W. B. nel 1939)



Si sta fotografando una pittura con mascheramento per una scena di un film d'avventure

FILM DI QUESTI GIORNI

HARLEM

Italia - Produzione: Cines - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Carmine Gallone - Direttore di prod.: Jacopo Comin - Soggetto: Giuseppe Achille - Sceneggiatura: Emilio Cecchi, Sergio Amidei, Petroselli - Scenografia: Guido Fiorini - Musica: Willy Ferreo - Operatore: Anchise Brizzi - Interpreti: Massimo Girotti, Vivi Gioi, Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Elisa Cegani, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Erminio Spalla, Enrico Glori, Primo Carnera.

Quante volte gli americani hanno tentato di rappresentare l'Italia nei loro film? Bastava che un personaggio dovesse dimenticare un perduto amore, o un altro volesse riposarsi dalle fatiche elettorali, ed eccolo partire per l'Europa con relativa visita alla cosiddetta « terra del sole ». — Da Venezia sono andata via perchè la città era tutta allagata! — diceva Carole Lombard di ritorno da uno di questi viaggi: al suo amico William Powell ne L'IMPAREGGIABILE GODFREY. E bisognerebbe allineare le infinite immagini di Napoli o di Taormina, che sono andate continuamente alternandosi nella produzione americana, per poter giudicare il fatuo barocchismo con cui questa gente tanto spesso ci ha dipinto. Sovrimpressioni con campanili, gondole, mandolini, ruscelletti, costituirono in genere il pregiato materiale per queste occasioni. Ricordate i film con Fred Astaire e Ginger Rogers, o l'altro più famoso, con Franchot Tone e Joan Crawford, LA RAGAZZA DI TRIESTE, dove per un lunghissimo metraggio si faceva sfoggio del nostro paesaggio e del nostro colore con fondini di cartapesta dalle più svariate e bizzarre composizioni? Meglio non accennare, poi, al modo con cui veniva interpretato lo spirito del nostro paese!

Ora, Carmine Gallone e gli sceneggiatori Amidei e Cecchi, con questo HARLEM, sembrano ripagare con uguale moneta agli americani il passato scempio. Uno smacco che non ha niente da invidiare per potenza di convenzionalità e manierismo, agli smacchi offerti dall'America. Ed infatti ogni cosa, qui, assecondando i canoni della sua intima retorica, occupa il posto che doveva avere. Un gangster ha necessariamente una amante assassina, guanti neri sempre calzati, due sicari di scorta, e un eterno sorriso di sufficienza sulle labbra.

Valenti, messo al servizio di un personaggio così impostato, non poteva che sbagliare. Le espressioni della sua maschera incisiva (come abbiamo avuto tante volte occasione di notare) non sono riuscite a legare con tutta una serie di atteggiamenti e gesti appartenenti ad un repertorio di maniera. Prestate attenzione al suo « tic » delle sigarette, e ripensate: quante volte avete visto caratterizzato un gangster con simili manie. La sua indifferenza di fronte al delitto, sottolineata dal gesto di limerarsi le unghie, non è anch'essa il prodotto di una invenzione, orchestrata sulle infinite, analoghe situazioni tante volte « viste » nel passato cinema americano? Gestori di dancing, impresari teatrali, menagers e persino gli avvocati e la giustizia si fermano di fronte agli ordini di costui. Un mondo, dunque, visto con animo da compilatore di giornali per ragazzi, ingenuamente e semplicisticamente trasfigurato, impastato, ad ogni passo, di ridicoli colpi di scena. Balli che si alternano a balli;

arbeits; ascensori che si aprono, porte che si chiudono misteriosamente; automobili che spiano il passaggio di una vittima, automobili che inseguono il nemico sulle immense autostrade; insegne luminose; grattacieli; insomma tutta una « terminologia » da film americano, con situazioni riscaldate di sana pianta e delle quali si abusa a bella posta per la pretesa di « ambientare », di creare un'atmosfera che serva a coronare le abitudini di un popolo. E direi che in tutto questo la propaganda c'entra come i cavoli a merenda! Lo stesso titolo HARLEM riguarda esclusivamente gli ultimi cinquemetro metri del film. Fare spettacolo con un accorto movimento delle situazioni, ridonare al pubblico, attraverso una serie di avventure sportive, di intrighi gangstereschi ed affini, il perduto colore, anche se totalmente artefatto, di un paese che fino a ieri aveva dominato con il suo prodotto cinematografico il mercato mondiale, questo è l'unico senso che traspare da HARLEM. L'America è ancora oggi un ottimo specchio per le allodole, che funziona benissimo quando si vuole colpire la fantasia popolare! Non sapremo giustificare altrimenti l'opera degli sceneggiatori Amidei e Cecchi. Di quest'ultimo, soprattutto, che conta al suo attivo un acuto e profondo studio sull'America e che, in altra sede, ha dipinto quello stesso mondo dei gangsters, dei negri, dei locali notturni con tocchi di un scottante realismo. Prospettare al nostro pubblico una America così come egli l'aveva vista nel suo libro, con tutti i difetti ed insieme la pietà che ispira, questo era fare della propaganda sul piano di una intelligenza più sveglia, e ciò che più conta, con un più alto senso d'umanità. E non era questa, l'occasione buona per rivendicare anche l'autenticità di quelle figure di gangsters che Cecchi dice alterate dal cinema.



'Harlem'

americano e delle quali, anni or sono, su questa stessa rivista, presentò dei campioni? Ed ancora: quell'elegante dancing, dove i negri di HARLEM ballano, non somiglia davvero ai nudi e desolanti stanzoni descritti da Cecchi nel suo *America amara*!

Perchè, dunque, questo tradimento alla verità dei fatti da parte di chi altra volta aveva saputo ben guardare quella stessa verità? Appunto: il pubblico si sarebbe trovato in presenza di combinazioni e movimenti nuovi, che non aveva conosciuti neppure nella autentica produzione americana, e lo spettacolo in questo modo, certo, non avrebbe offerto le stesse garanzie di successo.

Verrebbe voglia, inoltre, di chiedere agli sceneggiatori come mai, avendo scartate tutte le possibili intenzioni da trarsi dal libro del Cecchi, siano andati, poi, a divagare quel vecchio Duca di Solimena, interpretato da Porelli, e che sembra uscito ancora di fresco dalle pagine di *America primo amore* di Mario Soldati.

Ma l'America, la vera America, quanto più si accusa, oggi, nell'opera dei suoi scrittori, con termini di giudizio quale nessuna propaganda è ancora riuscita a fare! E chi rilegga solamente *Sanctuary* o *Pylon* di Faulkner, non potrà non riportarne un violento disgusto e una angosciosa pietà nei riguardi di un popolo che vive ancora in uno stato di sonnolenza mentale, privo di interessi vitali e dominato da incoscienti forme di vita.

E poi, gli stessi film americani sulle abitudini bizzarre di questa gente, o gli altri sui gangsters, con quelle ambizioni spropositate, con quegli incerti ideali umani, con quelle aspirazioni che tante volte abbiamo visto trasparire dai sentimenti e dagli atteggiamenti dei loro personaggi, non offrono forse le prove più schiaccianti contro l'America? Al confronto, HARLEM non è che uno scialbo ed anemico documentario, dove, chissà perchè, i negri pugilatori si chiamano Charles Lamb, come fossero pronipoti del-

l'omonimo scrittore inglese morto nella prima metà del secolo scorso.

Gallone ha narrato con la consueta bravura di artigiano. La sua tecnica si distingue per precisione di ritmo e sapiente senso dello spettacolo, sempre presente a sé stesso. Il suo movimento di macchina sa raccogliere le azioni in una perfetta unità. Fa testo, in tal senso, tutto l'incontro di pugilato, che, spogliato delle sue intenzioni propagandistiche, è un vero esempio di abilità ritmica. Notiamo ancora certi scorcii di palestra con i pugilatori in allenamento; scorcii che sono i migliori ed i più autentici di tutto il film. Un elogio va, a questo proposito, all'aiuto regista Lionello De Felice, che sappiamo buon tecnico delle competizioni pugilistiche.

Degli attori nessuno ci è sembrato aderente al vero spirito del film, ma ciò è dipeso, probabilmente, dal fatto che questo stesso spirito fin dalle origini era stato tradito.

Vivi Gioi poteva almeno risparmiarci i suoi falsi virtuosismi di ballerina, e Massimo Girotti i suoi ridicoli tentativi di fare l'ubriaco, tanto più che, altrove, ci è sembrato, tra tutti, il meno incredibile.

Elisa Cegani è nel numero delle attrici ancora da scoprire nelle sue qualità più autentiche e non sarebbe male che qualcuno tentasse di impiegarla in ruoli meno frammentari e convenzionali.

Nazzari come sempre. Di Valenti abbiamo detto più sopra.

La fotografia di Brizzi senza rilievo.

PRONTO! CHI PARLA?

Italia - Documentario dell'Istituto Nazionale Luce - Regia e fotografia di Mario Damicelli.

Un documentario che dimostra come anche una materia dall'apparenza arida ed immobile può offrire lo spunto ad un movimento cinematografico. Quella famosa « avanguardia » che preparò la rinascita del cinema francese ed influenzò con le sue esperienze, per diverse strade, buona parte dell'ultimo cinema europeo, era giunta ad intuire, del resto, nuove leggi del ritmo cinematografico, proprio attraverso un acuto ed, alcune volte, esasperante interesse per la « natura morta ». Basterà citare, ad esempio, quel BALLET MÉCANIQUE di Fernand Léger, che, quantunque misconosciuto da qualche cinico intellettuale del cinema, suggerì, nel corso degli anni, soluzioni ritmiche non di esclusivo carattere meccanico.

Lo stesso René Clair non era passato invano per queste esperienze.

Da un tale assunto, deve essere partito il nostro Damicelli concependo questo PRONTO! CHI PARLA? Ma le armi affilate gli si sono arrugginite nelle mani quando si è trovato di fronte alla evidente alternativa di accontentare un pubblico più vasto o di creare uno spettacolo con criteri artisticamente più rigorosi. Fra i due stati d'animo, infine, ha prevalso quest'ultimo: il più commerciabile. Allora la materia si è disincantata, ha perso quel sottile senso polemico che altrimenti avrebbe potuto contenere.

Comunque, a noi basta, per il momento, renderci conto delle buone intenzioni che non mancano in tutto il documentario e notare in Damicelli una seria preparazione cinematografica. Aspettiamo da lui una prova più impegnativa, fiduciosi che vorrà in seguito essere più coerente con sé stesso e con la materia di certi argomenti.

La prima parte, con l'ambientazione della città, disturbata però da qualche inquadratura di repertorio, e l'arrivo delle ragazze al lavoro nella Centrale telefonica, reca i momenti migliori del documentario. La disposizione leggermente stilizzata di alcune particolarità degli ambienti d'ufficio, ed alcuni movimenti di macchina, come i carrelli lungo i tavoli di lavoro, ricordano Clair di A NOUS LA LIBERTÉ, senza avere, tuttavia, quella stessa capacità di cogherne l'intimo significato umano.

La seconda parte, di spiccata fattura « americaneggiante », troppo discorsiva, crea uno spiacevole squilibrio con la prima.

Il finale senza alcuna ragione di essere. La fotografia ripete anch'essa i vezzi e le chiare tonalità della illuminazione americana.

TEMPESTA SUL GOLFO

Italia - Produzione e distribuzione: Lux - Regia: Gennaro Righelli - Soggetto e sceneggiatura: Gennaro Righelli, E. M. Margadonna, Ennio Cerlesi, Guglielmo Giannini - Scenografia: Gastone Medin - Direttore di prod.: Fabio Franchini - Arredamento: Gino Brosio - Costumi: Nino Novarese - Operatore: Mario Albertelli - Interpreti: Armando Falconi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Anneiuse Uhligh, Mario Ferrari, Maria Jacobini, Marina Doge, Camillo Piovato, Amilcare Pettinelli, Mario Brizzolari, Piero Carnabuci, Rubi Dalma.

Lenta e noiosa la trama di questo film. Righelli non ha saputo dar fondo neppure alle sue abilità di mestierante del cinema. Traspare, ad ogni passo, l'ingente fatica che un attore dotato come Armando Falconi deve compiere per cercare di riabilitare, con la sua attenta recitazione, un dialogo quanto mai pedestre. Le situazioni condannate da una arida teatralità.

La storia narra un episodio della vita di Ferdinando II di Napoli e fa coppia con quel RE BURLESQUE di qualche anno fa, realizzato da Enrico Guazzoni.

Checchi e tutti gli altri attori non sono riusciti a sveltire il racconto, ed hanno interpretato dei personaggi con movenze del tutto teatrali. Adriana Benetti fa rimpiangere ad ogni nuovo film la non lontana interpretazione di TERESA VENERDI. Là le abili mani di Vittorio De Sica avevano compiuto il miracolo, qua i ferri arrugginiti di Gennaro Righelli non hanno saputo plasmare un temperamento per sua natura troppo innaturale.

LASCIA CANTARE IL CUORE

Italia - Produzione: Fonorama-Deka - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Roberto Savarese - Direttore di produzione: Vittorio Glori - Soggetto e sceneggiatura: Rovi, Pätz, Toimay - Scenografia: Giulio Scerbini - Musica: Giovanni D'Anzi - Operatore: Otto Baecker - Fonico: Mario Amari - Montaggio: Ines Donarelli - Interpreti: Alberto Rabagliati, Vivi Gioi, Eiten Lüber, Loris Gizzi, Stefano Sibaldi - In doppia versione italo-tedesca - Ha diretto la versione tedesca: Carl Boese.

Il pubblico che va a vedere i film interpretati da Alberto Rabagliati, presenta delle particolarità fisiche e morali del tutto speciali: si tratta di strani ragazzetti vestiti di tinte a toni sgarbati su cui domina sempre il rosso o il giallo di una cravatta; emanano un misterioso profumo di periferia e masticano ininterrottamente dei semi di zucca avvolti in un cartoccio. Guai se vedono passare un venditore di gelati Roma! Gli si buttano addosso in dieci, in quindici, un'intera fila, insomma, e si ritirano solo quando hanno accontentati, col passaggio a mano alta del gelato, anche gli altri compagni che siedono nelle file circostanti. Chi per avventura capiti dietro uno di questi gruppi può dire di aver perso lo spettacolo! Nel buio risuonano i fischi di richiamo dei compagni ritardatari e i versetti di un complesso linguaggio: — Ahone! A lorza Romaa!... Te sei infrattato?... Tonto de mamma sua!... A Giglio infranto!...

Provatevi qualche volta a zittirli. Il meno che vi possa capitare è un « fesso col botto » o un « ci hai e... in terrazza! ».

Ridono ad ogni apparizione di Rabagliati, non si capisce se per entusiasmo o per ironia. Risate, comunque, mai naturali, che hanno un sibilo come il rumore di una Maserati in corsa. Le donne hanno visi pallidi e stanchi, capelli tinti. Si direbbero *soubrettes* di varietà o frequentatrici di vicoli oscuri. Non ridono mai, neanche alle battute che dovrebbero, invece, smuovere una psicologia come la loro, guardano lo schermo, assenti, come per una sorta di pigrizia mentale. Ma, se Rabagliati improvvisamente canta, allora si: incominciano ad agitarsi sulle sedie, il rimmel di una ciglia si congiunge nell'ebbrezza a quello dell'altra ciglia. Accendono le sigarette, accompagnano coi piedi il ritmo della canzone.

Nascosta, poi, nel fondo della sala, per non confondersi con un tale folclore, c'è la rappresentanza di Via Veneto, al completo: una intera classe di liceo, con ragazzi dai capelli lunghi sugli occhi che incominciano a ridere fin dalla lettura dei titoli del film, e ragazze dai vestiti di seta, protette da ampi occhiali da sole che tolgono solo quando si spegne la luce; quattro o cinque uomini con baffi laiosi, nicotizzati; una donna e un giovanotto stretti nella comune ansia di Rabagliati, ed anche « quello » con gli stivaloni e calzoni da cavallo che non ha fatto in tempo a cambiarsi.

Se la stanchezza morale e fisica, che procurano la vista costante del volto di Rabagliati e gli strilli di Elena Lüber, non mi avessero buttato fuori del cinema prima del tempo, certamente all'uscita, finito il film, mi sarebbe stato riservato un gradito spettacolo dall'incontro di un pubblico così eterogeneo: perchè dei ragazzi delle prime file, descritti più sopra, a parte tutto, mi fido abbastanza!

GIUSEPPE DE SANTIS

RICEVIAMO E PUBBLICHIAMO

Roma, 18 aprile 1943-XXI

Caro Direttore,

a proposito della nota apparsa nel n. 163 di *Cinema*, ricevo da Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti la lettera che trascrivo: « Caro Chiarini, abbiamo letto su *Cinema* una nota che ti riguarda e dalla quale risulterebbe, che con la pubblicazione del volume *Dal soggetto al film* contenente la sceneggiatura di VIA DELLE CINQUE LUNE, tu ci hai defraudato della nostra parte di coautori della sceneggiatura stessa. L'accusa non potrebbe essere più inconsistente. Noi sappiamo che quella forma di pubblicazione non è altro che un espediente dell'editore — verso il quale tu hai subito protestato — per smerciare le residue c.p.c di *Bianco e Nero*. Del resto: 1) il film che ha avuto certamente più spettatori che non lettori il libro, portava l'indicazione che la sceneggiatura era opera tua e nostra; 2) nella rivista *Bianco e Nero* la sceneggiatura è apparsa coi nostri tre nomi; 3) nel libro, dopo la copertina e il frontespizio, su cui è scritto *Sceneggiatura di Via delle Cinque Lune*, si possono leggere i nostri tre nomi come autori, proprio come nella rivista. E infatti, nell'ultima pagina del libro, c'è ancora l'indicazione del Direttore responsabile e del Segretario di redazione; 4) nè tu nè noi percepiamo alcun diritto d'autore per la vendita del libro. Quando tu ci dicesti dell'espediente dell'editore, che hai obbligato a stampigliare la copertina del volume con le indicazioni che si trovano nel frontespizio, non demmo alla cosa nessuna importanza. Prima di tutto perchè sappiamo quanto sia ridicolo soltanto pensare che tu possa appropriarti del lavoro e delle idee altrui; secondariamente perchè illustri editori ed ancor più illustri autori hanno spesso ripubblicato romanzi o altre opere con titoli nuovi. E non occorre fare esempi per chi ha un minimo di cultura. Perciò l'attacco di *Cinema* ci sorprende e ci dispiace, perchè dovremmo essere noi i danneggiati. Ti autorizziamo a fare l'uso che vuoi di questa lettera. Cordialmente ».

Seguono le firme.

Con molti cordiali saluti credetemi vostro

CHIARINI

Il lettore può vedere che si tratta di affari personali portati in ballo e dati in pasto al pubblico per giustificare una mossa inopportuna di chiunque ne sia il responsabile. Per noi e per i lettori resta il fatto che una sceneggiatura scritta in collaborazione da Chiarini, Barbaro e Pasinetti, sia apparsa in un volume, la cui paternità è vistosamente attribuita, in copertina, al solo Luigi Chiarini, direttore della collana della quale la pubblicazione fa parte. Chè se il brutto tiro l'ha giocato a Chiarini l'editore per smerciare — come dichiarano Barbaro e Pasinetti — le residue copie di *Bianco e Nero*, dovremmo addirittura segnalare un atto di disonestà commerciale, che ha portato il modesto prezzo del volume a una cifra di eccezione (L. 60).

Ma a noi che possiamo comprendere le ragioni che hanno indotto Barbaro e Pasinetti a sottoscrivere una simile dichiarazione (motivi di colleganza, amore per l'armonia politica di buon vicinato, ecc.), cosa importa tutto ciò? E poi un'altra cosa vorremmo chiedere: Non sapeva nulla Chiarini neppure della prefazione?

Allora viene spontaneo di dare un consiglio a Chiarini: il consiglio è di guardarsi non da noi, che combattiamo un costume purtroppo affermatosi nel nostro cinematografo, ma da coloro che gli sono vicini e che gli hanno fatto tanti brutti scherzi.

'CINEMA'

UN REGISTA DUE ATTORI

Il cinematografo non è più nella sua giovane età. Ce lo dicono coloro che ci lasciano. Ogni tanto un nome. Oggi è la volta di un regista: W. S. Van Dyke, e di due attori: Conrad Veidt e Harry Baur. Il loro nome, i loro volti appariranno ancora sugli schermi. Ma essi non sono più

W. S. Van Dyke II (quando gli nacque un figlio, aggiunse al suo nome il II; suo padre era W. S. V. D. I, suo figlio III) era nato in San Diego, California, nel 1890. Giovanissimo, si dedicò a spettacoli di operetta e di rivista svolgendo la sua attività anche in teatri ambulanti. Un regista celebre: D. W. Griffith, lo introduce nel campo cinematografico; egli è infatti assistente regista in INTOLERANCE. In seguito diviene regista specializzato in film « western » (CALIFORNIA, WYOMING, IL CONFINE VIOLATO) che egli dirige in serie. Esperienza smagliante, questa, che lo porta a OMBRE BIANCHE. Ancora: TRADER HORN, TARZAN, ESKIMO (che è forse la sua opera migliore). Poi Van Dyke lascia definitivamente i film tutti in esterno per i film tutti in interno. Viene la serie dell'UOMO OMBRA: gli stessi esterni del RIFUGIO sono ricostruiti in teatro di posa o nelle adiacenze. Van Dyke dirige tutto. La sua esperienza gli permette di realizzare film in breve tempo: la sua versatilità lo fa passare da AMORE IN CORSA a SAN FRANCISCO, da ROSALIE a MARIA ANTONIETTA. Tra gli ultimi suoi film è I TAKE THIS WOMAN. È morto il 5 febbraio u. s.

Conrad Veidt era nato in Berlino nel 1893. È stato uno dei tanti allievi di Max Reinhardt. Come tale, ha recitato molto sul palcoscenico. Il cinema lo attrae. Diviene Cesare nel GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI di

Robert Wiene: personaggio preciso, allucinante. Altri personaggi incisivi saranno propri di Veidt, attore con gli occhi chiarissimi e lo sguardo penetrante; eccolo in NIÙ di Paul Czinner, nello STUDENTE DI PRAGA di Henrik Galeen, in ENRICO IV da Pirandello, di Amleto Palermi. Viene chiamato a Hollywood dove è il protagonista di QUELLO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI di Victor Sjöström e di ERIK IL GRANDE ILLUSIONISTA di Paul Fejos.

Tornato in Germania, prende parte a L'ULTIMA COMPAGNIA di Kurt Bernhardt; in Gran Bretagna partecipa a FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di E. A. Dupont; ancora in Germania è nell'USSARO NERO di Gerhard Lamprecht; di nuovo in Gran Bretagna è il protagonista del MANTO ROSSO di Victor Sjöström, prende parte al LADRO DI BAGDAD di Korda. Va ancora in America dove è morto dopo aver ripreso negli ultimi tempi l'attività teatrale alternandola con quella cinematografica (A WOMAN 'S FACE). Recentemente aveva interpretato il film NAZI AGENT, senza tener conto dei suoi doveri di nazionalità, e risultando, purtroppo, coerente a certi suoi personaggi moralmente non integri.

Harry Baur ottenne il suo primo grande successo cinematografico di fronte a un pubblico internazionale in DAVID GOLDBER di Julien Duvivier, presentato alla I Mostra di Arte Cinematografica di Venezia. In seguito, il suo nome e il suo volto appaiono in alcuni importanti film della produzione francese di questi ultimi dieci anni. È il padre di POIL DE CAROTTE nel film omonimo di Duvivier, è il protagonista del lungo I MISERABILI di Raymond Bernard; partecipa a GOLEM di Duvivier, a OCCHI NERI di Tourjansky, a NITCHEVO di Jacques de Baroncelli, a CARNET DI BALLO di Duvivier, è il protagonista di BEETHOVEN di Abel Gance. L'anno scorso era stato chiamato in Germania per la parte principale di SINFONIA DI UNA VITA di Hans Bertram. È il suo ultimo film.

CARLO JUBANICO



W. S. Van Dyke con la moglie



Harry Baur

PER IL MUSEO

LA nota pubblicata sul n. 160 ha suscitato l'interesse dell'Autorità competente. Invece hanno dimostrato di non averla letta, ovvero hanno finto di non averla letta quelli cui soprattutto era rivolta. Intendiamo alludere ai concessionari di film. Soltanto Luigi Freddi, presidente dell'E.N.I.C., ci scrive una lunga lettera. Egli vuol precisare che le accuse mosse all'E.N.I.C. a proposito dell'UOMO DI ARAN mandato al macero, non vanno a lui rivolte, perché il fatto avvenne più di qualche mese fa, quando egli non era ancora a capo dell'E.N.I.C. Egli soggiunge che, per ferree clausole dei contratti commerciali, quando cessa la esclusività del film, tutte le copie vengono distrutte per evitare la ulteriore circolazione. Ma conclude che dei film ciò che conta è il negativo; e che i negativi dell'uomo di ARAN e di altre opere importanti sono conservati in un deposito della ditta. Questo, appunto, ci preme. Noi sappiamo benissimo che il noleggio e la presentazione dei film stranieri sono regolati da contratti commerciali, in cui manca assolutamente qualsiasi allusione al fatto artistico; noi sappiamo altresì che i negativi originali contano più di una copia deteriorata. E siamo perciò grati a Luigi Freddi per la notizia che egli ci dà e per la implicita sua adesione — quale risulta dalla sua lettera — alla iniziativa del Museo del Cinema, cui Luigi Freddi in qualità di presidente dell'E.N.I.C., che tanti film importanti ha avuto e ha tuttora in esclusività, potrà dar un valido contributo. Ma egli è stato il solo, ripetiamo. Vorremmo ora sapere da tutti gli altri rappresentanti di ditte concessionarie di film, se hanno conservato i negativi o almeno la copia lavanda, o una copia qualsiasi. Non sempre, poi, i contratti commerciali sono così duri da imporre la distruzione delle copie dei film; tanto è vero che di molti film scaduti di esclusività, esistono ancora copie in giro, presso noleggiatori secondari, in magazzini, o presso privati o cineteche. Non vorremmo insomma che tutti i rappresentanti di case di noleggio aspettassero, per risponderci, di essere accusati della distruzione di opere d'arte, per scagionarne la colpa. Una collaborazione da parte loro, invece, sarebbe più che proficua. Se altri noleggiatori non hanno parlato, hanno invece inviato la loro adesione alcuni privati possessori di importanti « pezzi » del cinema, proponendo fin d'ora la cessione, dei film da essi raccolti (con grande difficoltà durante anni e anni di lavoro), al Museo del Cinema, che è una istituzione indipendente da ogni altra e avente uno scopo preciso: la raccolta di apparecchi, cimeli, libri, fotografie e soprattutto film. A questo proposito, torna utile una precisazione. È stato da alcuni obiettato, che se esisterà il Museo, altre cineteche non potranno esistere. Facilmente si risponde, che come esistono le grandi biblioteche, esistono anche le piccole, pubbliche e private. E le altre cineteche potranno trarre profitto proprio dalla istituzione di una grande cineteche, che garantisca, con le sue precipue finalità e per il modo con cui è formata, la conservazione dei film, tutelata da opportuni decreti. Il privato, e anche l'Ente costituito per altri scopi, potranno a loro volta valersi dei film conservati nella cineteche del Museo, che potrà organizzare manifestazioni periodiche, concedere di volta in volta i propri film, provvedere alla esecuzione di contro-tipi, di altre copie, ecc.; per la diffusione della cultura cinematografica, che è uno dei precipui scopi del Museo stesso.

CINEMA

Un'iniziativa invidiata

★ La proiezione retrospettive organizzata dalla nostra rivista, hanno richiamato l'attenzione di quasi tutti i giornali provinciali e dei settimanali o quotidiani del G.U.F., dopo aver ricevuto il plauso indiscusso dei contrasti maggiori. Ognuno chiede che queste serate vengano ripetute nella propria città e addirittura qualcuno ha inventato un particolare « sistema organizzativo ». Il che dimostra, tra l'altro, quanto sia forte in chi scrive il desiderio di partecipare ad una simile iniziativa.

Achilleme de l'Assalto di Bologna, riassume, assai bene, ed in poche righe, la necessità che queste serate retrospettive siano organizzate nelle principali città italiane oltre che a Roma:

« Nel numero del 10 marzo, il periodico Cinema annunciò a grandi caratteri una sua « grande iniziativa », consistente in un « ciclo di serate retrospettive », durante le quali « proiettare » per la prima volta in Italia i più importanti film prodotti nei vari paesi. Il Ministro, con la migliore comprensione, permise che quelle pellicole venissero proiettate. Ma lo spiacevole viene adesso, le proiezioni sono compiute e in numero di una alla settimana le pellicole sono presentate a un pubblico diciamo pure, scelto, ma questo pubblico è composto esclusivamente di uomini o di persone che abitano a Roma, o di altre ancora che hanno i mezzi per recarsi nella capitale ogni volta che si proietta uno dei detti film. Il resto d'Italia è dunque privera, escluso dalla manifestazione ».

Guido Aristarco, sul Corriere Parlato ha proposto di formare una specie di cineteca viaggiante che « potrà nei principali centri dove in un breve periodo di tempo tutte quelle pellicole vengono proiettate, naturalmente solo a critici, giornalisti, giovani del cinema, in modo che si ripari alla ingiusta esclusione che si sta perpetrando ai danni di tutti coloro (e non sono pochi) i quali seguono con passione ed amore la nuova arte. Noi contendiamo la sua idea e esponiamo in questo foglio le decisioni di molti altri che, come noi, non vogliono trovarsi meno informati ed aggiornati dei colleghi romani. Se la cosa va per una dovrebbe andare anche per dieci; e, sicuri che in qualche modo si provvederà, giustiamo la proposta al competente Cinema ».

Naturalmente, la proposta è in esame presso il nostro Direttore. Il quale ha poi ricevuto una lettera dal signor Giorgio Bartolini, una lettera piuttosto ingenua, ma che trabocca di amore per la settima arte. Non ci è possibile pubblicarla integralmente: Dio lo sa se lo vorremmo. È un esempio, assai preciso, dell'interesse cosciente e serio, competente e non vano, che il cinema riscuote un po' dappertutto. Se è vero che gran parte del pubblico si interessa ai lati esteriori del cinema, al divismo, per esempio, è anche vero che esiste un enorme numero di appassionati che nel cinema vedono (e vedono) con acutezza, nella maggioranza dei casi) un'arte: e un'arte capace di educare nel senso più ampio della parola. E tutto questo sebbene il cinema italiano sia purtroppo quello che è oggi: molto più industria che arte, molto più campo per dei mestieranti che per dei veri artisti, per degli artisti che sentano e soffrano ogni loro creazione.

Ma non divaghiamo: sentiamo piuttosto cosa, e dice, il signor Bartolini:

Pastore

Stg. Direttore,

L'iniziativa che Voi avete promosso e che recentemente ha trovato l'intelligente aiuto e la comprensione dell'Eccellenza Polverelli, non ha mancato e non mancherà di suscitare il più vivo interesse tra i settori di Cinema e tra il vasto pubblico che si rivolge e intende alle cose del cinematografo.

Certo essa è di un'importanza eccezionale e costituirà il fondamento primo di ogni futura discussione e competenza nel merito; ma sarà priva dell'attesa conclusione e di un necessario complemento se non si riuscirà ad estendere la sua attuazione quanto più è possibile: intendo dire se non uscirà dalla Capitale e non si proporrà allo studio e all'urgenza dei centri maggiori quali Milano, Genova, Venezia, Firenze, Napoli, Palermo e via dicendo.

Bartolini non si sofferma ad esaminare con cura il « sistema organizzativo », per quanto riguarda lo studio dei testi. Interessante è la sua proposta:

E giacché siamo in tema di iniziative, perché non tentare una opera corale che ripartirebbe gli inconvenienti dati dalla difficoltà di organizzare serate retrospettive in tutti i luoghi dove ce ne sarebbe bisogno e con quella frequenza che sarebbe necessaria per poter studiare con profondità e non superficialmente un film nei suoi minuti particolari e in tutte le manifestazioni tecniche e artistiche di esso? Per poter ben capire il tono del regista, la qualità dell'interpretazione, la stessa inquadratura, la fotografia, i passaggi di scena, i movimenti di macchina, il dialogo? eccetera.

Abbiamo detto: giovani scritti e preparati: non vi sembra che il Bartolini sia uno di questi? La sua competenza e i precisi esatti sono i suoi desideri. Tanto esatto, che oggi possiamo rispondergli in modo preciso (e ci meravigliamo come mai egli non si sia accorto che l'iniziativa del « Museo del cinema » è proprio l'attuazione precisa del suo programma); egli sarà infatti pienamente accontentato dal « Museo del cinema », (presso il quale sarà anche costituita, com'è logico, una fototeca: non sappiamo spiegarci a questo proposito, i dubbi che l'Archibiano dimostra in uno scritto pubblicato il 2 aprile, del quale non siamo riusciti a capire la ragione) che verrà organizzata dalla rivista Cinema sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare. Ripetiamo ancora: non abbia paura il Bartolini: le sue proposte, intelligenti ed acute, erano di molto tempo in esame qui, alla nostra rivista. Anche la « trascrizione delle opere cinematografiche » o la sceneggiatura ricavata dal film, come si dice più comunemente, sarà domani una cosa possibilissima, con tutti i vantaggi che il Bartolini fa derivare da questa lettura a posteriori, il valore della quale ogni lettore può facilmente immaginare.

Insistiamo: il cinema è una cosa seria

★ Non vorremmo insistere troppo su un argomento che ormai ha quasi il sapore della cosa invecchiata. Ma ci è capitato tra le mani un trafiletto tolto

dal *Telegrafo* del 17 febbraio, che ci pare valga la pena di riportare, proprio per ribadire in modo definitivo il concetto che più volte abbiamo svolto: sul modo come la generazione che ci precede ha considerato e continua a considerare il cinematografo nei confronti della nostra:

Vittorio Guerrero manda da Parigi al Piccolo di Trieste una corrispondenza su taluni aspetti della vita parigina di oggi. E tra le altre aberrazioni, segnala un interesse, anzi un entusiasmo morboso di certa gioventù per il cinema, di cui quella certa gioventù parla, come se si trattasse dell'unica cosa importante al mondo...

Tra l'altro, il Guerrero scrive:

« Attualmente, la gioventù di Parigi discute accanitamente intorno ai meriti di un curioso film che si intitola LES VISITEURS DU SOIR e che è stato realizzato dal famoso regista Marcel Carné, molto noto anche in Italia per le sue pellicole QUI DE BRUMES e NOÛVE DU NOIR. I pareri sui VISITEURS DU SOIR sono spaventosamente contraddittori. Secondo alcuni, si tratta della più colossale scempiaggine che sia mai apparsa su di uno schermo da quando esiste lo spettacolo cinematografico. Altri, invece affermano che la Francia ha perduto la guerra nel 1918, ma che questo non conta e non ha importanza. Ciò che conta per la Francia, a loro parere, è di avere dato al mondo LES VISITEURS DU SOIR ».

Il nostro brillante collega ha ragione di sorridere di questo frenesia cinematografica di tanta gioventù francese, che guarda alle ultime novità dello schermo come se davvero esse fossero degli avvenimenti tali da fare epoca nella storia umana. Ma sarà bene non dimenticare che questa forma di scemenza imperisce anche da noi, e che anche da noi c'è della gente che non si cura affatto di sapere a che punto è l'offensiva russa, e come vanno le cose di Tunisia, tutta presa da l'entusiasmo per l'ultima somministrazione di oppio intellettuale, avuta in quella specie di rifugio del non-pensiero, che è il cinematografo.

Questi settimanali

★ Abbiamo letto sul *Popolo delle Alpi* del 24 aprile, un trafiletto che mette in chiaro la posizione dei settimanali a grande tiratura di carattere cinematografico. La questione, a quanto ricordiamo, non è stata mai trattata a fondo, non è stata mai portata nella sua vera luce. Le autorità competenti dovrebbero, pensiamo, esaminare con una certa attenzione il problema. Non si tratta -- intendiamoci -- di trasformare questa stampa su un piano di specializzazione che forse non le compete; altre riviste (come *Cinema* e *Bianco e Nero*) ed altri giornali (forse *Film*, se accanto ad alcune concessioni per il pubblico, affiancasse critiche ed articoli informativi di scrittori di cose cinematografiche veramente preparati e seri, come fa per Pavolini e per Savinio) hanno questo compito; e sarebbe inutile creare dei doppiini. Ma ciò che ci sembra importante sottolineare è il fatto che l'articolista del *Popolo delle Alpi* mette in evidenza: perché questa stampa non ha preso il posto, così validamente tenuto, di tutte le rubriche dei quotidiani, che oggi per ragioni di spazio sono state quasi integralmente ab-

litate? La funzione educativa infatti non era mai dimenticata in quelle rubriche accanto alla funzione più facile, quella informativa. Il cinema, insomma, non era soltanto (come lo è invece per i nostri settimanali cinematografici) un fatto industriale e quindi pubblicitario, ma quasi sempre un campo dove fosse possibile scoprire dei momenti artistici per lo meno, quando non addirittura dell'arte.

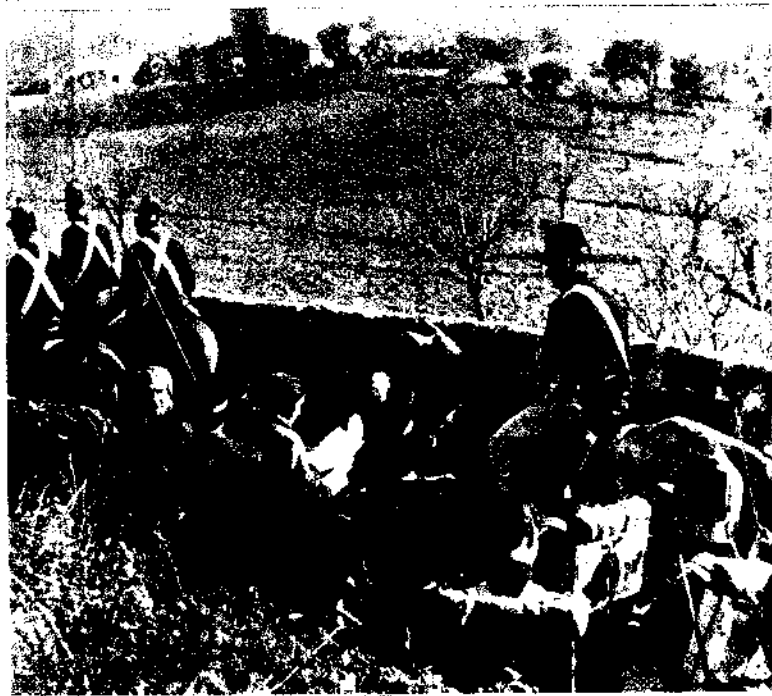
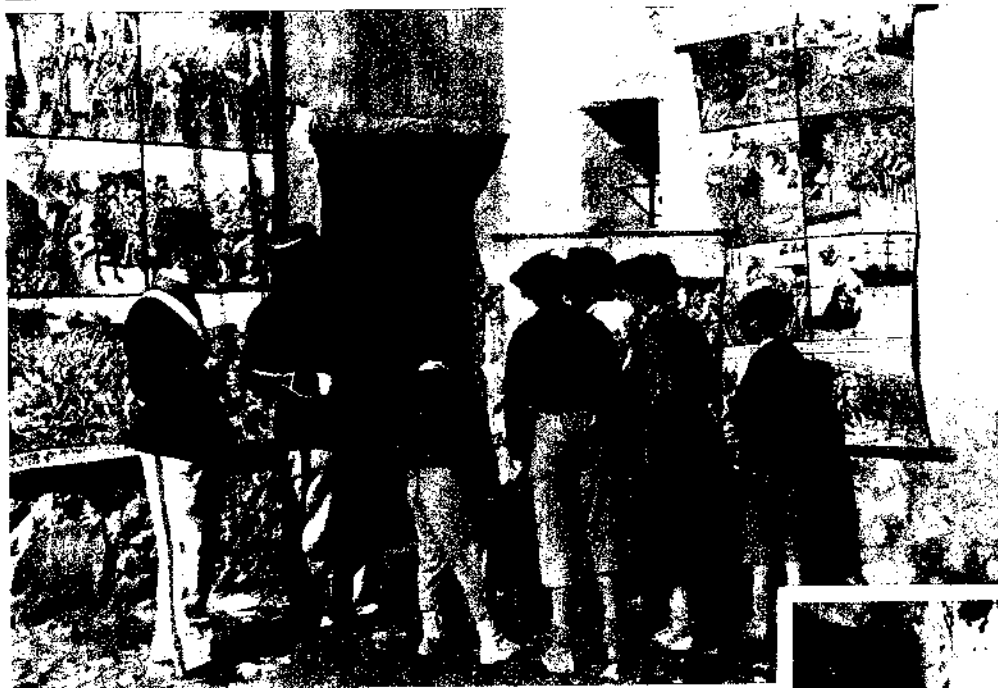
Ecco il testo del trafiletto, che riportiamo quasi integralmente:

A suo tempo un importante compito di cultura e di propaganda cinematografica svolsero da noi le pagine speciali dei quotidiani dedicate alla settima arte. Si trattava per lo più di pagine settimanali. Ma nell'ambito di quella periodicità, non frequente, accanto alla notizia curiosa, all'informazione sui film di nuove edizioni, italiane ed estere, accanto all'opera e semplice cronaca, era possibile trovare la trattazione, su anche spicciola, di certi problemi ed aspetti del cinema. Il lettore anche se non era un appassionato dell'arte delle immagini in movimento e non possedeva in materia il fondamento d'una particolare cultura, poteva seguendo quelle pagine, acquistare cognizioni utili. E farsi progressivamente una preparazione, sia pure rudimentale, che gioverà allo sviluppo della sua sensibilità ed all'indirizzo del proprio gusto.

Abituata, considerevolmente ridotta; la maggior parte delle pagine speciali per ragioni contingenti -- c'è da aggiungere che erano affidate a critici cinematografici nullatanti, cioè a gente che aveva di continuo sotto mano tutta la materia del cinema e possedeva la necessaria preparazione per trattarla salvando le ragioni della cultura e le finalità divulgative e giornalistiche -- nacqero quasi contemporaneamente -- quantunque in effetti, era nato prima -- ai nostri settimanali cinematografici a grande tiratura. Si pensò che in certo senso questa stampa dovesse ereditare, fra gli altri compiti, quella funzione. Un tentativo in tale direzione, anche se sporadico, e saltuario, realmente vi fu. Ma poi presero il sopravvento le ragioni pubblicitarie. E il pubblico se venne puntualmente edotto sulla vita e sui miracoli dell'attore A che da commessa di negozio era salito ai fasti del divismo, o con nobbe tutti i particolari (generalmente inventati) della carriera dell'attrice Z, fu lasciato in balia di se stesso in quanto ad orientamenti ed a conoscenza di sostanziali problemi. E non è a dire che in questi settimanali mancasse lo spazio per dargli una mano e per concorrere concretamente alla sua educazione. Ora a noi sembra che far luccicare gli specchietti della pubblicità può indubbiamente piacere agli interessi industriali e commerciali della produzione. Ma che avviare, fornendo il mezzo d'una progressiva educazione ed elevazione di gusto e di competenza, la gran massa dei frequentatori delle sale di proiezione -- un pubblico che presso a poco si identifica con quello dei lettori dei settimanali cinematografici a grande tiratura -- gioco ad interessi più alti. In questa materia va compreso l'incremento artistico del nostro cinema. Le riviste specializzate incidono su un pubblico più ristretto e selezionato, si rivolgono più a cultori del cinema, e perciò assolvono soltanto in parte questo compito.

MESTOLO
e per conoscenza 'CINEMA'

ALL'OMBRA DELLA GLORIA



NEL 1860, in Sicilia. Si prepara l'insurrezione antiborbonica. In casa del barone di Villagrazia sono convenuti i *picciotti*, in attesa di Garibaldi. Angelica, figliola del barone, ama Federico, un giovane che sovrintende alle proprietà di Villagrazia. Ma viene promessa a un fatuo duchino del quale non sente il fascino e che sa più interessato che innamorato. Scoppia il movimento rivoluzionario. Ne resta assente, in un primo tempo, Federico, incollerito e adirato verso la baronessina. È Peppino, il fratello più piccolo ed ardente patriota, che consacra con il suo sacrificio sublime la popolare sommossa, scacciando l'oppressore dalla Sicilia e facendo riconciliare, col più sacro dei giuramenti, i due giovani innamorati.

Soggetto, dovuto a Santi Savarino e a Ovidio Imara, e interpretato da Luisella Beghi, Alfredo Varelli, Mario Ferrari, Giovanni Grasso, Lia Orlandini, Bressan, Gamba, con la partecipazione dei piccoli Antonio Ugo e Piero De Santis.

La regia è di Pino Mercanti, la supervisione di Corrado Pavolini. Operatore Francesco Gorgone.

Il film è presentato dalla Sipac-Produttori Associati e realizzato dalla *Sicania*.

(Foto Gorgone)

GIORGIO LANGUASCO (Imperia) - No, i disegni animati americani non vengono proiettati. Di Pinocchio non so niente.

ALEX (Padova) - I CROCIATI è di Cecil B. De Mille, SANGUE GITANO (Wings of the Morning) di Harold Schuster, realizzato in Gran Bretagna.

RENATO DE VINCENZI (Torino) - Esiste un film: I MEZZI ESPRESSIVI DEL CINEMA: L'INQUADRATURA, realizzato dal C. S. C., compilato da Renato May e Paolo Uccello, sotto la direzione di Luigi Chiarini, che è stato presentato alla Mostra di Venezia del 1939. Non accenna però alla «grammatica»; costituisce tuttavia una base sufficiente per uno studio sulla tecnica del cinema.

GIOVANNI RUTA (Messina) - Invia centocinquante lire all'Amministrazione e avrai l'Almanacco.

MARIA MANASSENO (Fossano, Cuneo) - «Certe volte si è stufo delle LABBRA SERRATE, di STASERA NIENDE DI NCOVO, delle CONFESSE CASTIGLIONI e — si salvi chi può — delle DUE ORFANELLE!». E nemmeno ti ha convinto QUELLI DELLA MONTAGNA. Dici infatti: «Ti sembra veramente che la differenza di mentalità dell'avv. Fontana fosse veramente messa in contrasto in paragone con quella degli alpini? Se Ferrarini non intervenisse qualche volta con la scusa delle discussioni, a far capire che Nazzari come alpino è uno spostato, credi tu che si potesse capire la differenza sostanziale della sua mentalità?» Che dicono i lettori?

SERGIO ALBIZZI (Parma) - Sì, quel regista ha realizzato altri documentari. Certo che è facile in questo genere di film, cadere nel luogo comune. Ma sta appunto agli artisti a non caderci. SANGUE VIENNESE non è certo il miglior film di Forst. I film italiani vanno bene, in complesso, all'estero; specialmente in Romania, in Bulgaria.

MAX ANTONY (Milano) - «Ho visto MALOMBRA ma mi ha in parte deluso. Isa Miranda: ecco un'attrice di mezzi non comuni ma che finora, dopo Hollywood, non si è rivelata al pubblico. Di lei abbiamo un buon ricordo, ma è cosa passata. E allora?». Il solo fatto che Isa Miranda sia riuscita a recitare in varie lingue, in film realizzati a Parigi, a Vienna, a Hollywood, dimostra che è un'attrice di notevoli risorse. Vedremo i suoi prossimi film. Molto dipende dai registi. Passata a Mestolo la tua lettera.

PAOLO MARCHESINI (Parma) - No, a me pare che il Bragaglia di FUGA A DUE VOCI sia ben lontano da René Clair. Quei soggettisti alla ricerca di un soggetto fanno veramente pena. Per fortuna che C. L. Bragaglia se li scrive spesso da sé i soggetti, altrimenti, farsi servire da gente simile, sarebbe un bel guaio!

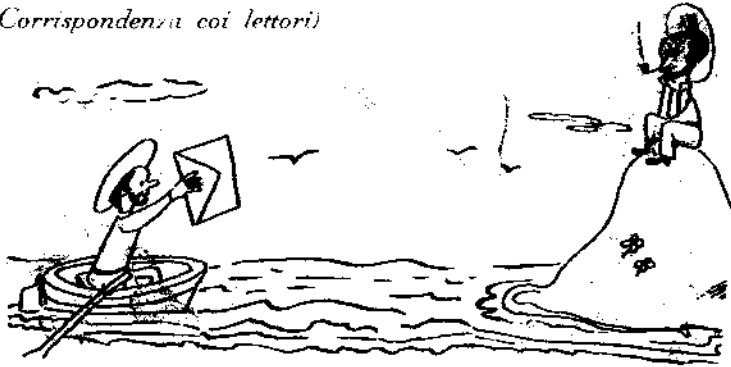
SIGFRIDO DISCEPOLI (Cannella di Senigallia 125, Ancona) - Desideri corrispondere con lettori. Per i dati dei film italiani c'è l'Almanacco. KATIA è francese, diretto da Maurice Tourneur, con Danielle Darrieux. L'ULTIMA NEMICA è diretto da Umberto Barbaro; I PAGLIACCI è un film che non esito a definire brutto. E la Valli mi sembra fuori posto.

GIANCARLO BRIGHENTI (Milano) - «De Santis mi convince perfettamente e per questo sono sicuro che OSSessione sia riuscito un buon film, avendo egli collaborato alla regia». Luchino Visconti è stato aiuto di Renoir. Hai ragione circa L'ANGELO DEL MALE. Quei fotogrammi sono di MADEMOISELLE DOCTEUR.

OTELLO ZAGO (Verona) - Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana km. 9, R. Accademia di Arte Drammatica, piazza Croce Rossa, Roma.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



GIOVANNI MUSSO (11ª Compagnia, 3º Btg. Spalato, 291º Regg. Fant. Post. Mil. 141) - Desideri dai lettori: dati, informazioni, fotografie, articoli, ecc. circa il film interrotto IO, CLAUDIO. Il film, noto, veniva realizzato non in America, bensì in Gran Bretagna. Regista Joseph von Sternberg, produttore Korda, attori Laughton, Merle Oberon.

GINO COLONNA (Istonio) - Elena Quirici ha sostenuto una partecina in ORIZZONTE DIPINTO di Salvini, il quale in un primo momento voleva farne la protagonista. Poi ha recitato e danzato in varietà, avanspettacolo. Adesso non so che faccia e dove sia.

NICOLA M. (Trapani) - Sì, gli altri ci sono, non Macario. Non ho visto quel film.

C. V. (Venezia) - I concorsi del Centro e dell'Accademia prevedono anche borse di studio. Inoltre puoi rivolgerti a qualche comitiva cinematografica che

vada a girare a Venezia. Cerca di farti conoscere dai registi, di farti valere.

IL PIPISTRELLO NERO (Bussano) - Non ho capito la tua prima domanda. O tu non ti sei spiegato bene; se è educato scedersi sullo spigolo di un tavolo? Secondo i casi. Non ho visto IL FANTASMA DELLA CITTÀ. Alle prime cinematografiche della Radio talvolta legge l'autore, talvolta uno dei funzionari della Radio.

CARLO BARSOTTI (Piacenza) - «Vice» non è stato uno solo, ben tre recensori hanno sostituito il critico ufficiale in diversi momenti. Mi pare che De Santis non abbia dato poi tanto peso a IL NOSTRO PROSSIMO che tu consideri «un film brutto, trasandato, fatto malissimo; e recitato indecentemente». Non ho visto DENTE PER DENTE. SE QUELL'IDIOTA CI PENSASSE è diretto da Nino Giannini, che ora ha diretto, appunto L'INVASORE. Il lettore Giò Glicis ti comunica mio tramite i dati di IL MISTERO DELL'ALTRO (Ich bin Sebastian Ott è il

titolo originale, aggiungo io) di Willi Forst. Produzione Bavaria, distrib. Ideal Film, attori Forst, P. Hübiger, Diessel Trude Marlesn.

INFEDelta AMMIREVOLE (Livorno) - INFEDelta prodotto in U.S.A. da Samuel Goldwyn, regista William Wyler, dal romanzo Dodsworth di Sinclair Lewis.

TINA MESSEA (Forlì) - Va bene anche scienze politiche. Il prezzo dei volumi che varia secondo la mole, sarà annunciato a suo tempo.

VINCENZO MUSSO (Bari) - Perché il pubblico non è tutto intelligente. IL SIGNORE A DOPPIO PETTO è di Flavio Calzavara.

UMBERTO BRAFA (Zona di Operazioni) - Mario Pisu è apparso nel nostro prossimo, apparirà presto in altri film. Per vario tempo ha recitato in teatro.

LICEALE VERCELLESE (M. R. Comuzio, via Massana 3, Vercelli) - Desideri le annate di «Cinema» dal '36 al '39.

BRUNELLO TANZI (via Gradisca 2/2, Genova) - Meglio tardi che mai, si dice. E speriamo che il tuo ritardo nell'avvicinarsi a «Cinema» che ritieni il periodico più serio e competente, sia compensato dalla propaganda che gli farai. Desideri corrispondere coi lettori sull'argomento «critica cinematografica». Certo: LE QUAI DES BRUMES è un film d'arte.

ERNESTA TRISOTTI (via Silvio Spaventa 1, Milano) - Desideri corrispondere coi lettori sull'argomento «recitazione cinematografica».

MONDO (Milano) - Valéria Hidvéghy: Budakeszi ut 5, Budapest. Numeri arretrati disponibili. Ogni copertina serve per rilegare metà annata. Prima edizione dell'Almanacco uscita nel 1939, seconda nel 1943.

NICOLA M. (Trapani) - Per ora la pagina dei giochi non comparirà. Certo: tra i film in costume UN COLPO DI PISTOLA e MALOMBRA sono, in fondo, meglio degli altri. MATER DOLOROSA, tutto sommato, non piace neanche a me.

OTTO AFFEZIONATI AQUILOTTI (Posta Milit.) - Grazie degli auguri che ricambio.

FEDERICO TRAVERSI (Bari) - Ho capito dove vuoi arrivare! Mai esistito il signor Ray, e la Mondial Film, come già detto altra volta, non so quali scopi abbia. Disposto a leggere i tuoi soggetti e a dartene un parere.

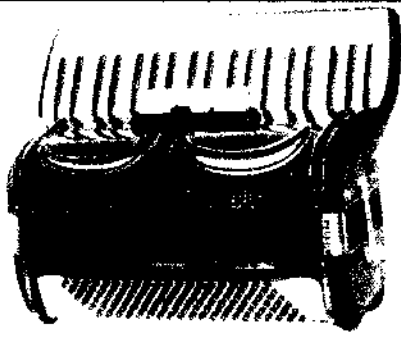
ITALO UBERTI (via G. Biancardi 13, a Busto Arsizio) - Vuoi scambiare con i lettori fotografie originali. Germania film, via Bari 15, Roma.

DIMODI (Ancona) - «In Ancona è abitudine di tutti gli impresari dei cinematografi cittadini più importanti di non proiettare mai i documentari. Per esempio: al cinema Rex gestione Enic sono stati proiettati: COMACCHIO abbinato a UN COLPO DI PISTOLA, POSTUMIA abbinato a QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE, PORTO DI ROMA, abbinato a FUGA A DUE VOCI il giorno 11 aprile, MUSICA NEL TEMPO abbinato a QUELLI DELLA MONTAGNA il 7 aprile, al Goldoni non sono stati proiettati LA CONDOLA abbinato a CARMELA, CITTÀ BIANCA abbinato a UNA VOLTA LA SETTIMANA».

ROMOLO CICALÈ (Bracciano) - Grazie del disegno e degli auguri. Non conosco l'indirizzo della Casa Ed. Esperia. La Cronistoria sarà, a quanto mi consta, cosa diversa da Storia. Per Storia di ieri e di oggi rivolgi a Tumminelli, viale Università 36, Roma.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 175.000.000



BORSINI Le migliori fisarmoniche cromatiche ed a piano. Conta la più vasta e la più affezionata clientela. La marca costituisce la più alta garanzia.

PIETRO RIVA (Chiavari) - Bravo, quantunque sedicene appena, sai dire cose giuste e sensate intorno ai film che vedi.

MINUCCIO DIOMEDE (Mola di Bari) - Di Jean Renoir: LA CHIUSSE, LA GRANDE ILLUSION, sono tra gli altri, i suoi film più cospicui.

GAETANO MANNINO (Siracusa) - Ogni copertina vale per un semestre. Per l'Almanacco invia 105 lire all'Amministrazione. «Ma possibile che tra ne qualche eccezione, non ci siano registi che esercitano tale professione per un raggiungimento di quella che è l'arte cinematografica?». Possibile, possibile.

ROBERTO CARAVATI (via Carlo Farini 2, Milano) - Desideri corrispondere coi lettori su argomenti di alta cultura cinematografica, ARCOBALENO iniziato in Italia è stato sospeso e ripreso a Budapest. Maria Gardena è apparsa in HO VISTO BRILLARE LE STELLE.

PINO M. (Padova) - L'elenco completo è sull'Almanacco.

DANTE INGLETTI (Andrano) - Provveduto.

ROSETTA MORICI (via Asilo Sant'Agata 3, Catania) - Desideri il numero 54 di Cinema. Corinne Luchaire sostiene la parte di Musetta nella BONÈME testè realizzato a Nizza.

GIANNI PASQUETTO (Padova) - Non si può giudicare da un solo film, che non è tuttavia privo di qualità.

ETTORI FOTI (Roma) - È stato provveduto affinché tu abbia tutti i numeri che ti spettano.

LICIA GRIMALDI (Trieste) - Evidentemente il tuo amore per il bel canto, ti fa intravedere circa le qualità cinematografiche degli attori-cantanti. Il solo Gino Bechi mi sembra che possieda anche qualità di attore per film. MAMMÌ, ALFREDO! è di Gallone, VERTIGINE di Brignone.

RENATO GAMBARELLI (Posta Milit.) - Cioè: due attori, l'uno di fronte, l'altro di spalle parlano. La macchina, ripreso il dialogo nella prima inquadratura con l'attore A a sinistra del fotogramma (di fronte) e l'attore B a destra del fotogramma di spalle, viene posta esattamente di fronte a se stessa, cioè in controcampo, per l'altra inquadratura. Si vedrà allora l'attore B di fronte, a sinistra del fotogramma, l'attore A di spalle a destra del fotogramma: il che, grammaticalmente, sarebbe sbagliato; basterà allora porre l'attore A a sinistra del fotogramma, e di conseguenza far modificare a B la direzione dello sguardo, per ottenere una

angolazione corrispondente alla prima inquadratura, cioè grammaticalmente esatti. Renato May, via Santamaura 7, Roma.

LUIGI MONTANARI (Ferrara) - Perché OSSessioni e SIORELLE MATERASSI non dovrebbero venir proiettati? Forse lo saranno presto.

MARIALUISA BARBIERI (via Carduc ci 48, Bologna) - La distribuzione delle parti in NESSUNO TORNA INDIETRO, ovvero PENSIONE GRIMALDI, ti sembra sbagliata. Vedremo il film e giudicheremo. Vorresti che Blasetti realizzasse un film dal TRAMONTO DELLE STELLE di Brocchi con Nazzari (Pietro), Girotti (Ruccio) la Valli o la Dilian (Giulietta), Bechi (Scipione), Laura Solari (Nella), Serato (Pierluigi), Annelise Ehlig (Paola), Crisman (Remo), Vivi Gioi (Isa). Ingrid Bergman è in America. Esiste un'INTERMEZZO svedese, sul quale è stato rifiutato quello americano. Desideri cambiare fotografie con i lettori.

SANDRO DELLI PONTI (via Sebino 32, Roma) - Sei disposto a cedere ai lettori: tutto Bravo! (soli 10 numeri usciti) - Film: anno 1938 dal 26 al 49, annate '39, '40, '41, complete - Cine Magazzino, annate 1940 e 1941 complete - Primi piani: numeri dal 3 all'18 del 1941, numeri 1, 2, 3 del 1942.

MAURO SARDI (via del Crocifisso 9, Signa, Firenze) - Desideri corrispondere coi lettori. «Credete che Adriana Benetti sia migliore di Irasema Dilian?». E come si fa a rispondere? Non si fanno mai confronti del genere. Esse sono ottime, ottime tutte e due, le care.

RENATO TERPOLILLI (Istonio) - Accolgo con gioia la notizia che sei vivo e stai benissimo! E alla mia gioia si unisce quella dei lettori. Lo scherzo del tuo concittadino (vedi mia risposta a lui nel n. 463) è davvero di cattivo gusto. Per castigarlo (non posso fare di più) non risponderò più alle sue lettere. Comunque, ti auguro che lo scherzo ti porti fortuna; che tu possa vivere fino ai cent'anni e oltre. Te lo prendi con attori e registi stranieri che lavorano in Italia, affermando che dei nostri i quali lavorano poco potrebbero vantaggiosamente sostituirli. Ti do ragione, certo.

MONDO (Milano) - L'aver scelto quel coro di voci bianche che la radio trasmette nella scena dell'uccisione in cantina di LE QUATRE BRUMES di Carné, costituisce appunto una prova della intelligenza del regista o di chi per lui: è un bell'esempio di asincronismo. Certo, l'Almanacco è uscito. Ma non leggi gli annunci? Invia centocinquante lire alla amministrazione.

GIUSEPPE CAPILUPPI (Reggio Emilia) - Dovresti rivolgerti alla più im-

portante libreria locale. Sono usciti di recente quelli di Lo Duca e la nuova edizione della Storia di Bardèch e Brasillach, di cui Cinema ha parlato. Quelli di Lo Duca editi dalle Presses Universitaires de France, 108 Blvd Saint-Germain, Parigi.

MARIO CURIANI (Istonio) - Pal Javor ha preso parte, oltre ai film girati in Italia a DANKO PISTA, IL CASELLO NUMERO 5, GUL BABA (dato in Italia col titolo LE MIELE E UNA NOTTE), CLINICA PER LE ANIME, CONDANNATA A VIVERE, L'AMORE NON È VERGOGNA, UNA DONNA RICORDA, LA VERGINE DEL LAGO (venuto in Italia con lo stesso titolo).

GIO GLICIS (Nocera Inferiore) - Di Pagnol sono MARIE, FANNY, ANGELE, LE FEMME DE BOLLANGER, LE MERLUISSE (ediz. dal VACANZE IN COLLEGGIO), PATRIZIA. Ricambio gli auguri.

RENATA STOCCO (Cuerano San Marco, Treviso) - Cederesti ai lettori perché ti dai doppi i seguenti numeri di Cinema: anno 1937: 14, 15, 25, 30, 32, 33; anno 1938: 37, 44, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57; anno 1939: 61, 66, 67, 68. Vorresti in cambio (se possibile) perché ti mancano: anno 1938: 39, 40, 58; anno 1939: 69, 75, 78, 82; anno 1940: 98, 106, 107; anno 1941: 115, 130. Alcuni di quelli che ti mancano esistono presso l'Amministrazione, cui puoi richiederli direttamente.

ANTONIO SCOTTI (Milano) - Il libro che chiedi non è ancora uscito.

NOBEL (Milano) - Certo: la buona produzione francese è messa in giro da noleggiatori incoscienti che storpiano i film (però io ho lettori entusiasti anche del BORDO DELLE NEBBI nelle condizioni attuali) e la produzione post-armistizio è inferiore a quella cui eravamo abituati. Io non ho alcuna autorità per fare qualcosa in proposito. Mi limito semplicemente a vedere i film che mi

sembrano buoni: finora il mio intuito non si è spesso sbagliato. E se vedo anche i film brutti, lo faccio per dovere di corrispondere poi coi lettori.

CARLO MAZZA (Roma) - Sì, esistono coppie di sposi attori che lavorano insieme, ma quelli da te citati non sono marito e moglie. DIRIGIBILI è una cosa (ma il soggetto non è di Milano), LO ZEPPELIN PERDIO un'altra. In giugno va' in una libreria del centro e chiedi i libri che ti interessano.

STUDENTE DI MILANO - Che si vada d'accordo, noi due, è inutile dirlo, ovvero è inutile ripeterlo. Mi sarebbe piaciuto aprire la pagina con la tua lettera a guida d'articolo. Chissà che ciò non possa avvenire in seguito: lo spazio è tiranno, come vedi. Forse, sull'entusiasmo di certi «ritorni» e di certe manifestazioni che piúono conquistati, io andrei un po' più cauto. Inviavo alle immagini e rappresentazioni senza dubbio un punto fondamentale nell'affermazione di certi valori. La iniziativa di Guido Aristarco (del quale val la pena di leggere i suoi corvisti settimanali sempre precisi e puntuali) e di Walter Ronchi merita elogi incondizionati. Ma bisognerebbe evitare che i cosiddetti anziani tacciassero i cosiddetti giovani di teoricismo.

SELVE D'AMORE (Lecce) - Di Dorothy Aizner sono IL FIGLIO DI ORIANA, SANNA e LA FALSA D'ARGENTO. Di Padovino sono usciti in Italia: Film e Pannofila che ristamperà Cinema nella sua collezione «cinema organico esaurito» e L'attore nel film, che puoi trovare presso le Edizioni italiane via Quirinale 22, Roma. Asta Nielsen è stata una grande attrice del muto. Ricordiamo AUSTRIAZ, LA VITA SENZA GIOIA.

IDA POSSAMAI (San Gimignano) - Grazie degli auguri che invi a me e a Luella Beghi. Soltanto che Luella Beghi non è qui accanto a me.

IN TUTTA L'ITALIA...

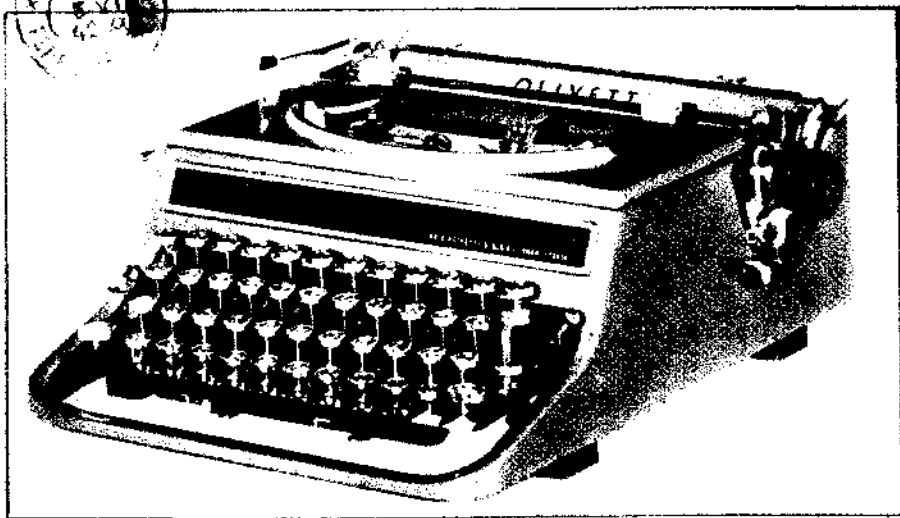
... chi vuol davvero conservare sani i denti e le gengive, usa l'**ALBA RUMIANCA**, che non intacca lo smalto pur mantenendolo candido.

Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia al laurinsulfonato di calcio e magnesio



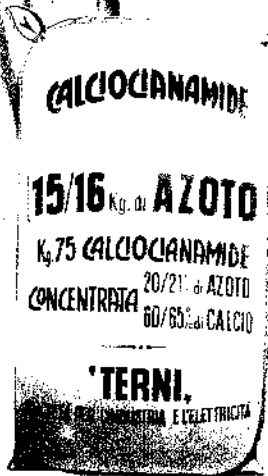
olivetti studio 42



macchina per la vostra corrispondenza personale



*Agricoltori!
coltivate bene
concimate meglio*



TERNI

SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ

SAFAR



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