

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

169 LINE
2,50

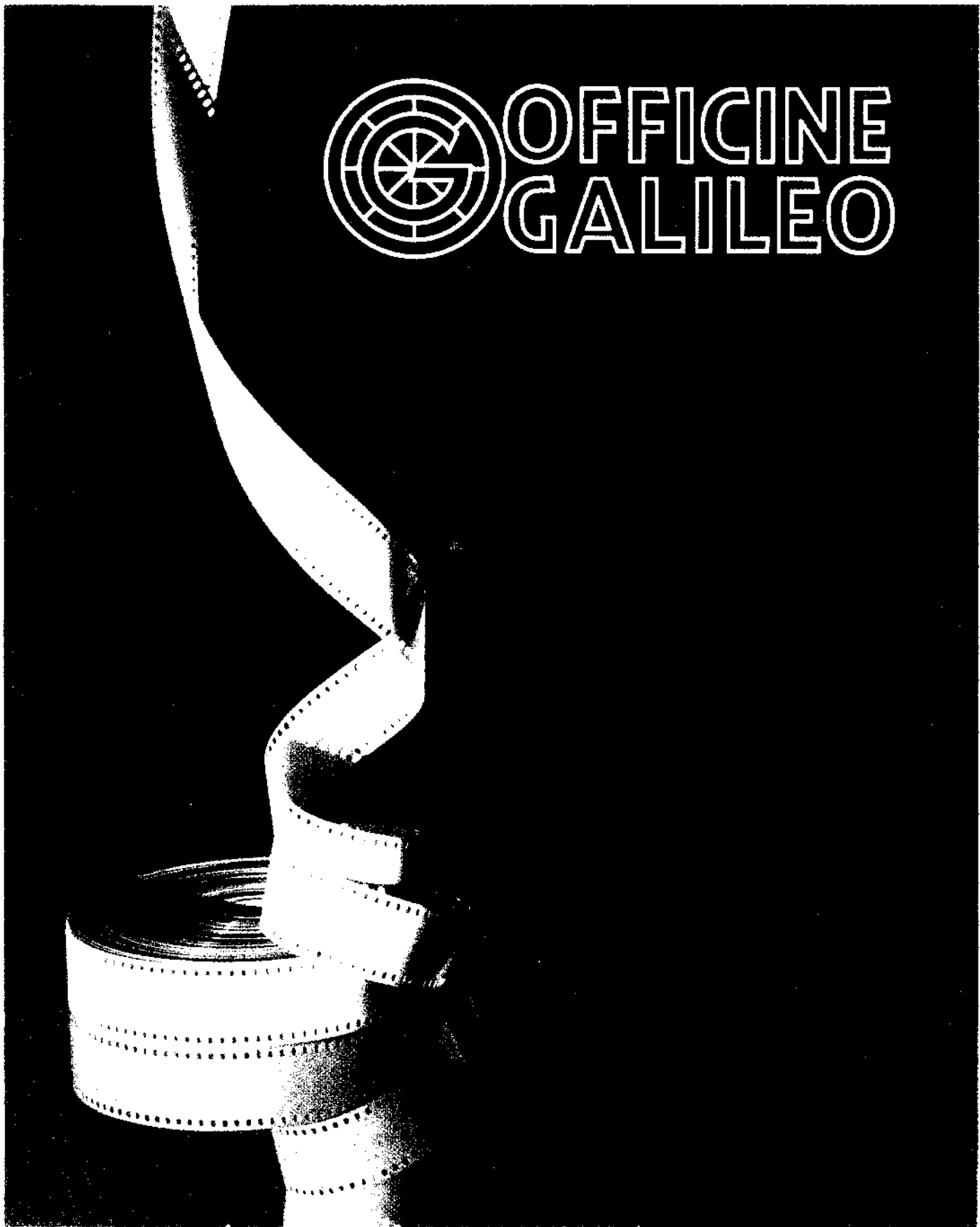
LUGLIO 1998 XXI



olivetti **studio 42**



per la vostra corrispondenza personale



PER LA CINEMATOGRAFIA:



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

PRIMO GRUPPO 1943-44 DELLA REX FILM

TRE COLOSSI

Straordinarie e fantasiose avventure nel quadro epico e fastoso delle crociate

IL CONTE NERO

Regia di **GIACOMO GENTILOMO**
con **CARLO NINCHI, NEDA NALDI**
LEONARDO CORTESE

Produzione: **INAC**
Inizio lavorazione: luglio

Una appassionante e drammatica vicenda d'amore nel clima ardente della guerra

UN GIORNO ANCORA

Diretto da **GOFFREDO ALESSANDRINI**
Protagonisti: **FOSCO GIACHETTI**
e due grandi attrici

Produzione: **INAC**
Inizio lavorazione: settembre

Un angelo nel peccato

LACRIME DI SANGUE

Regia di **GUIDO BRIGNONE**
con **NEDA NALDI, CARLO NINCHI**
ANDREA CHECCHI

Produzione: **INAC** Ultimato

TRE COMMEDIE FUORI CLASSE

Tutte le donne subiscono il fascino della avventura

IL MIO AMANTE

Regia di **GIACOMO GENTILOMO**
con **AMEDEO NAZZARI** ed una fra le più seducenti attrici del nostro schermo

Produzione: **INAC**
Inizio lavorazione: ottobre

Un film che diventerà un classico del buon umore

LA SIGNORA IN NERO

Regia di **NUNZIO MALASOMMA**
con **CARLO NINCHI, ANTONIO GANDUSIO**
ROBERTO VILLA, LAURA REDI, VERA
CARMI

Produzione: **SAFIR-INAC** Ultimato

Una nuova e gustosa vicenda con il più garbato dei nostri grandi attori

UNA STRANA AVVENTURA

Regia di **CARLO LUDOVICO BRAGAGLIA**
con **VITTORIO DE SICA, ANNA MAGNANI**
MARIA MERCADER, NEDA NALDI,
SERGIO TOFANO

Produzione: **INAC**
Inizio lavorazione: 10 agosto

TRE FORTI DRAMMI MODERNI

I sogni e le amarezze, le gioie e i dolori della femminilità che si sveglia alla vita

UNA RAGAZZA CRESCE

Regia di **NUNZIO MALASOMMA**
con **GORIS DURANTI** e due grandi attori

Produzione: **SAFIR-INAC**
Inizio lavorazione: luglio

È l'eterna lotta tra il male e il bene

IL TESTIMONIO

Regia di **LEON VIOLA**
con **CARLO NINCHI** ed altri interpreti di prim'ordine

Produzione: **INAC-CRISTALLO**
Inizio lavorazione: agosto

Un'incauta e spensierata fanciulla penetra nel mondo dei grandi e vi provoca la tragedia

VIETATO AI MINORENNI

Regia di **MARIO MASSA**
PAOLA VENERONI, OTELLO TOSO, BICE
MANCINI, FRANCO SILVA
con **NEDA NALDI** e **LAURO CAZZOLO**

Produzione: **INAC** Ultimato

TRE IMPORTANTI FILM ESTERI

Dall'orrore della guerra in Cina alle tempeste di una falsa esistenza

L'UOMO CHE SMARRÌ SE STESSO

Regia di **ALF SJÖBERG**
con **GERD HAGMAN, ARNOLD SJÖSTRAND,**
GEORG RYDEBERG, ANDERS HENRIKSON

Prod.: **WIVE FILM-STOCCOLMA**
Al doppiaggio

Il grande film drammatico ungherese « Gli uomini della montagna » che ha trionfato a Venezia

MALEDIZIONE

Regia di **STEFANO SZOTES**
con **ALICE SZELLAY, YANOS CORBE,**
JOZSEF BIKARI

Produzione: **HUNNIA-FILM**
Al doppiaggio

« Quel che donna vuole » in una commedia piena di grazia e di brio

PAZZO PER MIMÌ

Regia di **SZLATINAY**
con **ZITA ZELESKY, JAVOR PAL**

Produzione: **KARPAT-FILM**
Al doppiaggio

e per **LA MOGLIE IN CASTIGO**
ultimo: Il film più scapigliato dell'annata

Regia di **LEO MENARDI**
con **LUISELLA BEGHI, ROBERTO VILLA,**
CESCO BASEGGIO, LEDA GLORIA

Produzione: **INAC**
Al montaggio

IN PREPARAZIONE: UN GRANDE FILM ITALO-FRANCESE, UN GRANDE FILM ITALO-SPAGNOLO, E QUATTRO IMPORTANTI NUOVI FILM ITALIANI

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. II - 10 luglio 1943-XXI

FASCICOLO 169

IN QUESTO NUMERO:

CINEMA	
Vie del cinema nostro	7
GIACCO VIAZZI	
L'estetica di Paul Valéry come poetica cinematografica	8
ROBERTO FANELLA	
Piacere del cinema	10
CARLO ENRICO BAVA	
Funzione dell'architettura nell'espressione cinematografica	11
R. E.	
Al vero risparmio	13
ALS	
Un esemplare libretto	16
RAFFAÈLE ANIELLO	
Il tamburo magico	17
MESTOLO	
Pastore	19
OSVALDO CAMPASSI	
Vecchi film in museo: «La follia»	21
M. G.	
Piccola enciclopedia tecnica: La nebbia	23
GIUSEPPE DE SANTIS	
Film di questi giorni	24
NELLE RUBRICHE	
Cinema Gira	3
Programmazioni di giugno	5
Caccia agli orrori	17
Galleria: Jean Renoir	26
Capo di Buona Speranza	31

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 Dossojahi 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



Una dispositivo altoplastico a colori del XVII secolo, che fa parte della collezione 'Canudo' del Museo del Cinema. Questo Museo verrà inaugurato in Roma, nel prossimo mese di ottobre.

CINEMA GIRA

ITALIA

AL CONGRESSO EUROPEO...

... il Cinematografo è formato (elotto di carattere industriale, tenutosi a Zagabria, erano presenti urdici Nazioni. L'Italia presentava quattro documentari Luce, sommi, ridotti al passo normale al 16 mm.: PRINCE DI PARIAN, CARLOTTA, PORTO ENDE, UN MONDO MIRACOLOSO)

L'interesse suscitato da questi cortometraggi è stato vivissimo, tanto che se ne è chiesta una proiezione speciale per gli studenti delle Scuole medie di Zagabria.

È stato unanimemente riconosciuto in seno al Congresso che l'Italia possiede tutte le condizioni materiali, per quanto riguarda le qualità artistiche dei programmi ridotti al 16 mm., per porsi in brece all'avanguardia delle altre Nazioni europee.

DOMENICA 4 LUGLIO...

... ha avuto termine il primo ciclo di spettacoli retrospettivi organizzati da Cinema per iniziativa del Museo del Cinema. Alla presenza del Ministro del Lavoro Popolare, Erc. Polverelli, dell'Exe. Franklino Amiceca, Sottosegretario alle Corporazioni, e del Presidente dell'Istituto Nazionale Luce, consigliere naz. Augusto Fantechi, è stato presentato il film *STYCKMITE*, unitamente al documentario *LUCE IMPRESSIONI ESTIVE*. Sono stati presentati complessivamente in questa tornata 17 film spettacolari dei quali qui appresso, per soddisfare il desiderio dei nostri lettori, riportiamo i titoli, stranieri a carico di Frank Borzage; *THE WOMEN* di George Cukor; *LA SOUS LA LIBERTÉ* di René Clair; *SAVES IN ARMS* di Busby Berkeley; *SANDRUKY* di Ernst Lubitsch; *NOB* di G. W. Pabst; *COORRYE*, *MR. CHIPS* di Sam Wood; *LADY OF THE DROPS* di Jack Conway; *THE WIZARD OF OZ* di Richard Thorpe; *THE 20th DEAN*

I peli distrutti senza depilatorio

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

di Victor Fleming; *WINGS* di Howard Hawks; *THE MAN FROM ARIZONA* di Leslie Benton; *BROADWAY MELODY* di Norman Taurog; *LA VERA VITA* di G. L. Bragaglia; *PARADISE* di Leslie Howard e Anthony Asquith; *THE SIX FIVE* di Mich. el Curtiz; *BEVANS* di H. C. Potter.

SVIZZERA

(dalla nostra corrispondente)

LA RASSEGNA DEL FILM...

... italiano verrà tenuta a Lugano per la terza volta dal 23 al 28 settembre p. v. In una seduta recente del Comitato organizzatore si sono fissate le linee generali della manifestazione, stabilendo che nel corso di questa mostra cinematografica verranno presentati sette film a soggetto e vari documentari tutti nuovi per la Svizzera. Al Comitato organizzatore si è dato un presidente nella persona del signor Goffredo Rezzonico di Lugano, della «S. G. Film», e un segretario permanente nella persona del giornalista Luigi Cavigliore direttore cinematografico del *Comico del Tempo*. Del Comitato fanno parte inoltre rispettivamente per la «S. G. Film» e la «Columbia Film» il signor Raffaele Morzocchi e dott. Werner Sauter, ma che varie personalità del mondo artistico ed economico ticinese ed italiano.

ELSA MERLINI...

... è stata chiamata dalla Radio della Svizzera Italiana per un corso di recite che sono state diffuse durante la stagione estiva. Oltre alla Merlini, hanno prestato la loro attività allo studio radiofonico ticinese, gli attori: Romano Gloré, Margherita Bigli e Fano Filer.

UN DOCUMENTARIO...

... illustrante la vita dei pescatori ticinesi, intitolato *TERRETTI* (titolo stesso, ha dato luogo a una chiososa dimostrazione di studenti zurighesi. I godardi,

ritratti nelle sale dove, nel primo momento, giunto il momento di proiezione, si mostri la scena di un pescatore sfilato su una barca, hanno levato un coro di proteste che ha reso necessario l'intervento della polizia e la sospensione dello spettacolo. L'Associazione Cantonale ticinese del turismo che aveva dato il suo consenso alla diffusione del documentario menzionato, lo ha presentato in visione privata ai giornalisti ticinesi, i quali hanno tuonato che i realizzatori di questa avventura non erano animati da intenzioni offensive per le genti ticinesi. L'atto dei godardi ticinesi viene spiegato come una risoluta presa di posizione contro il malvezzo di taluni cineasti transalpini di cogliere nei loro film dedicati al Ticino aspetti di vita locale, che non riprecchiano l'indole del popolo ticinese. Si tratta, ad esempio, di quei ritorni dove le chieserine transalpiane indossano costumi che di ticinesi hanno solo i colori della bandiera cantonale, il rosso e l'azzurro, e di altre manifestazioni di un folklore, le quali sollecitano il ero volta del Paese. Ma ci si domanda se di tale alterazione... e questo è il sintesi il ragionamento fatto dal *Governo del Ticino* e *del Ticino* il Ticino... la responsabilità non ricada su taluni esponenti del Ticino prima che su i cineasti d'altra nazione.

AD ALESSANDRO NEVSKY...

... principe russo che fu condottiero audace e dovette la qualità di Nevsky alla vittoria riportata sugli svedesi sulle rive della Neva, è dedicato un film russo di cui è regista Eisenstein e che ha fatto recentemente il giro nelle sale svizzere. Il lavoro dal punto di vista politico può essere considerato una unità di più nella collana dei film intesi ad esaltare grandi personaggi del passato designati come i fondatori della potenza imperiale russa, fra le quali sono state presentate in Svizzera quelle memorabili Pietro il Grande e Suvoroff. La regia



Aldo de Franchi che ha preso parte al film 'I nostri sogni' di Vittorio Cottafavi.

In questo numero foto di: Barsacchi, Novelli, Vaselli, Bragaglia



Distribuzione: A. C. I. - EUROPA



Attori:

**VITTORIO DE SICA
MARIA MERCADER
ARMANDO FALCONI
CARLA CANDIANI
JONE MORINO
GUGLIELMO BARNABÒ**



NON SONO SUPERSTIZIOSO.. MA

con **CARLO
LUDOVICO
BRAGAGLIA**

Distribuzione: A. C. I.





Si gira a Cervinia 'La donna della montagna' il film Lux diretto da Renato Castellani, e interpretato da Amedeo Nazzari, Marina Bertl, Fanny Marchiò, Corrado Racca e Maurizio D'Aucora. Ecco tre diversi momenti della laboriosa giornata di Marina Bertl: al sole intenta a studiare il copione, e poi al trucco e finalmente mentre l'ottimo Terzano riprende la scena. Così, giorno dopo giorno, la drammatica vicenda tratta dal romanzo 'I giganti innamorati' di Salvatore Gotta, si traduce in vive palpitanti immagini

10 LUGLIO
1943
XXI

CINEMA

VITA DEL CINEMA NOSTRO

IL CINEMA per tutte le sue possibilità immediate di educazione e di propaganda va richiedendo ogni giorno di più la cura delle autorità politiche e l'impegno di tutti gli uomini del cinematografo. Quanto più si stringono i contatti tra il pubblico e questa forma di spettacolo, quanto più numeroso diventa l'afflusso delle folle nelle sale di proiezione, tanto più il problema del cinema si fa vasto e delicato.

Il particolare momento della nazione in guerra ha poi accentuato le difficoltà del problema, ne ha approfondito tutti gli aspetti, ne ha richiesto e ne richiede soluzioni difficili e delicate.

Ai dirigenti della cinematografia e a tutti gli interessati alla sorte di essa, si impone oggi una valutazione larga ed esatta delle cose, una chiarezza d'idee senza precedenti, una precisa azione ai fini di un sicuro procedere verso il miglioramento del nostro cinematografo.

La delicatezza di questo momento cinematografico non sembra infatti sfuggita alle Autorità. Ne è prova la periodicità ormai quasi cronometrica, con la quale il Ministero della Cultura Popolare riunisce a rapporto tutti quanti operano nel cinema, dagli attori ai registi, dai giornalisti ai produttori. Anzi, questo nostro discorso prende lo spunto da recenti dichiarazioni dell'Eccellenza Polverelli alle Commissioni di Revisione Cinematografica, per contribuire, nei limiti del possibile, a chiarire (con l'esprimere qualche idea e soprattutto con l'agitare innumerevoli difficoltà) alcuni aspetti del vasto problema del cinema.

Ci invita a ciò la fiducia dei nostri lettori, e ci autorizza l'opera lunga e disinteressata che da tempo andiamo svolgendo, per migliorare sempre più la qualità dei nostri film, spingendoli a una funzione etica che è il primo segno della vitalità e dell'esistenza di ogni arte.

Ma necessita anche qui spiegare il solito, risaputo, antico nostro modo di intendere il senso della parola «etica» in arte? Ci dispensino da ciò i nostri lettori che sanno come la pensiamo noi e che in altre pagine di questa stessa rivista potranno aver luce sulle nostre idee in proposito.

Qui si vorrebbe illustrare al lume della nostra serrata e abbastanza severa esperienza cinematografica, qualche aspetto dei problemi in questione, arrischiando formulare

qualche nostro punto di vista che, se non in altro, potrà trovare una giustificazione nella buona fede e nell'amore nostro per il cinema.

Siamo a lottare per le fortune del cinema nostro in questi duri tempi di guerra: la severità dell'ora ci impone un linguaggio il più possibile preciso, fuori d'ogni inintelligibile espressione e di ogni sdolcinato eufemismo.

Siamo, intanto, nelle premesse, in linea con le direttive dell'Eccellenza Polverelli: «immergerci nel nostro tempo» è quanto di più sano e costruttivo si possa fare oggi. Non è per rivendicare vani diritti di priorità, ma sempre *Cinema* si è battuta, specie in questi ultimi tempi, per un cinematografo nostro che rispecchi l'animo e il costume del nostro popolo.

Con intuito abbastanza preciso (e non era che l'uovo di Colombo) abbiamo sempre intesa e propugnata la necessità che «il cinema interpreti la vita italiana, la nostra civiltà, la nostra sensibilità, i caratteri e il genio della nostra razza».

Abbiamo combattuto il film storico e la commedia comico-sentimentale, le vane spiritosaggini di Fabrizi, la povera diavoleria di Lilia Silvi, l'accidiosa galanteria ottocentesca di Claudio Gora. Ci sembrava di dire cose di un'elementarità quasi infantile. Ma intorno a questi semplici principi la gente arruffava, un po' per amore della confusione, un po' per mancanza di chiarezza interiore.

Si è scritto, si è detto, si è lottato: oggi è ancora, e più che mai attuale, il surripetuto appello del Ministro Polverelli.

Perché?

Perché nel cinema italiano c'è ancora molta gente con orecchi duri, anzi i più hanno gli orecchi duri.

Esempi recenti hanno dimostrato quanto difficile sia trovare una certa affinità di vedute tra pubblico e critica, tra stampa e organi preposti alla revisione.

Lo stesso film approvato in sede di censura, è stato fermato dalle Autorità di polizia, boicottato da curiosi principi di terzi, poi corretto e *purgato*, quindi riammesso alla circolazione fra discussioni, clamori e ira di Dio.

Intanto sembra quasi che non vi sia ancora una comune chiara linea di giudizi, una valutazione secondo un metro unico: sembra

quasi che i dettami ministeriali siano talvolta male intesi fin dalle Commissioni di censura e che tra questi e gli altri organi di questa complessa società che interessa il cinema (industriali, creatori, giornalisti, pubblico compreso) si parli talvolta diverso linguaggio.

Possibile che non si riesca a trovare l'accordo su ciò che dev'essere il *cinema italiano*?

Vogliamo rischiare qui appresso qualche nostra idea. Presa come premessa la definizione del Ministro Polverelli che il cinema italiano «interpreti la vita italiana, la nostra civiltà, la nostra sensibilità, i caratteri e il genio della nostra razza», vorremmo poter ridurre in schematica enunciazione il «senso» di questa italianità del cinema, procedendo semmai per esclusione.

Il cinema italiano va cercato:

1) fuori della convenzionalità ingenua e manierata che informa massima parte della nostra produzione;

2) fuori d'una costruzione fantastica o grottesca, ove questa non parta da spunti e problemi umani come le favole di Esopo, come Pinocchio, come i Dialoghi di Luciano;

3) fuori d'ogni fredda rievocazione di fatti storici o di storia romanzata, ove una rigorosa necessità polemica non ne giustifichi il ricorso;

4) fuori d'ogni forma retorica, intesa a presentare gli italiani come fatti d'una medesima pasta umana, infiammati tutti allo stesso modo di nobili sentimenti, coscienti tutti nella medesima misura dei problemi della vita.

Su questa strada, e solo su questa, si potrà incontrare il nostro cinema.

Dallo studio e dall'osservazione degli individui si può procedere a una valutazione più generale dei caratteri di un popolo.

L'individuo è colui che preso nell'ingranaggio vasto dei problemi comuni, non tralascia di vivere la sua piccola vita di passioni e di debolezze, e proprio da queste sue intime e personali esperienze trae ammaestramenti e coscienza per essere parte viva d'una comunità.

Quando l'obbiettivo cinematografico vada a frugare il più riposto aspetto di questa nostra vita, quando ne palesi il senso preciso, quando ne manifesti i motivi più particolari, oh, allora nessuno tema di fare opera non genuina e di imitazione! Potremmo dare al mondo una tale materia che, ripresa e sfruttata in altri Paesi, diventerebbe per essi di seconda mano.

«Cinema»

L'ESTETICA DI PAUL VALÉRY

come poetica cinematografica

RECENTEMENTE Guido Guerrasio ha svolto alcune considerazioni intorno all'estetica formulata da Edgar Poe nella sua *Filosofia della composizione*, considerazioni che io condivido in quasi tutte le parti del suo svolgimento, pur dissentendo da alcuni particolari. E siccome egli pone la possibilità di analizzare l'estetica di Paul Valéry in rapporto al cinema, prendo volentieri lo spunto da lui, per concretare alcuni ragionamenti che avevo sempre avuto presenti ogni qualvolta mi era accaduto di rileggere la *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* e l'*Eupalinos*.

È risaputo che nell'estetica che si può dedurre dagli scritti di Valéry molti aspetti non sono che un approfondimento di concetti precedentemente espressi da Poe. Se però Poe sosteneva la necessità, o meglio la *possibilità* di un'assenza totale dell'ispirazione, Valéry ammette l'ispirazione in un primo tempo, ma poi richiede che codesta ispirazione venga non solo controllata dalla

ragione, ma sostituita dalla ragione stessa (ragione come *intelligenza*, beninteso). Questo mi pare sia sfuggito a Guerrasio, laddove egli riduceva a puro momento logico e matematico la teoria dell'arte in Valéry. Semmai era in Poe un'arte concepita come prodotto esclusivo dell'intenzionalità razionale. Poe considerava inizialmente una *intenzione di far poesia*, e poi una scelta di effetti derivanti l'uno dall'altro per via logica e deduttiva. Valéry invece sostiene che « il primo verso ci è dato dagli dei, ma il secondo dobbiamo costruircelo noi, ed esso non ha da essere inferiore al fratello soprannaturale ».

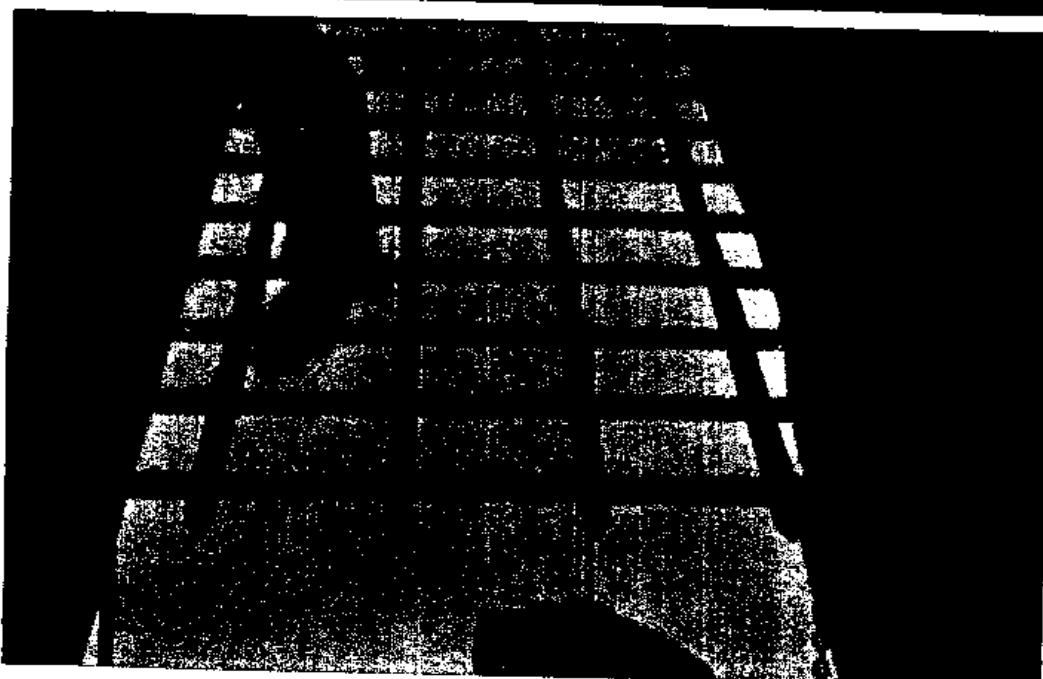
Premesso questo, diremo che l'estetica di Valéry ci pare ampia di possibilità nei riguardi del cinema, dato che alla sua base si trova il concetto di *costruzione*, che pensiamo sia il migliore applicabile alla creazione del film.

L'arte, infatti, per Valéry consiste in una riorganizzazione del mondo secondo un procedimento in cui si applica l'intelligenza allo stato puro. Dato che il mondo delle cose e degli oggetti è nell'altro che un caos in divenire, è solo dalla cristallizzazione in un ordine armonico che può derivare l'arte intesa non come diretta espressione di questo caos, ma come riordinamento ideale. Inevitabilmente in questo processo necessiterà l'adozione di leggi di armonia ed equilibrio ben determinate *costruttive*.

Questo è proprio il caso del cinema. Inizialmente, il creatore filmico si trova dinanzi ad infinite possibilità: egli può inquadrare con mille angolazioni diverse, può usare innumeri sfumature di composizione luministica e compositiva, può combinare i vari pezzi di pellicola in molte maniere. Questo ci è confermato anche dal metodo di lavoro di registi come Dreyer o Eisenstein: infatti per la sua GIOVANNA D'ARCO, Dreyer girò moltissimo materiale, e risolse più situazioni in diverse maniere, cioè con angolazioni diverse; e similmente fece Eisenstein per *QUE VIVA MEXICO!* Poi il primo praticò la scelta, selezione e compose il film; mentre il secondo, si sa, dovette abbandonare il materiale nelle mani di Jesse Lasky.

Quindi problema fondamentale del regista è quello di scegliere tra le mille possibilità che gli sono offerte dalla sua materia, quella unica che più si avvicina ai suoi intendimenti; egli dunque non fa che *rielaborare costruttivamente* un materiale informe e caotico, artistico solo potenzialmente e non effettivamente. Il che è appunto il concetto formulato da Valéry, laddove egli dice che « costruire esiste tra un progetto o una visione determinata e il materiale scelto », quando « ad un ordine iniziale se ne sostituisce un altro, qualunque siano gli oggetti che vengono ordinati ».

Ma la validità delle sue parole si approfondisce, rispetto al cinema, quando egli dice che « gli oggetti scelti per l'effetto, e ordinati in vista di un effetto, sono come staccati dalla maggior parte delle loro proprietà, e non le riprendono che in quest'effetto provocato nello spirito non prevenuto dello spettatore ».



Ecco due inquadrature di 'Giovanna d'Arco' di Dreyer. Per questo film il regista girò moltissimo materiale e risolse più situazioni in diverse maniere, dimostrando che problema fondamentale del regista è quello di scegliere, tra le mille possibilità che gli sono offerte dalla sua materia, quella unica che più si avvicina ai suoi intendimenti.

tatore»: dato che questa non è che una conferma della teoria del materiale plastico, in cui appunto è l'accentramento emotivo del materiale visivo che dona nuova consistenza di efficacia emotiva agli oggetti prescelti.

In definitiva, Valéry non negava l'ispirazione, come aveva invece dichiaratamente ammesso Poe (e forse più che la « Filosofia della composizione », era più esplicito in proposito il « Principio poetico » e il « Carattere razionale del verso »), ma sosteneva che per giungere alla poesia era necessario tutto un procedimento di potenziamento e di intensificazione dell'ispirazione *contro la resistenza della materia*. In sostanza, egli era nella posizione di Fichte, allorché quest'ultimo poneva il non-io contro l'io come base necessaria al superamento intellettuale.

E nel cinema, non accade forse la medesima cosa? Anche a non voler scantonare nelle teorie sostenenti il merito maggiore delle arti in cui il creatore si trova a dover vincere la resistenza di una materia particolarmente avversa, è indubbio che nel cinema la resistenza della materia ha una importanza notevole. In poesia, le parole sono agevolmente controllabili; e così in musica le note;

o in pittura i colori; ma nel cinema gli elementi componenti sono molti; e il regista deve controllare il soggetto, la sceneggiatura, gli attori, l'illuminazione e la scenografia, la ripresa fotografica, l'azione complessiva, eccetera.

La lotta che il poeta deve condurre, secondo Valéry, contro la metrica e la linguistica, si traduce nel cinema con la lotta del regista contro gli oggetti ch'egli intende sottoporre alla sua volontà ed intenzionalità filmica. E non venga qualche crociano a protestare in merito a codesta *intenzionalità*, se no verrebbe ad affermare che un film può nascere *anche per caso*. Noi diciamo: un film no, assolutamente. In un momento veloce di ispirazione, un poeta può scrivere dei versi, magari gli unici ed insostituibili; ma per fare un film bisogna *voler fare* un film, e vincere infinite resistenze.

Ovvero, in definitiva, si deve ammettere la necessità di un momento *costruttivo* seguente, nel tempo, quello iniziale *intuitivo*: il che non è altro che l'estetica di Paul Valéry considerata in quanto poetica cinematografica.

GLAUCO VIAZZI



AMORE PER IL CINEMA

ALCUNI giovani di Romagna hanno risposto all'impulso del loro amore per il cinema, realizzando un film a passo 16 mm. sulla vita di Stefano Pelloni, detto il « Passatore ». Questi sono atti di fede che rivelano molte cose a chi lontano da ogni preoccupazione estetica, da ogni sincera vocazione, affronta la realizzazione di film con calcolato interesse, seguendo un meccanico piano di lavoro, con un gioco freddo di cifre. A noi sembra scorgere nelle foto inviateci con una calda lettera, intenzioni che vanno oltre il comune scherzo scenico, al di là di ogni dilettazione facile e scherzosa. C'è sapore di clima, bella impostazione di tipi, cura dell'inquadratura: il dramma è di quelli che nella mente del popolo hanno assunto il valore di mito, dramma prettamente romagnolo, accaduto nella metà del secolo scorso. Bravi giovani che avete affrontato una simile impresa, forse impegnando parte dei vostri risparmi e le vostre premurose fatiche! Sapeste voi quanti registi ancor oggi hanno da apprendere da voi! Non vogliamo parlare di cose che riguardano il mestiere o altro: intendiamo dire che la vostra lezione è una bella lezione di moralità e di amore.



PIACERE DEL CINEMA

I. La facoltà di sognare è l'unica via di scampo che la natura offre all'uomo per evadere dalla tetra prigione della realtà quotidiana.

Il potere oscuro e misterioso che alcune droghe dette beatificanti (oppio, bateschi) hanno di poter fare al massimo questa facoltà, gli effetti mortificanti e deleteri che il loro uso prolungato, a lungo andare, produce in coloro che ne diventano assai spesso le vittime intemerate e coscienti, il fatto stesso della profonda immoralità insita nella speranza inattuata di un tale potere, costituiscono la materia del libro celebre di un poeta maledetto: *I fiori del male* di Carlo Baudelaire.

II. Ma ecco apparire negli ultimi anni del secolo scorso, quando l'abuso delle droghe raggiunge nelle principali città europee un livello impressionante, i primi film di George Méliès, i quali, pieni di una fantasia ingenua ma già completa di tutti i doni della immaginazione più incontrollabile, sembrano additare agli uomini un nuovo mezzo di evasione verso i cieli del sogno, che i suoi inventori con una definizione più precisa che poetica avevano battezzato: Cinematografo.

III. Paradisi artificiali possono dunque chiamarsi anche quelli del cinema, sebbene la loro frequenza non importi alcun logorio anormale della nostra sensibilità, e cioè per nulla *quello strappo continuo alle corde del violino troppo teso* in cui si concreta l'effetto tragico e deleterio degli esotici mistaggi.

Ma è appena il caso di aggiungere che definendo noi il film, veicolo del sogno e non macchina a rifare la vita, intendiamo esclusivamente riferirci a quell'aureo filone di gestazione cinematografica che dalle prime fiabe colorate di Méliès conduce attraverso l'espressionismo dei maestri tedeschi alle contemporanee apparizioni del cinema fantastico, le quali se raramente stanno a simboleggiare il fine totale dell'opera, ne rappresentano, ricche come sovente appaiono di un contenuto interiore prima ignoto, le *oasi privilegiate*.

Così direi della sequenza delle quattro stagioni nel film MALOMBRA, quando le visioni tradizionali e familiari di queste si alternano dietro i vetri della finestra di Marina; e a un certo punto l'immagine di lei che avanza, ma non ancora è presente sullo schermo, appare già riflessa al di là del cristallo, quasi labilmente ancorata al margine di un nostalgico paesaggio autunnale. Chi potrebbe negare il carattere musicale e schumaniano di questa delicata sequenza?

IV. Quincey, maestro di Baudelaire, raccomanda talune condizioni di ambientazione più favorevoli per l'azione delle droghe beatificanti. E cioè un po' di musica (un violino che frema come un cuore frustato) una qualche presenza femminile non preoccupante, un'atmosfera scevra di incubi.

Sospinto dal gusto delle analogie, più volte

ho pensato a quelle che possano essere le condizioni ideali per il sogno cinematografico.

Io preferisco l'ora del primo spettacolo quando la sala è fresca come una serra per nulla cosparsa di mozziconi e involucri di caramelle, e il fiotto di luce del proiettore sembra rincorrere liberamente le figure dello schermo, mentre le immagini palpitano gravemente nel vuoto, rivelando indipendentemente dalla banalità dell'intrigo la cadenza del montaggio. Perché è solo allora, che l'intero paesaggio cinematografico, completo di natura e figura umana, sembra dissolvere appieno gli abissi e i fulgori della sua casta bellezza.

A questo punto lo spettatore può dirsi veramente il succube felice del proprio sogno dominante. Col capo reclinato sulla spalliera di una comoda poltrona, egli è in grado di gustare, ormai non meno del fumatore d'oppio disteso nell'amaca tradizionale, tutte le ebbrezze e le allucinazioni del suo piacere preferito.

Adeguata appare allora la musica del suo pianoforte. Già esiste un certo sincronismo magico tra il bianco e il nero della composizione filmica e il bianco e il nero della tastiera. Ma questa è forse una impressione che risale ancora ai tempi del muto. Ancora oggi però tutte le volte che le sue note nitide e staccate vibrano pateticamente sotto le tenebre e i fulgori della pura fotogenia, io penso al sogno di Rimbaud di una *solita* di piano che disperatamente echeggia avanti le solitudini di un qualche ghiacciano.

Allora la diva non è più il pretesto che gli *affiches* esaltano. La stella splende di luce propria e l'eterno femminino, di cui è materializzata la sua essenza, appare solo come un misterioso ectoplasma creato dalla pura fotogenia.

Essa è piuttosto la salamandra che traversa, ovunque intatta, i fuochi dell'obiettivo. La sua parvenza non esprime nulla di più della sua semplice frequenza, cigno immacolato, tenace oscura, incorno intilante, alba vespro e luogo dell'amore.

ROBERTO PAOLRILLA



Marina in 'Malombra' seduta accanto alla finestra: le visioni tradizionali e familiari delle stagioni si sono alternate dietro i vetri della finestra

FUNZIONE DELL'ARCHITETTURA

NELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA

I.

Da quando, in un mio studio intitolato « L'architettura scenica nel cinematografo », apparso sulla *Rassegna italiana* nell'aprile 1937, e che fu allora commentato da Filippo Sacchi sul *Corniere della Sera*, sollevai, forse per la prima volta in Italia, il problema dell'architettura cinematografica, molto si è discusso sull'importanza di questo fattore nell'opera di creazione di un film. Io stesso ebbi a tornare molte volte sull'argomento, e, tra l'altro, anche su queste pagine, in due successivi articoli, apparsi, se ben ricordo, nel 1938, senza contare altri miei studi pubblicati in altre sedi (*La Rassegna d'Architettura*, « Primi piani ») nonché la rubrica fissa di scenografia cinematografica, che tenni per due anni consecutivi (1939 e 1940) sulla rivista *Domus*, e per un anno (1941) sulla rivista *Stile*. Tutto questo portò come conseguenza consensi e dissensi, approvazioni ed opposizioni, ma attraverso le più varie, e talvolta anche aspre, polemiche, un risultato indubbiamente fu raggiunto: alla discussione, volenti o nolenti, dovettero interessarsi produttori e registi, artisti e critici, e l'importanza dell'architettura (o, se preferite, della scenografia: ma il termine è improprio e si presta a confusioni) in quanto fondamentale elemento espressivo nella composizione di un film, finì col venire universalmente riconosciuto.

Non creda il lettore che io abbia voluto trar pretesto da ciò, per evocare o rivendicare meriti personali: lo scopo di questo breve riepilogo è invece quello di rilevare che, se è vero che la funzione essenziale dell'architettura scenica è (pur attraverso differenti modi d'interpretarne la portata), cosa ormai da tutti ammessa, all'atto pratico, tuttavia, essa rimane ancora troppo spesso, la « cenerentola », come altra volta ebbi a definirla, del cinema italiano. Né intendo riferirmi, dicendo questo, a personali esperienze: nè alludere ai quattro film dei quali sono stato l'architetto, trattandosi di lavori di 5 e 6 anni or sono, è infatti, lecito pensare ottimisticamente che molte opposizioni di produttori ed incomprensioni di registi (contro le quali ebbi ad urtare) nei riguardi dell'opera collaborativa dell'architetto, oggi non si verificherebbero più. La mia constatazione non nasce, dunque, da ricordi individuali, bensì dall'esame della nostra produzione più recente, anche della migliore, nella quale mi sembra che ben di rado il fattore architettura sia sfruttato e messo in valore nella pienezza delle sue reali possibilità.

Naturalmente, è cosa alquanto ardua lo stabilire se questa mancata valorizzazione sia da imputarsi piuttosto all'architetto, il quale non sia riuscito a dare compiuta espressione cinematografica alle creazioni della sua fantasia, oppure al regista, il quale non abbia saputo utilizzare, comprendere, e, appunto, « sfruttare » appieno le doti e le facoltà del suo scenografo. Certo, la collaborazione fra architetto e regista non è facile, dovendo (almeno a mio avviso) l'architetto incaricato della scenografia adeguarsi ai concetti ed alle direttive generali del regista circa l'ambientazione, l'atmosfera, le particolari caratteristiche richieste dal soggetto (come pure, è sottinteso, circa tutte le esigenze tecniche inerenti alla « ripresa » delle singole scene) e dovendo, a sua volta, il regista astenersi dall'intervenire con consigli, o, peggio, giudizi e decisioni incompetenti, nella particolare interpretazione estetica e stilistica, insomma nell'espressione formale che l'architetto, secondo la propria sensibilità e fantasia d'artista e la propria specifica competenza, avrà inteso dare (basandosi oltreché sulle direttive impartitegli, anche sulla conoscenza approfondita del soggetto, cosa importantissima e spesso trascurata) alla vicenda per la quale spetta a lui creare la più adeguata cornice.

Certo, in quell'opera essenzialmente, squisitamente collaborativa che è la creazione di un film, i reciproci rapporti di lavoro fra

regista e architetto non sono i più semplici, sembrando spesso esistere (come, in realtà, forse esiste) una certa quale interferenza fra i rispettivi compiti ed attribuzioni. A ciò si è creduto, talvolta, oviare accentrando in una sola persona la duplice qualità di regista e di scenografo; naturalmente, non voglio neppure fermarmi ai casi in cui il regista, magari anche ottimo nel campo di sua competenza, non sia che un dilettante di scenografia, casi che si son visti, ahimè, più d'una volta, e nei quali il risultato è invariabilmente così disastroso da compromettere assai gravemente anche le qualità della regia, quindi, in ultima analisi, la riuscita del film: ma si è dato qualche esempio di registi-architetti, cioè più esattamente, di architetti « passati registi », e su questo fenomeno mi sembra valga la pena di soffermarsi a fare alcune considerazioni. Esaminiamo l'esempio recente di Castellani e di Lattuada, entrambi, se non erro, laureati in architettura e datisi poi alla regia: nel film di Castellani *UN COLPO DI PISTOLA*, l'ambientazione decorativa è raffinatissima, la rievocazione stilistica perfetta, curata amorosamente fino ai più minuti particolari; dinanzi ai nostri occhi, litografie e dagherrotipi del più puro Ottocento paiono rivivere in un seguito di immagini preziose. Tutto, in questo film, è impeccabile e squisito, ma la vicenda, pur garbatamente condotta, sembra soltanto un pretesto, appunto « decorativo », alla presentazione di una serie di bei quadri, e finisce con l'illanguidirsi e perdere d'interesse: in altre parole, l'architetto ha, qui, « preso la mano » al regista, ed al film è venuto a mancare proprio quel « mordente », che pure è così sentito nel ritmo narrativo della novella da cui deriva il soggetto. Nel film di Lattuada, invece, si è verificato il caso opposto: o perché il regista fosse preoccupato di non lasciarsi soverchiare dalla sua qualità anche di scenografo, o perché Lattuada manchi, forse di un autentico temperamento d'architetto, fatto si è che, mentre le cure di una regia attenta e scrupolosa sono continuamente sensibili e presenti (anche se si avverta una tal quale compassata e come scolastica freddezza, pur fra molte e varie reminiscenze, in cui riecheggiano, qua e là, prototipi famosi e facilmente riconoscibili) l'opera dell'architetto sembra, invece, del tutto assente da una scenografia banale, piatta e trascurata, priva proprio di quel senso d'ambientazione e d'atmosfera che predominano nel film di Castellani. Dalla qual cosa dedurrei che le rispettive personalità e mansioni del regista e dell'architetto-scenografo debbano preferibilmente rimanere distinte, e che, comunque, un vero architetto non possa mai fare utilmente altro che l'architetto, sia pure per il cinema.

Vero è che proprio sulla definizione delle qualità « cinematografiche » di un'architettura scenica è molto difficile intendersi, e le opinioni divergono assai: rammento, infatti, che quando mi trovai ad ordinare, proprio con Lattuada, Cornencini e Giovannini nell'ambito dell'ultima « Triennale » di Milano (1940), la Sezione Internazionale del Cinema, nella quale il settore-scenografia mi era stato particolarmente affidato, le più disparate valutazioni si manifestavano nell'esame del materiale da esporre, e l'accordo sulla scelta non si raggiungeva se non attraverso discussioni talvolta laboriosissime.

Comunque, ammesso (come ritengo sia ormai universalmente ammesso) che il cinema non deve riprodurre il vero, ma deve, invece, ricrearlo secondo leggi, rapporti e proporzioni sue proprie, le quali sono necessariamente « su un altro piano », diverso da quello della realtà, pur dando l'illusione del vero; e ammesso, conseguentemente, che l'opera di creazione cinematografica deve avere un proprio « linguaggio », nel pieno raggiungimento e possesso del quale ritengo consista la definizione del cinema come arte, non mi sembra dubbio che uno dei fattori più importanti e determi-



L'ambientazione decorativa di 'Un colpo di pistola': è raffinatissima, la rievocazione stilistica portata fino ai più minuti particolari. Ma sembra che qui l'architetto abbia preso la mano al regista.

nanti di una compiuta espressione cinematografica sia l'architettura scenica.

Resterebbe, ora, a stabilire come si debba concretare questa fondamentale funzione della scenografia nell'equilibrio generale della composizione del film. Vi sono casi — come si è visto nel citato esempio di UN COLPO DI PISTOLA, in cui la preponderanza della cornice ha soverchiato la vicenda, danneggiandone l'interesse e la vitalità espressiva, anziché sottolinearla e metterla in evidenza (non si deve dimenticare, tuttavia, che talvolta furono proprio le qualità eccezionali di talune architetture sceniche a salvare un film: si pensi a CAPRICCIO SPAGNOLO, film che altro non era se non un pretesto decorativo, e che sopravvive nella nostra memoria unicamente in virtù d'una mirabile ricchezza ed intelligenza di « invenzioni » scenografiche); vi son casi, invece, in cui l'architettura, per aver voluto essere una troppo fedele ed accurata ricostruzione d'ambiente, è venuta a mancare proprio di quell'imponderabile parte di fantasia, cioè di mistero e di imprevisto, che è il segno distintivo dell'opera d'arte, e così, pur non danneggiando il film, non è riuscita, tuttavia, a conferirgli un deciso impulso di originalità (si pensi alle scenografie di KERMESSE EROICA, che, per essere state troppo scrupolosamente ricalcate sui quadri del Seicento fiammingo, avevano assunto alcune di eccessivamente perfetto e rifiuto e lustrato — compito di « primo della classe » più che creazione d'artista — e perciò mancavano di sorpresa e di mistero, di contrasti d'ombre e risalti, e, in definitiva, proprio di quel genuino, popolare e « picaresco » vigore che la regia era riuscita, invece, ad estrinsecare con così rotonda e risentita pienezza); anche, vi sono casi in cui l'estro inventivo e fantastico dell'architetto ha potuto immedesimarsi così totalmente col « clima » del soggetto, da riuscire a dar vita ad un'atmosfera ambientale idealmente perfetta (si pensi alle incantate sale, ai portici solenni, alle aeree loggie del palazzo di Tesen nel SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE). Di proposito ho citato questi tre esempi cospicui, tratti da film che possono considerarsi fra i grandi « classici », ma aggiungo che,

a mio avviso, la scenografia cinematografica potrà considerarsi di aver conseguito interamente il suo scopo soltanto quando l'opera dell'architetto sarà riuscita a « far corpo », dirò così, con la vicenda, a sposarne il « ritmo » ed il « tempo » con un sincronismo ed un'armonia così perfetti ed assoluti da potersi veramente dire sia tutt'uno col film, e che senza « quella » scenografia il film non potrebbe esistere. Questa completa fusione, questo rapporto di necessità che legghi la cornice alla vicenda (una tale fusione, per esempio, fu raggiunta in talune parti di un film italiano: LA BELLA ADDORMENTATA) era soprattutto sensibile nelle architetture dell'indimenticabile « Becky Sharp » (che, appunto sotto questo aspetto e prescindendo completamente dal fatto-calore, ebbi già ad analizzare anni or sono, nell'articolo della *Rassegna Italiana* che citavo in principio) architetture le quali, dal primo quadro all'ultimo, partecipavano, se così posso esprimermi, all'azione, vivevano della vicenda e con la vicenda, indissolubilmente legate al suo ritmo e trascinate, vorrei dire travolte, dall'incalzare fatale degli eventi: merito supremo, esempio rarissimo di una riuscita perfetta, che risentiva il capolavoro.

Nei diversi casi che ho esaminati sin qui, l'architettura scenica è tuttavia intesa nella sua funzione, sia pur necessaria ed integrante, di cornice o commento alla vicenda cinematografica: ma può darsi l'eventualità, sebbene alquanto eccezionale, che l'architettura diventi l'elemento principale di un film, ne assurga, in certo qual modo, a « protagonista ». Quest'ipotesi (del resto non nuova, in quanto fu già da me prospettata parecchi anni addietro sulla rivista *Domus*) è stata recentemente sollevata, o meglio, riproposta dall'arch. Gio Ponti in uno scritto intitolato « Architettura nel Cinema », apparso nel volume *Stile italiano nel cinema*. L'idea può essere discutibile, ma il tema, tuttavia, è interessante abbastanza da meritare una più estesa trattazione: è questo ciò che mi propongo di fare una prossima volta.

CARLO ENRICO RAVA

AL VERO RISPARMIO

Come si vede dalle fotografie qui riprodotte, anche per il cinema americano i tempi si son fatti duri.

Chi avrebbe mai immaginato che l'era delle «colle» di Goldwyn ex C. sarebbe tramontata nel giro di diciannove mesi di guerra? Eppure è così: i milioni di dollari che servivano ad allestire paradisi artificiali di cartapesta e stucco, avranno trovato un qualche altro più saggio impiego: legno vecchio e chiodi usati sono i materiali di cui possono disporre oggi registi della forza di Hitchcock, una volta non di certo attenti al centesimo (ne fa fede il lusso invadente di certi interni di REBECCA, causa di tanto stupore tra i nostri borghesi).

Ma dove vogliamo porre l'accento è sul fatto che il cinema americano da questa contingenza abbia avuto aperta la via della salute.

Ci sembra infatti buon segno quel riaccostarsi — per ragioni esterne, magari, forzose — ad un realismo che aveva da tempo dimenticato dietro i suoi fondali alla nitrocellulosa (e ricordiamo quell'orribile teatro di sotto i PONTI DI NEW YORK, un esempio tipico del contraffare la verità). Anche se questo riavvicinamento abbia inizio con errori inevitabili, siamo certi che un risultato importante non mancherà di venir fuori da questo contatto con veri muri, uomini veri (quegli operai del film di Hitchcock presi a impersonare gli abitanti di un quartiere povero); si giungerà, perlomeno, a mettere il dito sulla piaga dell'America democratica e liberale: se ne potranno scoprire le segrete miserie e debolezze con la freddezza dell'osservazione documentaristica, o col calore della visione polemica.

R. R.

Abituato a spendere oltre 100.000 dollari solo per i teatri di un film, Hitchcock con questo SHADOW OF A DOUBT ritorna alla ripresa sul luogo, così come avveniva ai primordi del cinema. Invece di riprodurre in teatro, ha adoperato l'originale. Per riprendere delle scene che avrebbero dovuto svolgersi, poniamo, a New Jersey, egli, dopo aver attraversato il paese, decide di girarle direttamente a N.J. Ed invece di costruire una versione in teatro di una tipica «piccola città» americana, sfondo principale del suo film, egli se ne cerca una bell'e pronta. Scegliendo Santa Rosa in California, Hitchcock con i suoi attori e tecnici ha preso possesso della cittadina per quattro settimane, trasformandola in un completo teatro di posa. Ne è venuto fuori un film realistico, il cui nuovo costo per le scene — soprattutto, per le riproduzioni è stato inferiore al limite imposto (come si vede dal consuntivo).

Costo dei materiali nuovi necessari alla costruzione di scene per il film:

Esterno della casa, lato anteriore	\$ 1.200 —
Esterno della casa, lato posteriore	» 217 —
Interni dei due piani	» 430 —
Autorimessa	» 101 —
Interno della biblioteca	» 38,50
Interno del treno (si è adoperata una vecchia scena)	
Interno del ristorante (si è adoperata una vecchia scena)	
Caffè e Bar	\$ 211 —
Tappezeria, tende, pittura, ecc.	» 781,50
Totale	\$ 2.979 —



A Santa Rosa A. Hitchcock ha trasformato un deposito ferroviario in stabilimento. In primo piano il regista, seduto, spiega la scena agli attori Joseph Cotten, Teresa Wright e Henry Travers. Dietro è il complesso tecnico



A New Jersey Hitchcock, a destra, dirige gli operatori che stanno riprendendo una veduta del ponte Pulaski, sul fiume Hackensack, ripresa che dovrà servire come prima scena del film



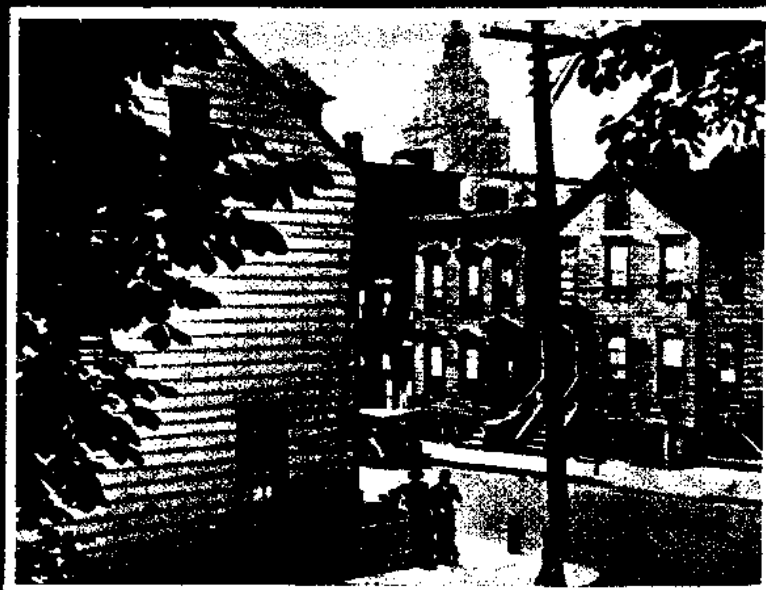
Ecco la scena del film, che servirà a rendere l'atmosfera e l'ambiente di un quartiere povero. I personaggi del film sono operai di fabbriche vicine, che si sono trasformati in attori per un giorno



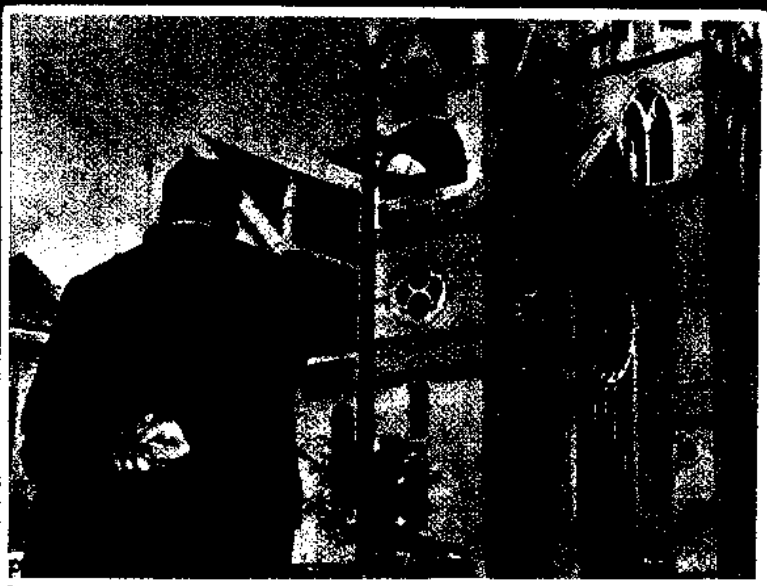
L'interno della casa di Santa Rosa è stato riprodotto in teatro a Hollywood. La maggior parte degli esterni, invece, è stata girata sul posto. Per questa scena la casa produttrice ha messo a disposizione del regista, vecchio legname e chiodi, materiale non compreso nelle disposizioni governative. Seduto sulla veranda superiore, Alfred Hitchcock dirige l'attrice Teresa Wright che tiene in mano un gradino rotto ed una lampadina



In una strada di Newark i falegnami hanno costruito un binario per carrello. Mentre la macchina avanza, Hitchcock, a sinistra, dirige due attori fermi sull'angolo della strada



Questa scena mostra la strada di Newark e due poliziotti che sorvegliano un uomo sospetto rifugiatosi nella casa. Siccome la scena fu ripresa prima che fossero scelti gli attori, alcune comparse di Broadway servirono da controfingure



La ricerca di una chiesa ha fatto parte del lavoro preliminare di Hitchcock a Santa Rosa. Ci si è decisi infine per questo edificio, che, abbandonato come chiesa, era divenuto luogo di ricreazione per i soldati. Perciò i sentimenti religiosi dei cittadini non sono stati offesi



La gente che esce dalla chiesa la domenica costituisce una scena del film. Tutte le comparse sono cittadini di Santa Rosa, assunti per mezzo della Camera di Commercio, trasformata per l'occasione in un'agenzia di collocamento. I cittadini hanno ricevuto 5 dollari al giorno e si sono divertiti a fare gli attori



Da sinistra a destra: Thornton Wilder, soggettista di « Shadow of a Doubt », Harold Bostock, vice presidente della Banca, Charles Dunwoody, segretario della Camera di Commercio, ed il regista. Il Presidente della Banca ha una piccola parte nel film



Scena del film. Mentre deposita 40.000 dollari, vediamo Joseph Cotten, nelle vesti di un beneamato zio, il quale, dopo il solito patema d'animo, sappiamo essere l'assassino di ricche vedove



I due autori del libretto: il Prof. Oliviero Simonetti e il Prof. Rino Galasso

Un esemplare libretto

QU'ALCHE giorno fa ci è capitato fra le mani un eccellente fascioletto arancione diligentemente compilato dai prof. Oliviero Simonetti e Rino Galasso, dal titolo: *Per diventare attori cinematografici*, manuale teorico-pratico per gli aspiranti all'arte muta, edito a Trieste nel 1923.

Piegati dalle tenere memorie, in generale, e dal patetico sottotitolo, in particolare: « Occhio e cuore, viso ed anima », nonché da questa autorevole asserzione: « Libro di testo dell'autorizzata Accademia Cinematografica Parthenopoli-Sirenis Film - Trieste, abbiamo cominciato con scrupolosa lentezza a sfogliarlo.

La prima parte dell'operetta era completamente scientifica, la seconda trattava svariati aspetti generali dell'estetica cinematografica, la terza puntava decisamente sul problema dell'attore: una solida cultura, dunque, e quanto mai eclettica. Sicuri, ormai, delle notevoli qualità dei prof. Simonetti e Galasso, decidemmo di saltare a piè pari la prima parte, felici di poterci ancora una volta, curare sui sottili problemi dell'estetica. Animo, «bbene» Idealità e poetica della cinematografia ». A parte una certa diticolosa ampollosità nel linguaggio e nello stile che, attraverso qualche futile errore sintattico (ad es.: « noi crediamo che tale possibilità in effetto esiste e che il divenire realtà sia stato fino ad ora impedito dall'essersi errato nella via da percorrere), veniva ad inquadrare i professori fra i precursori dell'ermetismo, ci trovammo di fronte l'enucazione degli annosi problemi dell'industrialismo nei confronti dell'Arte, del divismo, delle paghe e della mancanza di copioni in tutto rispondenti alle esigenze di una film intesa come vera opera artistica, sia che la creazione venga affidata a personalità letterarie, sia che autori ne siano mestieranti poco scrupolosi o maldestri ». Voltammo pagina, certi di trovare qualche soda proposta per una rapida soluzione di dette questioni, in ispecial modo dell'ultima, che tanto ci affligge: ci sentivamo nello stesso stato d'animo di Schliemann allorché, con gli scavi di Hisarlik, stabilì l'esatta ubicazione dell'antica Troia. Bevemmo letteralmente i fogli riguardanti « Psiche e cinematografo », non senza aver annotato che « s'impone a chi il cinematografo si liberi da tutto ciò che ha sapore d'avventuroso e colore degenerativo » e, finalmente, giungemmo all'esposizione « di come, a parer nostro devono congruarsi i soggetti cinematografici e quali fra essi deve svolgere il cine-scrittore, perché la proiezione divenga la visione benefica che guida l'umanità verso l'eccelsa vetta della perfezione » così che proiet-

tando, ad esempio, fra i reclusi « drammi a forti tinte di loschi delitti e mostrando come conseguenza, tutto il male che si riversa sulla società e su loro stessi, non andrà guarì che la rude casacca sarà bagnata di amarissime lacrime di pentimento ».

« Occorre non aver pietà per tutti quei ciabattoni che imbastiscono soggetti pur che siano », aggiungevano, con tono implacabile, i prof. Simonetti e Galasso, « per gli inquinatori e per i commercianti, che paragonano una pellicola alla stregua d'una partita di merci ».

Eppoi « all'artista vero, basta lo spunto d'un qualsiasi avvenimento od incidente che per poco si discosti dalle comuni esplicazioni giornalieri; al resto pensa la sua fantasia, agevolata dalla cultura e guidata da quel senso di misura, che non deve mai far diletto alla persona di genio... ». Noi optiamo per lo sfruttamento dei soggetti, ma non per quelli che furono già svolti e bene s'intende. Sfruttare magari il soggetto d'una canzonetta suscettibile d'essere ampliata a ragione della sua originalità ben delineati i contorni (ci fu giocorza, a questo punto, rivolgere un grato pensiero a Carl Boese per avere, con LA FAMIGLIA BRAMBILLA IN VACANZA messo in pratica gli antichi consigli dei prof. Simonetti e Galassi). Poco più giù: « Si svolgono pure soggetti di romanzi, purché il cine-scrittore, senza alterarlo possa metterlo a beneficio dell'educazione e della cultura. Si sbratta col far vedere al pubblico le tresche seguite dagli amanti in Irak. Si porti l'obbiettivo nella semplice vita di' campi e non si giri una scena se non per produrre una briciola di bene per l'umanità... ».

Eccitati da tante sane parole, passammo a leggere l'esempio di « trattamento » dai « pregi indiscussi di concisione, intreccio ed adattabilità cinegrafica », opera della poetessa signora Geltrude Toppi Riccardini, d'ambiente e carattere montenegrino, dal titolo *Uska*, da una ballata di Francesco dall'Ongaro. È diviso in quattro parti: la prima porta il sottotitolo di « Seduzione » e vi narra la storia di Uska, giovane filatrice, figlia di Nikasko, vecchio ughialeghna. Tra i cacciatori di carnosco che passano dinanzi all'abituro di Uska, cantando:

*Andiamo alla caccia, siamo lieti, festanti
sollazzo più bello nel mondo non s'ha
mirada, colpita, la preda bramata;
Qual gioia, per noi, qual festa sarà*

v'è Misko, il quale stringe la mano di Uska, marmorandole: « A stanotte ». La ragazza, più

tardi, accertatasi che il buon padre dorme, esce irripudante e viene cinta alla vita da Misko, nascosto. Insieme s'avviano in un poetico canticuccio, dove avviene la scena d'amore. Nikasko, la mattina dopo, trovando il letto di sua figlia intatto, si dà ad infruttuose ricerche, gridando di continuo: « Uska, Uska ».

Ma la giovane, infine, torna all'abituro ed il babbo, con paterno imperio, le chiede: « Dove passasti la notte? ». Al che la ragazza, lagrimando, risponde: « Misko era la mia anima, tutta me stessa, infinitamente l'amavo, m'invitò e questa notte fui sua! ». A tale confessione Nikasko cade fulminato, non senz'aver prima urlato: « Sciagurata, sii maledetta!!! ». Passano i cacciatori cantando: *Andiamo alla caccia, siamo lieti, festanti...*

La seconda parte reca come sottotitolo « Marina ». Uska, ora, convive con Misko, naturalmente già stanco delle premure della filatrice. Passano delle boscaioli, cantando: *Corriamo nel bosco con viva gioia in cor, spezziam quercie che han secoli cantando inni d'amor*. Fra queste vigorose giovani è Marina, la nuova preda del cacciatore di carnosci. Uska, appena il suo amante è sgusciato via di casa, quasi segnando una dolce e incantevole visione lontana, s'appoggia alla soglia esclamando: « Egli l'ama! Ma guai a lei! ». Approfitando d'un nuovo passaggio delle canterine, Misko avvicina Marina e le dichiara: « T'amo, Marina. C'amo al punto che darei la vita per te ». Una risata è la risposta della vergine boscaiola. Misko, inferocito, caccia di casa Uska, che fugge gridando: « Mi vendicherò! ». Misko, rimasto solo, corre col pensiero a Marina che gli appare in visione. Frenetico corre a cercarla, la trova, ma la fanciulla, adirata, gli dice: « Il dovere l'impone di sposare Uska... Va! Seduttore! ». Uska, che lo ha seguito e tutto ha visto, appena il cacciatore s'allontana, si getta ai piedi di Marina, dicendole: « Sii benedetta, Marina, grazie per quanto hai per me fatto ». Misko tenta un'ultima prova con la boscaiola, ma lei, dopo avergli urlato: « Guai se t'avvicini, sono fanciulla ma armata di coraggio e di roncola! Aprimi il passo vil seduttore!... » s'allontana con le compagne, cantando:

Formam, torniam dal bosco con viva gioia in cor, armate della roncola, cantiamo inni d'amor!

La terza parte ha per sottotitolo « Wila », che è, poi, una fata che vive fra le montagne di Morlino. Il suo potere è quello d'innamorare i cuori più restii. Com'è naturale a lei si rivolge Misko: « Wila, Wila! aiutami a conquistare Marina ».

Wila appare in cima al monte, circondata di



Esempio pratico di inquadratura cinematografica per il dramma 'Uska'

luce, e risponde: « Salirai meco su quel picco, colà ti additerò un fiore che dovrai cogliere col pericolo della tua vita, il cui profumo desta un amore possente, voluttuoso ». Misko accetta, rischia la vita e col fiore in mano si precipita a valle.

La quarta parte risponde al sottotitolo di « Follia »: Marina passa cantando con le amiche, Misko le offre il fiore, che Marina accetta. Dopo averne aspirato il profumo, cade fra le braccia del cacciatore, mormorando: « T'amo » e giunge fino ad invitarlo nella sua casa.

Uska, onnipresente, spia dalla serratura ed esclama: « Traditori! Vigliacchi! ». Mentre Marina si dona tutta a Misko, Uska appicca il fuoco alla capanna. La coppia, atterrita, chiede aiuto. Misko trova il passo sbarrato dalla sua antica amante, che si vanta con lui dell'opera sua distruggitrice. Il cacciatore estrae il pugnale e la uccide. Marina sotto le carezze di Misko rinviene mentre la fata Wila risplende di tutta la sua luce.

Rattristati e pessimisti, sospendemmo la lettura dell'esemplare libretto.

ALS.



Un esempio dei fregi del singolare libretto

CACCIA AGLI ORRORI

TRAIANO E LA VEDOVELLA - Ho sempre avuto un debole per Traiano. Non so immaginare Traiano in altro atteggiamento che parlare con la vedovella. Al mattino, quando Guglielmo Giannini si fa la barba e scrive il miliardo; al pomeriggio, quando Guglielmo Giannini schiaccia un pisolino e scrive il nemico; la sera, quando Guglielmo Giannini dice le preghiere e scrive Mani in alto. Traiano parlava con la vedovella. Da quando ho letto Marco Ramperti sul numero 3 di Primi Piani ho un debole anche per Wallace Beery: « L'unico attore veramente colto, buono, umano di tutta Hollywood. Non ha firmato manifesti contro l'Asse. Ha invece raccolto una quantità di bambini orfani, che mantiene a sue spese, e fra cui passa le ore libere della sua giornata, altrettanto operosa che silenziosa. Come se fra il raccogliere bambini orfani e l'Asse ci fosse una qualche relazione! In certi casi, preferiremmo meno « cuore » e più serietà.

CONCETTINA - Forse il De Sanctis ha avuto una lavandaia, Concettina. Storicamente non è provato, ma noi possiamo supporre che il celebre critico abbia effettivamente avuto una lavandaia che rispondeva a questo nome. Chi ci vieta di supporre? Non già Giovanni Mosca. Ma i nostri poster, ahiloro!, non potranno congetturare sulle lavandaie di Mosca, di Lovero, di Frattini. Non avranno da decidere fra una Filomena ed una Checca. Si saprà tutto. Perché questi nostri importanti critici scrivono tutto, pur di riempire la pagina, tutto nei loro saggi: la pignone, la tassa dei celibi, la data di rivaccinazione. Tutto, naturalmente, fuorché la critica.

PRUDENZIO



Photo Piroa

ETIENNE-JULES MAREY



EMILE REYNAUD



Photo Nadar

M. LÉON GAUMONT



M. CHARLES PATHÉ

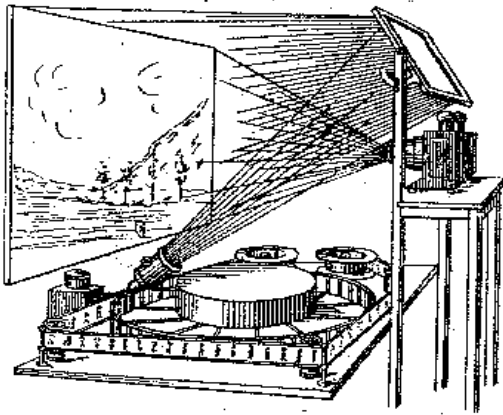
IL TAMBURO MAGICO

di Emile Reynaud

SE UN GIORNO, non lontano nei nostri voti, vorremo proceder per una approfondita storia o cronaca del disegno animato, questa nuova forma d'arte meccanica capace di fare, evadere dal mondo quotidiano per uno migliore irreali in virtù della particolare sua sintassi, la storia avrà come estremi il teatro d'ombre giapponesi o cinesi per la primitività, i tentativi ipotetici dei pionieri per la preistoria, i cartoni dei fratelli Fleischer, i primi e quelli ectipi di W. Disney per la storia e la storia in atto. Questa storia del disegno animato, risulterà formata come da disparate frambolette d'un ideale mosaico nel tempo, paradigma particolare ognuna del disegno animato d'un certo paese; sapremo quindi, ad esempio, per la storia particolare del multiplicità russo ch'esso avrà una cronologica declinazione da Kulescioff a Khodataef, Tsekhnowsky ed Eumenenko, quello anie-

ricano da W. Mac Coy ad U'b Iwerks, Pat Sullivan, Fleischer e Disney, quello italiano dal trionfo purtroppo poco felice Barbara, Attalo, Verdini, a Giobbe (il solo ch'abbia saputo darci con il suo individualismo grafico e con la scelta felice del personaggio del cartone, le premesse per una eventuale produzione a carattere continuativo « in serie » a Rubino pure individuale, il quale ci ricorda la rana Flip di Iwerks, ed al bravo amanuense Sgrilli, ma amanuense, quello francese da E. Reynaud alle serate di Henri Rivière, allo « Chât Noir », a Cohl, Gross ed Hoppin, Alain Saint-Ogan, a Bourgeon, all'italiana Leontina Indelli, e Paul Grimault creatore di Gò eroe preistorico, ecc.

E ormai patente come i trattatisti del cinema riconoscano in E. Cohl, il famoso allievo del caricaturista Gill, il padre legittimo del cartone animato. Ancor oggi sono di moda le rivendica-



Il teatro ottico di Emil Reynaud

zioni sulle paternità e le priorità, ma poiché non vogliamo esulare dal nostro non preminuoso assunto di modesto contribuente, ci asterranno dal polemizzare inutilmente per un sistematico fine di nuovo riconoscimento d'una paternità analogicamente sottoscritta dal resto alla luce di date che non si possono falsare ed alle quali si atterremo per ricordare Emil Reynaud, vero cinematografo ante litteram, predecessore in E. Cohl cui non si vuol deprezzare il merito ma che dovette ispirarsi sicuramente da invenzioni precedenti; ma compresa quella della stessa compatriota precursore.

« Dans La Théorie et la Pratique des Projection d'abord, parue en 1908, ha scritto Emil Roux Parassat, à une époque où la fantaisie ne s'éta pas vupaire de l'histoire, puis dans nos études diverses et nos conférences sans nombre, nous avons fait à Emil Reynaud un très grande place, d'autant que ce précurseur consciencieux et persévérant, dont l'existence tout entière fut consacrée à la recherche de la synthèse du mouvement, a subi le sort de beaucoup d'inventeurs: le mort à l'hôpital d'Ivry le 9 janvier 1895. Mais quel que soit notre désir de rendre justice au mérite et à la science de l'inventeur malheureux aujourd'hui ou nous ne parlons plus seulement de projections, mais bien de cinématographie, nous avons un droit de conscience à accomplir celui de lutter courageusement pour que la légende, s'il elle vient, ne l'emporte pas sur l'histoire que nous avons écrite en toute indépendance sur des documents sans réplique ».

Emil Reynaud nasce a Montreuil-sous Bois l'8 dicembre 1844 da Marie-Caroline Reynaud istitutrice, vedova di Bratus Reynaud, incroce di medaglia.

Reynaud trascorre le sue giornate di lavoro quasi esclusivamente nel suo studio. Nel 1876 è già conosciuto per aver tenuto un corso pubblico di arca nella sala della pedestana di Puy corredato dalle prime proiezioni dattiliche in Francia. Nella primavera dell'anno seguente egli ha già costruito con una scatola di latta di biscotti, il primo rudimentale « praxinoscopio » per « compensazione ottica » il quale permette di vedere scene animate mediante specchi che formano un prisma avanti tante linee quante le immagini che sono riflesse al centro del tamburo. La scena disegnata e colorata a mano rappresenta o una fanciulla che dà il mangime alle galline, od un pagliaccio che si esibisce con cam sapienti, o dei giocatori, od una bambina che salta alla corda. Nel febbraio 1878 egli si trasferisce a Parigi, con la madre in via Rodier a Montmartre avendo in mente di presentare il praxinoscopio alla Grande Esposizione. Nel contempo egli ha pensato di industrializzare la sua invenzione e s'accorda con un fabbricante di

Nogent per le forniture metalliche, con un litografo per le scene, ed infine con un fabbricante di specchi.

Nell'Esposizione che ha luogo nel giugno 1878 Reynaud raccoglie i primi successi, una menzione onorevole della giuria e numerosi articoli d'elogio nel Musée universel e nel Magasin pittoresque. Nel 1879 il praxinoscopio-gioiattolo diventa praxinoscopio-teatro, ma Reynaud realizza ancora una innovazione nel 1882 per la quale il passo verso la proiezione cinematografica è sensibilmente accordato. Applicando una lanterna magica al suo apparecchio, lo spettacolo può essere visto da un congruo numero di spettatori; ma il problema più importante per Reynaud rimane sempre quello della durata dello spettacolo. « Avec une puissance de création géniale, Emil Reynaud écrit Maurice Nouris, uno dei suoi biografi ed uno dei migliori storici e rivendicatori dell'invenzione del cinema, modestement installé, progressa sans arrêt vers son idéal de projection théâtrale du mouvement, tout sort de son cerveau et des ses mains. Il n'a pas, comme d'autres inventeurs assouffés de réclamer un personnel d'ingénieurs qui étudient les questions et élaborent les idées, exploités ensuite sous le nom du patron. Lui seul pense, trouve, expérimente, réalise; lui seul crée. »

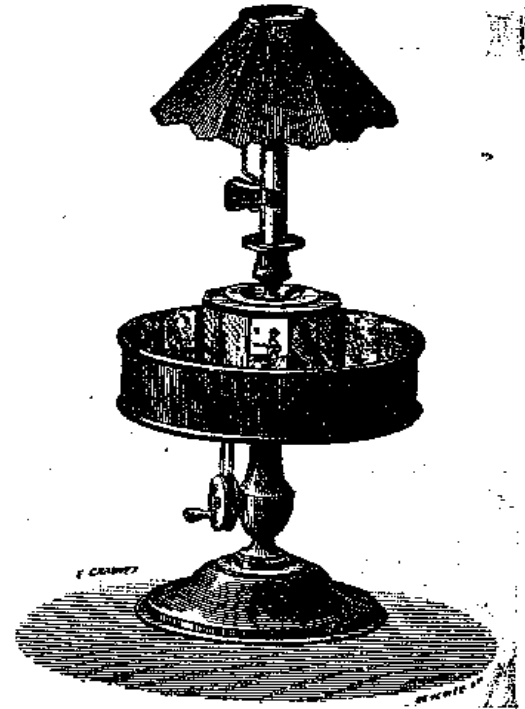
Il 14 gennaio 1889 Reynaud ottiene il brevetto dal Ministero del Commercio.

« L'appareil, spiega il testo, a pour but d'obtenir l'illusion du mouvement non plus limité à la répétition des mêmes poses à chaque tour de l'instrument, mais ayant au contraire une variété et une durée indéfinies, et produisant ainsi de véritables scènes animées d'un développement illimité ».

Reynaud brucia rapidamente le tappe. Una delle più importanti invenzioni, o, per essere obiettivi, uno dei principali perfezionamenti tecnici apportati all'invenzione di Marey e ancora sua, la perfezionazione della pellicola usando il suo geniale sistema di goupilles e di colléts. Gli stessi fratelli Lumière lo segnalano più tardi: nel 1924 in una dichiarazione all'Ouvre precisando che Marey « s'obstinait dans une utopie du fait qu'il ne se servait pas de la perforation ».

L'11 ottobre 1892 Reynaud, firmato un regolare contratto con il Museo Grévin, presenta le Pantomimes colorées: PAUVRE PIÉROT, CLOWN ET SES CHÊNES, UN BON BOCK, UNE RÉVE AU COIN DU FEU, autentiche anticipazioni dei moderni cartoni animati. Emile Reynaud è all'apice del suo trionfo ed il concorso di Parigi in suoi spettacoli è notevole.

Trionfo, s'è detto. Non fortuna. Il contratto prevede una retribuzione fissa di 500 franchi, più il 10 per cento sugli incassi. Bisogna però precisare che la sua fatica d'operatore gli assorbe del

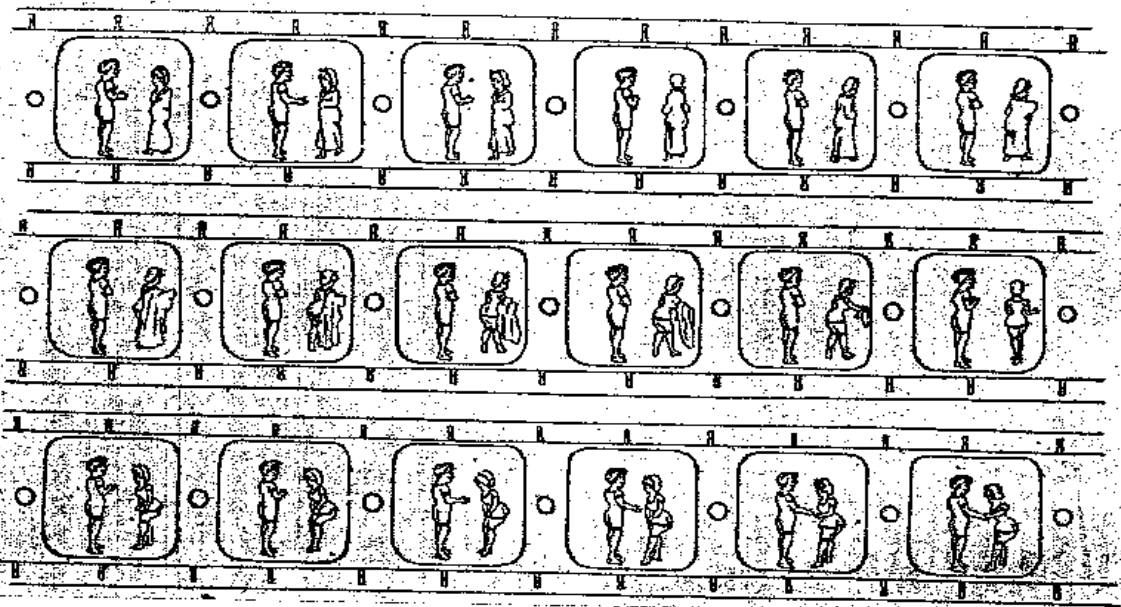


Il praxinoscopio di Emil Reynaud

venti prezioso per la creazione di nuove scene. Con tali mezzi potendo più reggere un lavoro estenuante per il materiale, è costretto ad assunere e pagare un operatore che lo sostituisca. In altri termini, egli compie a lavoro per circa centi per cento l'quanto oggi occorrono per un cartone, e cioè disegnatore, animatore, coloratore ad un tempo. Il collasso, s'intuisce, non può tardare. Nel 1893 ancora egli costruisce il « photo-scenographie » per, abbondantemente per sempre il Museo Grévin, studia sopra lo « stercocinema ». Ma ormai egli deve lavorare per mangiare. Léon Gaumont gli offre un impiego nel suo laboratorio. Poi lavora come meccanico in una ditta di fonografi, come commesso infine presso un architetto. La guerra e il colpo di grazia. Allora scende sotto i suoi apparecchi a dei balordi ragazzi che lo pagano al prezzo del metallo. Resta il « tamburo magico ». Reynaud lo rompe a colpi di martello. A notte alta getta le scene nella Senna.

Emil Reynaud muore a povero ed anonimo come Cohl, il 9 gennaio 1918 all'ospizio d'Ivry.

RAFFAELE ANIELLO



Disegni animati di E. Reynaud

A proposito di "Obsessione"

C'è veramente da rimanere meravigliati a leggere la reazione di certa stampa e di certa critica al film "Obsessione", uscito in questi giorni in alcune città italiane. Ritendiamo utile, in questa circostanza, raccogliere tutte le nostre precedenti polemiche e tentare di chiarire ancora di più il nostro pensiero. Costesta critica, trovandosi per la prima volta di fronte ad un'opera di alto livello artistico, non ha saputo prendere una posizione decisa, ritacendosi troppo facilmente al coro del ricliamo del cinema francese. Impossibilità dunque in codesti signori di penetrare a fondo il mezzo cinematografico, che è sempre restato al di fuori della loro voce, e piuttosto un vano e vuoto bisogno di reazione, che ha tutta l'aria di denunciare una congenita incapacità a comprendere il realismo cinematografico, verso il quale il nostro cinema aveva cercato volutamente di aggrapparsi per salvarsi o, almeno, per dire una buona volta una propria parola. Ma quando, quando si capirà che è soltanto questo tanto deprecato realismo (ancora se talvolta possa far pensare a quello francese nei suoi caratteri esteriori: lenché, solo in questi, se sarà veramente italiano) che può portare alla verità, a quella verità del nostro cinema, sulla quale ogni critico grande o piccolo, importante o meno, non ha mai perduto l'occasione di richiamarci? Ma forse è proprio il contatto continuo ed inesorabile con una produzione basata in gran parte sulle commedie comico-sentimentali o su reagenti troppo facili ed in ogni modo inorvianti (si pensi all'ultima tendenza formalistica più volte segnalata da questa rivista), a far perdere la bussola a codesta critica che oggi si ribella, ed in maniera inconsueta e piuttosto violenta, proprio a quell'unico film che ha osato in modo radicale e decisivo indicare al nostro cinematografo quella strada che è la sola che può condurre alla conquista di uno stile e di un carattere originali che finora ci sono purtroppo mancati. Un Atto di coraggio e di forza che non solo viene trainteso, ma che volentariamente e in malafede viene vilipeso, ben sapendo, costesta critica, che un orientamento diverso della produzione la farebbe facilmente naufragare. Ma questa filisteica posizione verrà domani giudicata con severità, quando cioè, con la prova del tempo, si potrà serenamente attribuire giusto merito ad un film che, se non altro, avrà percorso una produzione di film veramente umani ed italiani.

Pastone

intanto cerchiamo di guardarlo da vicino e minutamente questa stampa. La quale può essere divisa in tre gruppi: uno che decisamente si ribella in nome di una ipotetica moralità, uno che si schiera contro per preconcetto, per partito preso, usando sistematici e mezzucci il più delle volte in malafede, ed infine un ultimo che serenamente ed obiettivamente riconosce i meriti del film, e che, naturalmente, è composto in prevalenza da giovani. Il primo gruppo, quello che deprecava il film per immoralità, è in gran parte fermato dalla stampa cattolica. Siamo di fronte ad una posizione rigidissima, ma in definitiva facilmente espugnabile. Non è infatti difficile accorgersi, ad una lettura attenta di queste critiche, in quali punti cada grossolanamente in errore. Scrive l'*Avvenire* dell'15 giugno.

«Addiamo alle autorità competenti il caso di un film che già rifiutato o ritirato dalle sale di proiezione di altre città ha fatto ora apparizione in un cinema cittadino. E vogliamo una volta tanto prescindere da considerazioni estetiche, che ci porterebbero a vedere nel film una banale, raffazzonata imitazione di quel certo verismo filmistico francese che non trova qui in Italia adeguate esigenze ed ambientazione conservando di quelle esperienze estranee solo l'immoralità morbosa ed esasperata, una crudeltà di linguaggio macchiato da ipocrisia e stagionato trucco letterario, di un naturalismo retorico appunto per certe sue ambizioni di verità.

Parole dalle quali non è difficile capire che di fronte ad un film *stucoso*, non solo si reagisce piuttosto inconsciamente, ma addirittura si accoglie questa sincerità come una volgare « ammissione di verità ». Evidentemente la stampa cattolica preferisce la solita ed ormai marcita ipocrisia di tutte le nostre commedie comico-sentimentali. Vediamo allora di esaminare questa stampa dal punto di vista morale. Dice l'articolista dell'*Avvenire*: « E vogliamo una volta tanto prescindere da considerazioni estetiche... ». Questa è una premessa sbagliata, perché certo un giudizio estetico non si può dire esaurito nelle parole « una raffazzonata imitazione di quel certo verismo francese che non trova qui in Italia adeguate esigenze... ». Sarebbe troppo facile limitarsi ad un simile giudizio, tanto più che non esistono ragioni particolari per affermare che anche in

Italia non si possa fare del realismo. Altrimenti dovremmo ripetere d'un sol colpo tutta l'opera di Verga, per esempio, e quella di molti grandi maestri dell'arte figurativa. In un'altra occasione, l'*Avvenire* scrive:

«Il film era una quintessenza di laide passionata, di degnatana abbandonata, che suonava anche offesa al costume del popolo italiano del quale pretendiamo di costruire una ipocrita esistenza in zone assolutamente immaginarie ed impossibili.

Anche qui espressioni dure e pungenti ma che non fanno che dimostrare l'ipocrita posizione di chi critica, come lo struzzo, di non vedere la realtà, e che crede di educare il popolo non condannandogli apertamente una certa visione della vita (come fa, appunto, "Obsessione"), ma nascondendogliela ed affermando che non esiste. Noi pertanto non ci stancheremo mai di aggiungere che è immorale la visione ripetuta fino alla nausea di una vita falsa che non sopportiamo, quella vita che viene illustrata ad ogni piè sospinto dalla nostra comune produzione, si tratti della commedia comico-sentimentale, si tratti dei facili e artificiosi adescamenti pseudo intellettuali della già citata tendenza formalistica.

Per non ripetere troppo a lungo, riportiamo qui il brano di un articolo di un lettore affezionato a questa rubrica, Lorenzo Quaglietti il quale svolge l'argomento con acutezza.

«La recente programmazione del film di Jean Renoir, L'ASSEGNO DI MARY, e ancor più l'imminente presentazione al pubblico di OSSERZIONE ci riporta alla dibattuta questione della morale nell'arte cinematografica. Nel campo cinematografico manca quasi completamente una moralità interiore: si confonde un cura troppo spesso l'amore per l'arte con l'amore per la notorietà e, peggio, con l'amore per il guadagno che il primo, contenuto in certi limiti, è giusto perché umano. All'opera viene completamente sovvertito lo scopo e quindi il valore: la sua realizzazione non è più causa di un guadagno e come tale priva di qualsiasi senso morale anche se rappresentata la vita di Cristo. È da questa mancanza di moralità interiore che nasce, ad esempio, il materialismo - nome che, dal suo più illustre esponente, possiamo dare a quel fenomeno che si manifesta nella cinematografia italiana, secondo il quale i registi riescono

ad aprire a volontà il borsellino degli spettatori.

Non c'è chi non veda come questa fondamentale mancanza di onestà nei registi porti ad una assoluta mancanza di moralità nei loro film.

Se ora facciamo un paragone tra i già ricordati film di Renoir e quello di Visconti ed un qualsiasi film di uno di questi epigoni di Mattioli, l'accusa di immoralità potrà venire mossa contro quest'ultimo ma non contro i primi. Non basta in verità, rifuggire, quando si rifugge, dall'inserimento di sequenze più o meno audaci per dare un contenuto morale al film. L'immoralità come prassi ordinaria è peggiore dell'immoralità. Questo almeno si denuncia immediatamente; quello, dietro una impalcatura di superficialità, si cela negli spiriti ingenui pericolose illusioni tralasciando completamente il valore della vita.

Qualora nel campo del cinema si eliminassero i commercianti quotidiani nel cinema potessero produrre pubblicamente, come avviene generalmente per le altre arti, soltanto quegli elementi, preparati tecnicamente ma soprattutto spiritualmente che nel cinema vedono come mezzo d'espressione della loro esigenza artistica la moralizzazione del cinema avrebbe automaticamente. E allora, poiché anche il pubblico delle terze, quarte e quinte usano, può non affermandone le differenze ideali e sostanziali, ha sufficiente sensibilità per distinguere un film in cui l'esibizionismo è fine o « stesso da un film in cui lo scenario e lo spirito », è la rappresentazione di un sentimento artisticamente sano, tutti i film potrebbero liberamente circolare, come libero a tutti e l'ingresso ai musei ed alle mostre d'arte. Verrebbero così a cessare tutte le cause dell'attuale differenziazione.

Veniamo ora a quella stampa che dimostrando di non essere all'altezza del proprio compito, risulta insufficiente o volentariamente ostile, e perciò, in malafede. Nella critica del *Nuovo cittadino* di Genova, si può leggere:

«OSSERZIONE è un film completamente folto. La volgarità del soggetto, la grossolana sceneggiatura, l'insufficienza della regia, l'incapacità degli interpreti contribuiscono in egual modo al tralascio passivo del film, sia in sede estetica come in sede morale. Si salvano qui - là qualche scorcio e qualche fotografia, troppo poco

Per ragioni di spazio, abbiamo scelto una tra le numerose critiche, tanto, per la verità, ma vale l'altra. Esaminando questa del *Nuovo cittadino*, possiamo notare due parole scorcio o « fotografia » che rivelano chiaramente l'assoluta incompetenza di quel critico, il quale dimostra in questo modo di non conoscere nemmeno la prima essenza del cinematografo, il suo primo significato e la sua vera ragion d'essere, il movimento. Vale la pena

di esaminare il resto del testo dopo una simile prova di ignoranza?

Cine illustrato e *Si gira* appartengono invece a quella categoria di giornali che prendono una posizione ostile in partenza, come dicevamo, per preconcetto e, quindi, in malafede. Questi due settimanali troppo presto annunciarono ed in sedi neppure troppo opportune (nella rubrica « registi in vetrina » il primo, ed il secondo nell'editoriale), che la proiezione del film *OSSESSIONE* era stata proibita. Nessuna notizia ufficiale era stata dramata, ma il primo sintomo fu colto al volo, senza sincerarsi se la notizia era veramente credibile. Del resto, a leggere queste parole scritte nell'editoriale di *Si gira*, si ha un'idea chiara della malattia di questa gente:

È un film che manca di profondità, in ogni momento. Il regista ha scambiato la vicenda morbosa e la follia dei particolari con la costruzione ambientale che è rimasta nelle intenzioni. Le gambe della protagonista, il letto dove dormono i due uomini, la serie degli orinatoi, e il delitto e la morte, non riescono a dare un senso di morbosità, ma solo un senso di puzzo. Il film è ossessionato da queste raffate di puzzi. E certamente non va incontro con semplicità e naturalezza al nostro tempo.

A parte la volgarità con cui si esprime, l'articolista mette in luce anche troppo scopertamente le proprie intenzioni. È chiaro che costui, come molti altri, fanno di tutto per non vedere la realtà, cercano ogni scusa per convincersi che il carro della nostra produzione può ancora seguitare a camminare, risultando troppo comoda e troppo facile quella strada, troppo comode certe posizioni ormai acquisite (di sceneggiatori, per esempio, a buon mercato, di insulse e scipite commedie), e soprattutto troppo forte il pericolo di un cinematografo sano e vivo, che non ha paura di rappresentare certe verità appunto del « nostro tempo », e che non saprebbe proprio che farsene di uomini come loro, attaccati ad una meschina mentalità e ad un mestiere che sarebbe rigettato come assolutamente inutile.

Eugenio Ferdinando Palmieri, già in polemica qualche mese fa con noi, sembra essersi di proposito ricordato che tra i collaboratori di *OSSESSIONE* vi sono diversi collaboratori di *Cinema*, per assumere una posizione assolutamente equivoca. Come si fa a dire, per esempio, che in *OSSESSIONE* si può notare una narrazione non equilibrata e che « tutto sommato, *OSSESSIONE* par

l'opera di un ingegnoso diffrante? Queste sono affermazioni del tutto inesatte: un critico che ha « tanti anni di critica scenica », davanti ad un film così serio ed impegnativo, non è giusto che se la sbrighi con un così affrettato e superficiale giudizio.

Bisogna proprio pensare che anche in lui c'è del malanimo. E questo vien fuori bello e buono qualche giorno dopo, in un trafiletto intitolato « Cappelletto in testa », pubblicato su *Bilm* e firmato Lunardo (nono pseudonimo di Palmieri). Dopo aver affermato delle cose che non corrispondono a verità, (Grotti non tiene il cappello in testa, per esempio, durante la scena di amore) finché giunge ad un'affermazione che ha davvero del ridicolo. Lasciamo a lui la parola:

*Insomma, una frenetica vicenda d'amore poteva, sì, chiedere a quei luoghi affocati la terragna atmosfera; ma un altro realismo bisognava esprimere: il realismo di Gino Piva nelle Cante d'Adese e Po, il realismo di Corrado Govoni nella Santa Verde, il realismo di Bacchelli nei racconti Acque dolci e peccati, il realismo in dialetto di Palmieri. [Palmieri, lo so che siete modesto, perdonate]. Anche nelle opere di Bacchelli, di Piva, di Govoni, di Palmieri — opere che, con buona pace dei raffinati, precedono le narrazioni finiche di Renoir, di Carné, di Duvivier — vi sono gli autocarri, le osterie, le armoniche, le biciclette, le sbornie, i vagabondi, le donne calde; e non era il caso, proprio, di affidarsi al modello dell'ANGELO DEL MALLE, della BELLA BRIGATA, di ALBA TRAGICA. Erite, da noi, una letteratura che avrebbe potuto, schietta e ruvida, senza retorcive e senza riguardi, fornire ai cineasti di *OSSESSIONE* il clima esatto.*

Dove è chiaro che troppo facile e troppo comodo sarebbe poter citare con tanta indifferenza, come fa Palmieri, le proprie opere soprattutto per diminuire o per non voler vedere il significato di quelle altrui. Se questa non è critica strettamente personale, nata soltanto da un dispettoso risentimento, vuol proprio dire che non sappiamo leggere.

Completamente diversa è la posizione dei critici giovani i quali hanno avuto modo di riconoscere in pieno i meriti del film, mentre altri, pure isolati, si sono calorosamente posti in difesa attaccando la stampa ostile ad *OSSESSIONE*. Portiamo come esempio Novara, sul cui giornale *l'Italia Giovane*, Angelo Giardini, si è nettamente posto in contrasto con il critico dello stesso giornale, che aveva malamente e senza troppi elementi

probativi, stroncato il film. Inoltre ci è arrivata una protesta collettiva dei cinegelisti novaresi che riportiamo integralmente:

Vi mandiamo una analisi del giornale l'Italia Giovane che è il foglio d'azione del Partito edito due volte la settimana a Novara.

*Dallo stesso potrete rilevare la critica che un anonimo ha fatto al film *OSSESSIONE* proiettato al cinema Forogiana in questa settimana.*

Noi abbiamo assistito alla proiezione del film: non siamo assolutamente del parere del critico - ammazzasette - novarese. Il film è soffuso di arte drammatica anche se non raggiunge le più alte vette liriche.

Per noi è un primo passo della nostra cinematografia verso un verismo in cui finora eravamo stati spettatori soltanto.

Ad ogni modo, gradiremo leggere sulla vostra rivista un'adeguata risposta all'articolo compiegato. Siamo tutti in attesa di tale risposta.

La risposta l'abbiamo data implicitamente: infatti questo ritaglio di cui parla la lettera non si differenzia molto dai brani di critiche da noi riportati.

Un altro affezionato lettore, Nino Ghelli, ci manda addirittura una lunga ed esauriente critica su *OSSESSIONE*, che pur essendo molto favorevole, non manca, com'è giusto, di rilevare con serenità anche i difetti del film. Ne riportiamo un ampio brano:

*Di fronte ad *OSSESSIONE* viene fatto di chiedersi se ci troviamo ad una svolta decisiva del cinema italiano. E non tanto per il valore dell'opera pur notevolissima, ma per il valore espressivo di un realismo che si manifesta in essa forse per la prima volta nella nostra produzione. Per la prima volta i protagonisti si muovono e parlano in modo perfettamente aderente alla loro condizione sociale e per la prima volta non si è avuto paura di imbruttirli pur di raggiungere una maggiore espressività. Tale verismo, o se si preferisce, tale naturalismo, conferisce al film, oltre un tono di originalità assoluta rispetto ai precedenti, anche la possibilità di un maggiore avvicinamento all'animo dello spettatore con un conseguente potenziamento dei valori drammatici e poetici dell'opera. Così la crudezza di linguaggio di alcuni dialoghi, l'oscurità di alcune inquadrature, il verismo a volte quasi brutale di alcune scene, trovano la loro giustificazione nel significato più segreto dell'opera che trascende i mezzi di espressione di cui si serve per raggiungere spesso un lirismo positivo e fortissimo. Così il dramma dei protagonisti, scelti fra esseri di condizione assai popolare, quasi si spersonalizza nell'atmosfera rarefatta delle loro passioni e consegue insospettabili effetti comunicativi con l'animo dello spettatore.*

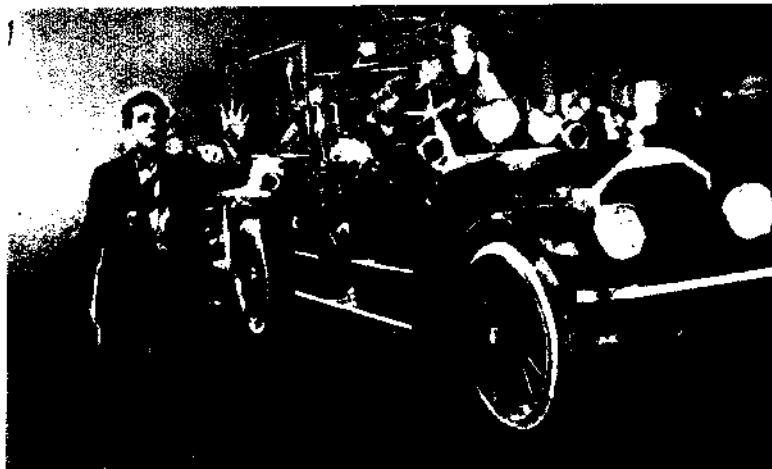
Soltanto verso la fine del film sembra che il fatto voglia concedere una tregua ai tanto commentati protagonisti quando nei loro animi si fa luce lo spiraglio di un'improvvisa salvezza, ma subito l'oscurità si richiude su di essi per colpirli in un modo mescolabile e definitivo, attraverso il tragico ripetersi degli eventi. L'etica del film si estrinseca e prende significato proprio da quello sguardo finale di luce quando nel sorgere di una nuova vita, gli amanti s'illudono di evadere infine dal loro crimine quasi per aver pagato il loro debito verso il destino. La morale del film è tutta lì: nella bellissima sequenza della spiaggia e nella fuga sull'autocarro; in quel brano l'incubo ossessivo sembra dissolversi e l'improvvisa tragedia finale assume l'aspetto di una giustizia vendicatrice.

Ma i giovani riconoscono tutti la importanza del film in questo momento del cinema italiano e non lasciano occasione per affermarlo. Basta leggere le loro critiche per accorgersi quanto la loro posizione sia spontanea e sincera nei confronti della stampa più anziana. Con questo film naturalmente la produzione attuale subisce un colpo fortissimo: e i giovani che in quanto giovani sentono queste cose istintivamente e, com'è naturale, guardano più al futuro che al passato, non potevano mancare di sottolinearlo.

Non abbiamo lo spazio sufficiente per riportare, come vorremmo, i brani più interessanti di codeste critiche, che sono soltanto quelle delle città dove è stato presentato il film). Seguiamo in ogni modo le critiche di Mario Landi di Roma Favista, di Guido Aristarco del *Corriere padano*, di Pietro Bianchi della *Gazzetta di Parma*, di Antonio Marchi della *Fiamma* di Parma, di Volpone del *Bertoldo*, di Walter Ronchi del *Popolo di Romagna* di Forlì, di Enzo Marco Biagi dell'*Assalto* di Bologna.

Questo preparato e cosciente gruppo di giovani si pone così in diretto contrasto (a proposito di un film che sarà domani un ponte ideale, il primo risveglio di una produzione) con le generazioni più anziane, le quali, disorientate, come sono, cercano di reagire alla nuova tendenza, che domani, siamo sicuri, darà il tono al cinematografo di domani. Ed *OSSESSIONE*, tra i suoi meriti, potrà enumerare anche questo: di avere cioè ben delineato le due correnti del cinema italiano, la vecchia ed ammuffita che lascerà il passo, per un naturale avvicendamento e soprattutto per maggiori possibilità, a quella giovane e fresca.

MESTOLO



VECCHI FILM IN MUSEO

“LA FOLLA” DI KING VIDOR

KING VIDOR appartiene a quella schiera di artisti che meno si prestano ad essere inquadrati nel duro schema di un programma. D'altra parte, questo fenomeno non è sintomo di inferiorità, perché, ad un esame obiettivo in qualsiasi campo dell'arte, noi ci accorgiamo, con evidenza, della sempre maggiore difficoltà da superare nella ricerca di una vena, a mano a mano che ci avviciniamo agli artisti più completi e giganteschi. Non è senza un interesse immediato che noi vogliamo premettere questo concetto prima di passare all'analisi del film che, per l'unitarietà di ispirazione, può forse essere considerato il capolavoro di Vidor. Abbiamo detto che d'inerentemente Vidor si presta ad essere inquadrato in una determinata corrente spirituale, e ciò è vero perché dall'elenco delle sue opere è ben difficile farsi un'idea precisa della uniformità di concezione dei vari argomenti trattati nei film. Ma se noi abbandoniamo per un momento l'ambizioso desiderio di raggruppare in un solo fascio le opere di Vidor, e ci accontentiamo di scinderle in gruppi numericamente inferiori, allora con maggiore soddisfazione riusciamo a rintracciare alcuni complessi informativi che, senza il minimo scrupolo, possiamo affacciare con chiaro parallelismo.

La civiltà americana, per la sua recente formazione, nel proprio travaglio spirituale, avverte la misera inferiorità nei riguardi della forza livellatrice esercitata dall'umanità abbandonata al proprio istinto e quindi (e anche logico) che sia proprio l'arte americana a lottare con maggiore veemenza su questo argomento. L'Europa, nella sua millenaria civiltà spirituale, non sente di questa necessità. Il progresso tecnico e materiale è certo quando lo spirito già aveva trovata la soluzione alla maggior parte dei problemi umani, contrariamente a quanto è avvenuto nel nuovo mondo dove la tecnica (ed ogni scoperta ad essa inerente) ha sorpreso la civiltà spirituale nei momenti più difficili del suo sviluppo e ne ha in parte tarpate le aspirazioni. Voci come quelle di Sinclair Lewis o Theodore Dreiser soltanto in America potevano sorgere e con esse la voce di Vidor non fa altro che manifestare la stessa tendenza nel campo della nuova arte. Ed ecco circoscritto a linee generali il concetto che sorregge quel gruppo di opere di Vidor al quale appartiene LA FOLLA: vogliamo dire HALLELUJA e SCENA DELLA STRADA. Una specie di trilogia perfetta che tocca il problema dell'umanità negli aspetti più comuni e comprensibili. In HALLELUJA la polemica porta qualche volta il regista un po' lontano dallo scopo prefisso, costringendolo, ad intervalli, a ritornare sui propri passi onde riprendere un filo interrotto. Quello dei negri d'America è un argomento troppo scottante per non attirare qualsiasi forma di trattazione verso terreni in parte deviatori ed irregolari. È per questo che noi siamo del parere che LA FOLLA costituisca l'opera più unitaria di Vidor dal punto di vista dell'assunto e della realizzazione. Certo che HALLELUJA è un autentico poema, ma nella sua vastità necessariamente contiene qual-

che curva la cui posizione non è del tutto limpida. Fenomeno questo che in senso opposto, succede per SCENA DELLA STRADA dove, volendo il regista ad ogni costo rispettare l'unitarietà di luogo, di tempo e di azione, si vede pure costretto a forzare certe soluzioni. Ed anche quest'ultimo film, per la potenza della concezione, potrebbe essere superiore a LA FOLLA. Ma LA FOLLA ha il grande vantaggio di essere un'opera distensiva, priva di qualsiasi forzatura, nella quale niente è imposto ai fini di un concetto materiale come può essere quello polemico o satirico, o di una necessità spirituale o di indole stilistica. I fatti nascono con la cronaca e si sviluppano tenendosi alla base della realtà degli avvenimenti nella naturale concezione.

Il soggetto del film è dello stesso Vidor, coadiuvato nella sceneggiatura dal Harry Behm, che già aveva collaborato alla GRANDE PARATA. Narra il film di un uomo qualunque, Johnny Sims (attore James Murray), il quale, sceso in città con lo scopo preciso di conquistare una posizione al di sopra degli altri uomini, non riesce a svincolarsi dalla folla anonima che lo sommerge e lo vince. L'inizio del film è piuttosto generico. Sims conosce Anna (attrice Eleonora Dordman) durante una fiera, e la sposa immediatamente mentre dispone di un misero posto nel reggimento di impiegati di una grande azienda. Matrimonio improvvisato con mezzi di fortuna, che butta il protagonista immediatamente di fronte alla realtà più crudele, distogliendolo dai suoi sogni di grandezza. Le strettezze economiche generano i primi dissapori e la pace familiare ne è alquanto scossa. La nascita di due figli ravvicina provvisoriamente i due sposi, ma le difficoltà economiche si fanno sempre più gravi e costringono la famiglia ad un tenore di vita sempre più meschino. È quindi tutta una serie di disgrazie e di disavventure che s'abbatte sull'uomo che voleva domare la folla fino a costringerlo a fare il pagliaccio per le vie della città pur di guadagnare qualche cosa che serva al sostentamento della famiglia. Il film si chiude con il trionfo dei valori spirituali su quelli di indole materiale: dopo un tentativo di separazione tra i due coniugi (separazione voluta più che altro dai parenti di Anna, decisi a togliere la donna dalla miseria), i due esseri si riuniscono, convinti che l'unico bene che può arrivare all'uomo è costituito dall'amore reciproco e dalla comprensione. Il film, nonostante la piatta vicenda narrata, è tutto intessuto di un forte anelito al sublime e alla liberazione. Gli avvenimenti in sé modesti o straordinari, sono visti sotto la luce più confacente al senso dello spirito della esposizione. La nascita del primo figlio, fatto meraviglioso che sembra dare all'uomo avido di successo la sensazione di avere fatto « qualche cosa » è dal regista, con un opportuno impiego, struttato quale mezzo per confermare a Sims che non solo egli, padre, è un numero qualsiasi nella folla degli impiegati, ma anche il figlio nato è pure un

numero qualsiasi nella grande clinica dove Anna è stata ricoverata. Il destino non dà tregua all'uomo e gli impedisce anche di usufruire delle gioie più intime. Così quando Sius riesce a vincere un concorso pubblicitario e attraverso il poco denaro del premio sembra entrare nella triste e povera casa un po' di gioia, una tremenda sciagura si abbatte sulla piccola famiglia, una delle due creature, la più piccola, muore strotolata da un grosso autocarro.

Quanto dolore deve scontare l'uomo per un poco di gioia illusoria. Vidor, a questo punto, ha delle inquadrature meravigliose, fuse nell'atrocità del momento, in nessun film, una scena di dolore è mai stata resa con tanta potenza.

È evidente che Vidor è privo di una cultura estetica e mira deciso ai sentimenti, sfuggendo la preziosità. Le sue inquadrature non hanno elementi di natura metafisica od espressionistica. La camera si annulla completamente nel fatto e l'occhio segue ogni cosa come fosse egli stesso a seguire le immagini o a crearle addirittura, spinto da proprio intuito. Si può tacitare Vidor e con facilità, di empirismo; ma l'emotività del



gesto e la sua dosatura ritmica sono elementi di natura così prettamente cinematografica, da non permettere nessun raffronto tra empirismo e idealismo.

Episodi come quelli della gita domenicale sulla spiaggia, della bottiglia del latte da aprire ogni mattina, del pagliaccio che fa la pubblicità al sapone, episodi citati dai critici e dalle storie, non avrebbero in sé alcun valore, se non fossero posti al culmine di una linea ascendente che porta necessariamente ad essi. Vidor non è fatto per i colpi di scena, e ciò lo si deduce anche da tutti gli altri film; e quando lo svolgersi degli avvenimenti contempla inevitabilmente questi colpi di scena, egli cerca di attutire la loro forza, dosando i fatti che precedono, in modo da non produrre uno stacco troppo evidente. Mentre altri registi preparano in genere una scena-madre con tutti quegli accorgimenti atti a far risaltare ciò che succede al punto culminante, Vidor si avvale della scena-madre come di un periodo ritmico definitivo che perfeziona il concetto da esporre. Anche per questo fatto noi ci convinciamo sempre più che Vidor vede le proprie opere dal loro punto giusto di visuale e non si lascia trascinare né dal facile successo, né dalla retorica.

Si veda lo sconforto dipinto sul viso del povero padre che nulla può fare per la creatura moribonda, neanche può attutire i rumori della strada: il simbolo, più condotto con elementi materiali, la capolino, la colla è come il destino, non si vince per nessun motivo.

Vidor come artista cinematografico creatore di un mondo particolare, e unico e individuato, è più facile trovare dei riferimenti nella letteratura che nel cinema; ciò naturalmente, intendiamo dirlo, nel senso generale dell'opera, nel suo carattere ciclico, perché di toni e semitoni particolari, da LA FOLLA per esempio a noi, potremmo trovarne parecchi, specialmente in quella pleiade di film polemici che, contro l'americanismo, ci sono pervenuti dall'America stessa. Ma dove sono i torti sentimenti e le modulato sensazioni che portano inavvertitamente lo spettatore al centro del dramma, quasi ne fosse uno dei responsabili?

Meritano ora un particolare accenno le scenografie dovute a Cedric Gibbons, al quale dobbiamo tra l'altro le scenografie del film di Lubitsch LA VEDOVA ALLEGRA. Il GRAND HOTEL, ecc. Ora, le scenografie di questi ultimi film citati, sono di gran lunga inferiori, come valore estetico, a quelle del film di Vidor. Si può dire che lo scenografo ha subito veramente l'influsso di Vidor e con ciò ha fatto opera buona di collaborazione. I rapporti tra scenografo e regista, tanto discussi ed egregiamente messi in luce su questa stessa rivista da Pastuetti e dal mio amico Pascini, possono essere concretamente valutati ad opera finita, ma a priori. Lo scenografo da solo è un'entità astratta, qualche volta di natura superiore, ma da sola non valutabile. Solo dal connubio può nascere la reale valutazione. Strade come quelle, esteriormente parlando, di LA FOLLA se ne trovano a centinaia nei film americani e forse sono costruite dalla stessa fonte topografica, ma l'essenza del significato esula dalla puntualità di quelle nel film in esame. Il regista crea una nuova scenografia metafisica sulla scorta di quella approntata dallo scenografo. L'opera di collaborazione si trasforma, come una composizione chimica, in un nuovo risultato.

Gli attori sono plasmati dal regista e la loro personalità è annullata come attori e vivificata come personaggi. Esclusa Eleonora Boardman, tutti gli altri interpreti sono quasi sconosciuti, eppure la loro immagine raggiunge luci così centrate, che la loro esistenza estetica diventa un fatto reale. La mano che ha dato una personalità ai negri della Louisiana aveva ben avuto modo di farsi sentire su attori commercialmente anonimi. In un film d'arte, l'interpretazione in sé, non ha possibilità di esaltarsi, perché è fusa nella perfetta organicità dell'opera.

Pertanto, in sede rigorosamente estetica, non se ne dovrebbe parlare. Se ne parla sovente sulle basi di un criterio puramente storico.

E questo atteggiamento, con maggiore certezza e con duplice significato, si addice ad un film che ha per assunto la folla.

OSVALDO CAMPASSI

LA FOLLA di King Vidor (1928): soggetto di King Vidor; sceneggiatura di King Vidor, Harry Behn e John Wearer; operatore Henry Sharp; scenografia di Cedric Gibbons con la collaborazione di Arnold Gillespie; interpreti: Eleonora Boardman, James Murray, Bert Roach, Del Andersen, Lucy Beaumont.

LA NEBBIA

COME la pioggia, il vento, l'oscurità della notte, per sottolineare una determinata situazione o per aumentare l'emotività di una scena, spesso anche la nebbia deve esser messa a servizio del regista. E, poiché questo elemento non è facilmente a portata di mano, si sono trovati molti mezzi per sostituirlo (il che in definitiva porta ad un risparmio di tempo e di denaro, due parole che nel cinema hanno lo stesso significato).

L'idea più semplice è stata quella di creare del fumo bianco nella zona che deve essere teatro della ripresa: un vecchio metodo molto empirico, e forse per questo molto usato, consiste nel dar fuoco ad un rotolo di pellicola, avvolto strettamente in cima ad un bastone. Appena iniziata la combustione si immerge il rotolo in acqua e lo si estrae prima che il fuoco sia completamente spento. Dalla celluloida si sprigiona allora un denso fumo bianco, che essendo pesante e quindi lento, ricorda molto nel suo aspetto e nel suo movimento la nebbia autentica. Esistono in commercio dei prodotti già confezionati che prendono il nome di *fumoni*, prodotti, spesso, a base di zolfo, che appena accesi, senza altre manovre, producono *fumo bianco denso in grande quantità*.

Non sempre si può ricorrere a questi metodi, che possiamo chiamare diretti, sia perché la zona da anneggiare è troppo vasta, o perché il vento disperderebbe rapidamente ogni traccia di fumo. Si può ricor-

rere allora a dei metodi ottici: ponendo una garza bianca o gialla davanti all'obiettivo, la luce dei massimi chiari si diffonde, per un noto fenomeno fisico, anche nelle ombre creando, nell'immagine registrata un caratteristico annebbiamento generale. Di più, a causa della diffrazione del violetto, i contorni del soggetto risulteranno sfumati ed incerti, proprio come si presentano in realtà gli oggetti nella nebbia. Naturalmente l'occhio esercitato riconosce l'artificio, ma specialmente ricorrendo ad alcuni tipi di « Filtri-nebbia », che alcune case fabbricanti schermi e diffusori hanno messo in commercio, si possono ottenere dei buoni effetti. Per un annebbiamento nei campi lunghi si può ricorrere ad alcune proprietà sensitometriche della pellicola. Come è noto, l'uso dei filtri rossi, con le emulsioni pancromatiche, permette di registrare il meno possibile il velo atmosferico, perché questo si lascia attraversare abbastanza facilmente dalle radiazioni rosse, mentre riflette le altre radiazioni ed in particolar modo le azzurre (per questa ragione i lontani ci appaiono avvolti in una leggera nebbia azzurrasta). Si può dunque, al contrario, esaltare il velo atmosferico facendo giungere all'emulsione le radiazioni di corta lunghezza d'onda, ponendo, ad esempio, davanti all'obiettivo un filtro azzurro o verdino.

A tutti questi metodi se ne può aggiungere un altro: quello di eseguire la ripresa attendendo la nebbia vera. Ma a questo produttori ed organizzatori pensano di rado. **M. C.**



DUE SPERANZE

La semplice Titina si appresta forse a meravigliarci, mutandosi per lo schermo, in quella Divinità Indiana, al cui pesante fascino, ci sembra, soccombettero perfino gli eroi salgariani?

Oppure s'abbandona con tranquilla bonomia ad un modesto gioco surrealista?

Niente di tutto questo. È che la tela, fino ad ora, ci ha rimandato una Titina convenzionale, una « macchietta » scipita e grossolana, così diversa da quei personaggi a volte schivi, a volte vanitosi ch'ella porta sul palcoscenico. Quando Eduardo s'è avventurato per gli scabrosi sentieri della regia cinematografica, Titina, consapevole di essere stata tradita dalla macchina, l'ha seguito, pensando di certo che il momento era giunto per consolidare degnamente le sue qualità davanti alla « camera ». E adesso, con amorosa attenzione, quella che, di sicuro, conduce i De Filippo a quei precisi « concertati » ai quali c'è accaduto di assistere ascoltandoli a teatro, va dietro ai consigli del fratello.

Vogliamo sperare che, s'egli avrà saputo conquistare il segreto di una solida narrazione per immagini e d'efficace guida per una recitazione cinematografica, assisteremo, al tempo stesso, tanto a « un fenomeno » De Filippo (dopo « il fenomeno » De Sica) che alla nascita d'un'autentica caratterista?



Effetti di nebbia in «Giacomo l'idealista» di Lattuada

FILM DI QUESTI GIORNI

ANNELIE

(Annelie - Die Geschichte eines Lebens) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Josef von Baky - Soggetto: Otto von Harbou - Dalla commedia Annelie - Musica: Georg Haentschel - Scenografia: Emil Hasler, Otto Gulstorff - Fono: Erich Schmidt - Operatori: Werner Krien, Hanns König - Interpreti: Luise Ullrich, Werner Krauss, Kate Haack, Karl Ludwig Diehl, Axel von Ambesser.

È la storia di una vita, come l'ha anche il sottotitolo del film. Una donna nasce e viene accompagnata fino alle soglie della morte. Si narrano gli avvenimenti che nascono intorno alle sue avventure di giovinetta, poi di madre ed infine di nonna. In tal modo il personaggio viene ad assumere quasi valore di simbolo e, pertanto, si scoprono anche le intenzioni propagandistiche, che tuttavia non danno alcun fastidio, tanto sono ben nascoste. È un po' la « giornata » del-

la donna tedesca ma che vuole continuarsi con la donna di tutti i paesi, e c'è lo sforzo di rendere tutto il più semplice, il più garbato ed il più dolce possibile. Gli stessi episodi che costituiscono il complesso del film, sono narrati con una grande lentezza e monotonia, allo scopo di creare una avvertita atmosfera di sogno e di lontananza, quella lontananza che, prospettando ogni cosa, avvenimenti e personaggi, nel tempo remoto, dovrebbe servire a rendere tutto più amabile e più caro, come accade per quella aria di ricordo che immediatamente si diffonde quando si prende a svolgere un album di vecchie fotografie famigliari. E qui, infatti, il ricordo, o la memoria che sia, ha un ruolo importantissimo, la memoria di quei tempi naturalmente. Chi non l'abbia, come me, ad esempio, è difficile che riesca ad apprezzare e godere del film. Ma, allora, finalmente un'opera cinematografica ad esclusivo beneficio delle vecchiette? Quelle care vecchiette vestite di nero che girano per le nostre strade accompagnandosi sempre

o coppia come i carabinieri. Ma nel cinema non ne ho vista neanche una per quattro mesi di giro intorno. C'è da dire che le siamo già lunga di noi e preferiscono il fresco, ed il piovoso, e tutt'al più le chiese a questi luoghi sacri. A loro posto però abbiamo visto pangeristi, tanti altri brave e modeste signore sui quarant'anni che pare di alcuni tempi, di cui il film racconta, conservano la memoria. Signore sensate, lissime, frequentatrici dei posti di galleria, di quelle che a casa lasciano perdere e bruciano il latte sul fuoco per contemplarsi nel gioiello in crescita sulla loro viranda.

ANNELIE è di quelle opere che bisognerebbe vedere ad episodi, e magari nelle giornate piovose, quando diventa persino gradevole la mancanza di un corpo estraneo per il tipo che comunica. Ogni quadro del film è guidato dal regista fino all'ultima goccia, ogni gesto dell'attore sembra venire d'oltretomba, tanto è pacato, modesto e allo stesso tempo stucchevole, e c'è dappertutto proprio quella simpatia e quel parlare per sentenze che distingue i morti risuscitati nei drammi teatrali. Qui le incommensurabili pause fra una battuta e l'altra, e il silenzio che si diffonde per le stanze dove agiscono gli attori, sembrano i personaggi più importanti. Quel ripetersi incessante delle situazioni attraverso gli anni, quella insistenza su motivi che ritornano nella vita della donna in tutte le età, quei suoi atteggiamenti e gesti che il tempo, con tutte le disgrazie arrecate nella famiglia, non ha saputo cancellare; ed insomma quel problema, che era alla base delle ambizioni del regista e dei suoi collaboratori, di riscattare cioè con la poesia anche le cose dall'apparenza più banale ed anonima, è stato risolto, a noi sembra, in modo solo illustrativo e didascalico. Illustrativi quasi tutti gli episodi, perché il sentimento dei personaggi risulta non già da un inteso progredire drammatico, ma piuttosto da un dato in sé stesso meccanico e freddo, quale è quello che pone sempre gli attori e le loro azioni in una immobilità addirittura statuarica, ricerca gli effetti più lagrimogeni e che, infine, non vuol perdere alcuna occasione di scatenare tali effetti ad ogni passo. Didascalici sono tutti i passaggi di tempo con quelle lettere che vanno e vengono e con quelle dissolvenze su piedi dei bambini.

Non era problema semplice, lo ammettiamo. Ma il poeta c'è o non c'è. E basti pensare, in letteratura, a un certo SIMONE DI FLAUBERT, dove si narrano le avventure di una serva attraverso gli anni, e che con questo ANNETTE ha di comune quel problema centrale, diciamo così, del « tempo » e dello « spazio », per rendersi conto di quanto accade non appena il poeta c'è. O ancora a *LA MALAVOGLIA* di Verga, dove il dramma, le gioie, le tristezze, quei consueti gesti e atteggiamenti quotidiani, dei quali il scrivevamo più sopra, nascono e si sviluppano dalla implacabilità del tempo che corre. Si pensi a Rocco Spata che di quel tempo segna il cammino monotono come una clessidra, impassibile e freddo nei suoi sentimenti così come nella sua andatura. Entra fischiettando nelle prime pagine del romanzo ed esce fischiettante nelle ultime.

Ma senza andare tanto lontano, ricordo un altro film tedesco, che aveva un tema come questo di ANNETTE, *MUTTERLIEBE* di Gustav Ucicky, in Italia apparso col titolo *L'AMORE PIÙ FORTE*. Certamente costruito con maggiore ispirazione e fantasia, almeno nella prima parte, dove campeggiava la bellissima sequenza della gita in campagna di tutta la famiglia: quella corsa in carrozza, quel ginoco al pallone sul grande prato fiorito, quel temporale che arriva improvvisamente, quel padre che fa il verso ai tuoni e, poco dopo, muore incenerito dal fulmine. Ma con tutto ciò ANNETTE non cessa di essere un film dignitoso. E basterebbe da sola l'ottima interpretazione di Luise Ullrich che, ad ogni modo, noi preferiamo nelle vesti di giovinetta. Werner Krauss, non ostante gli anni, si muove ancora come nei panni del dottor Calligari. Bene tutti gli altri attori e, in qualche sequenza, buona anche la fotografia ricca di senso plastico.



'Annelie'

x 4/1

DUE CUORI FRA LE BELVE

Italia - Produzione: Bassoli Trucchi - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Gino Simonelli - Soggetto tratto dallo novello "20 mila leghe sopra il mare" di Goffredo D'Andrea - Sceneggiatura: Vincenzo Rasi - Aldo Tolnay - Steno - Direttore di prod.: Goffredo D'Andrea - Scenografia: Alberto Rocca - Costumi: Aino Kaware - Operatore: Ugo Lombardi - Musica: Mario Ruccione, Ezio Carabelli - Fonica: Vincenzo Usco - Interpreti: Totò, Vera Carmi, Enrico Glori, Enzo Biliotti, Lia Orlandini, Claudio Armelli, Fedele Colli, Egildo Cecchini, Primo Carneri, Arturo Bagaglia.

Totò è un grande mimo, e varrebbe davvero la pena che un regista intelligente si prendesse la briga di dirigerlo con serietà, cercando anche di trattenere certe sue eccessive baldanzosità. A nessuno più di lui si addice alla perfezione quel famoso dialogo di Heinrich Kleist sulle marionette. Sembra sfilabile come Puccini, può gettarsi in aria e lasciarsi cadere per terra, senza misericordia, tanto la l'impressione lo essere protetto da tutti gli acciurghi. Sorprendente è anche la estrema mobilità del suo viso oblungo, non so se più cavallino o conchioso, ma certo è indiscutibile una sua parentela con certi animali domestici, così come non è lontano dalla struttura fisica di Buster Keaton, del quale, altresì, conserva quella spiccata ma, come nei grandi occhi rotondi con in più una aggraziata aria istruita.

E se non fosse per l'interesse che possono suscitare ideone sue smorfie, credo che difficilmente si abbandonerebbe a questo DUE CUORI FRA LE BELVE una scartiera e mestierantismo.

CAMPO DE' FIORI

Italia - Produzione: Cines Amato - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Mario Bonnard - Direttore di produzione: Teofilo Mariani - Soggetto: Giuseppe Amato - Sceneggiatura: M. Bonnard, A. Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini - Operatore: Giuseppe La Torre - Scenografia: Giovanni Sarazani - Musica: Giulio Bonnard - Fonica: Vittorio Trentino - Montaggio: Gino Valano - Interpreti: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Caterina Boratto, Peppino De Filippo, Oiga Solbelli, Renzo Monty, Cristiano Cristiani.

C'è chi afferma che Aldo Fabrizi, veduto dal successo e dagli esorbitanti incassi di AVANTI C'È POSTO, abbia richiesto ed ottenuto per questo CAMPO DE' FIORI la cospicua somma di un milione e passa di lire. Si è detto: lito, intellamero, e non lupini! Ma non sappiamo se la notizia sia vera o falsa ed anzi gradiremmo una smentita da parte di chi è interessato nella vicenda, giacché questa storia delle paghe degli attori sta diventando un'altra delle piaghe del commercio cinematografico già colmo di tanti squilibri.

Potrebbe sembrare a taluni che tale problema esuli del nostro compito critico, invece proprio nel caso di questo film sarebbe difficile spiegarne alcuni errori fondamentali se tutti insieme, questi errori, non derivassero da quel milione. Dirò di più. L'atmosfera delle varie sequenze è a tal punto gravata dalla euforia di una tale paga (non vorremmo davvero entrare nei fatti personali del nostro comico se il film stesso non ce ne suggerisse la strada), che questa di CAMPO DE' FIORI non sembra già la storia di un tale Peppino di professione pescivendolo, o meglio non è solo quella, ma anche l'altra di Fabrizi contattato per quella somma. E tutto il film viene ad assumere, così, una curiosa aria di vicenda autobiografica nei riguardi dell'attore di modo che non è quasi più possibile distinguere da dove incominciano le gesta del pescivendolo e dove hanno fine quelle altre di Fabrizi con un milione in tasca come il signor Bonaventura.

Senza ascoltare dalla bocca di un amico, illustre scrittore caduto nella rete del cinematografico, alcune personali lamentele a proposito della sorte che certe sceneggiature, create con assoluta dignità, finiscono per avere quando sono attribuite per la realizzazione nelle mani di registi

mestieranti. Affermava che la critica dovrebbe essere messa nelle condizioni di non ignorare questo difficile cammino che il lavoro letterario è costretto a subire prima di entrare in cantiere durante la lavorazione. Ogni film ha una sua particolare avventura o disavventura e i suoi retroscena -- concludeva lo scrittore -- che potrebbero servire di guida alla critica per giungere ad un giudizio che risulterebbe indubbiamente più equilibrato e più esatto. Allo stesso modo nelle altre arti tanto spesso notizie biografiche sull'autore di un'opera possono offrire la chiave per un più preciso intendimento dell'opera stessa.

Non aveva tutti i torti, dunque, se per questo campo de' fiori l'indizio offerto dalla paga di un attore può farci esprimere quella parola, la più chiarificatrice, che mette a fuoco subito anche il resto del film. Come giustificare, infatti, l'impeccabilità di quei cappelli e lo stizzo di quei vestiti indossati da Peppino il pescivendolo? E la casa che costui si fabbrica per accogliere la sua bella amica carcerata? Credete a me: qui ogni cosa nasce da quel milione, perchè una così grande offesa non diciamo alla realtà quotidiana, già tanto disprezzata dal nostro cinematografico, ma al buon senso comune è il frutto di quella stessa mentalità che tal milione ha elargito al nostro comico.

Preso perciò questa strada della menzogna, CAMPO DE' FIORI va avanti svolgendo ad ogni passo situazioni false e stati d'animo retorici. Ma non basta, perchè intorno ai personaggi del film proprio in virtù di questa falsità, di questo finto, di questi compromessi sociali, circola una ambigua e misteriosa aria di «borsa nera» che non giova certo alla sua moralità. Ogni atto, ogni atteggiamento del pescivendolo, fuori del suo ambiente, hanno pensare a guadagno probabile quale ci è presentato al mercato, può giuocarsi in una sera al baccarà alcune migliaia di lire.

E qui potremmo dar tondo ad un lungo discorso sulla immoralità di tanti nostri film ingiustamente creduti morali e sulla moralità di certi altri (ma sono pochi) ingiustamente creduti immorali. Preferiamo rimandare il problema ad una migliore occasione.

Anche da un punto di vista esclusivamente meccanico, CAMPO DE' FIORI è costruito male: un insieme di quadri e di trovate staccati gli uni dalle altre, così come avviene nel varietà, senza un vero e giustificato legame. E in tutto ciò appena appena riescono a divertire qualche battuta di Fabrizi o qualche smorfia di Peppino De Filippo.

Quanto agli attori, Fabrizi non mi pare che meriti tale qualifica, almeno a giudicare dal modo come fino ad oggi il cinematografo ed il varietà stesso ce lo hanno presentato. Tutt'al più gli si può attribuire la qualifica di «personaggio». Certamente, invece, egli è un «narratore» arguto e vivace dalla conversazione fantasiosa, ricco di una sua segreta sintassi e di un suo preciso linguaggio che, quando non ha il difetto di ripetersi troppo, insistendo con eccessiva baldanza su argomenti oramai di vecchio repertorio, tocca il segno conferendo al concetto espresso, una profondità umana, viva e toccante e al tempo stesso velata di una bonaria tristezza. Ma, dunque, guai se egli non parla, nella sua voce rauca e strascicata è anche il segreto del suo successo più autentico. Su' suo volto, invece, difficilmente riesci a cogliere quanto sa dirvi a perfezione con la barbuta. Si pensi ad esempio a tutta la scena muta del ballo con Caterina Boratto, attrice anche questa assolutamente immobile e inespressiva. Sono due corpi senza apparenza che vagolano in una stanza arrancando faticosamente per il disagio che li circonda e dei quali, pertanto, non comprendi le intenzioni allusive. Ma, infine, per chiarire si confronti Fabrizi a Peppino De Filippo. Qui hai, al contrario, un vero attore, capace di esprimersi con tutti i mezzi che il suo corpo gli offre, e gli basta una strizzatina d'occhi, uno sguardo, un agitare di mani o un certo modo di camminare per comunicarti all'istante gli inequivocabili sentimenti del suo personaggio. Anna Magnani ha ottime qualità e l'abbiamo

scritto tante volte, ma qui si è lasciata prendere troppo da una convenzionalità di gesti di espressioni. Simpatico e divertente il paroli Cristiano Cristiani.

C'È SEMPRE UN MA

Italia - Produzione: C.F.F. - Distribuzione: Regia e soggetto: Luigi Zampa - Sceneggiatura: Zampa, Gherardo Gherardi, Cesare Zavattini - Direttore di prod.: Ernesto Gentili - Scenografia: Piero Fiuggione - Arredamento: Arrigo Ghidini - Musica: Nuccio Fuarda - Operatore: Alberto Fusi - Interpreti: Carla Del Poggio, Adriana Benetti, Rina Dabna, Ione Morino, Arnoldo Fio, Elena Bertone, Carlo Micheluzzi, Armando Francioli, Nunzio Filgueira, Adu Dondini.

Difficile dire il senso di desolazione, di carenza e tristezza insieme che sanno comunicare film come questi fabbricati invece con l'evidente scopo di divertire e non far pensare. Tuttavia, quanto non divertono e come fanno pensare! Pensare, intendiamoci, alla sorte di un diffuso costume piccolo-borghese, con le sue inutili e meschine ambizioni, i suoi malinconici vuoti divertimenti. E non vorremmo proprio aver l'aria di moralisti dicendo ciò, ma certa pensa scioccherà non può lasciarsi indifferente come accade invece a tanta gente che fa parte del pubblico cinematografico. Bisogna possedere cioè quella falsa moralità, tanto inalterabile da chi di essa confonde e mistifica, troppo spesso gli aspetti più importanti: non poteva scegliere miglior luogo dove rifugiarsi. Qui c'è una madre mondana che va a letto la sera pensando solo al vestito che indosserà l'indomani che si circonda di strani tipi di giovanottelli, ragazzette e coetanee per far baldoria tutto il giorno, ed una figlia che vuol redimerla da questa vita, altrimenti non potrebbe sposare il suo moroso. Ogni cosa vista con cuore abituato a navigare nella più banale delle retoriche senza un tramonto di sincera ispirazione, ogni cosa costruita solo per concedere sfogo ai multiformi bamboleggianti, smorte e vezzi del personaggio interpretato da Carla Del Poggio. E ci sarebbe da indagare, moltissimo, dove questa madre futile è peggiore della figlia presunta educatrice, giacché invano si cercherebbe di distinguere un carattere dall'altro. Mancanza di qualsiasi psicologia in tutto il film, non ci sono personaggi ma marionette con diversi tic nervosi: tra tutti Fiori (che pure ci ispirerebbe una certa simpatia se non giocasse oramai con troppa insistenza su quei motivi di schizofrenia) conquista il primato stogliando un numero maggiore di quei tic. Siamo di fronte, dunque, al trionfo del Marc Aurelio e del Bertoldo, con questa differenza, però, che almeno nelle freddure di quei giornali qualche volta si trova una punta di stizza e di polemica nei riguardi di quel mondo che c'è sempre un MA... aspirava a dipingere. Se questa stessa stizza e questa stessa polemica avessero sorretto il nostro Zampa, forse le cose sarebbero andate, non diciamo tanto, ma un pochino meglio. Chi si impone di raccontare un tal mondo, un tale costume, non può fermarsi ad osservarlo divertendosi con lui, come invece dimostra di aver fatto Zampa, ma piuttosto di approfondirlo di senso umano e drammatico.

Anche tecnicamente il film risulta piatto e monotono. Nelle sequenze della villeggiatura campeggiano ben visibili molti errori di montaggio forse dovuti alla soppressione di qualche scena. Carla Del Poggio, come al solito, sfoggia i suoi quattrocento vestitini. Ed è preoccupata solo di questo. Ad ogni modo, sarebbe tempo ch'essa rinunciassi ad interpretare ruoli di giovinetta buona e cosenziosa. Mi sembra che dal suo fisico (guardatela in costume da bagno) si possano pretendere ben altre cose; e chissà che non debba essere davvero interessante capovolgere un giorno la situazione di qualcuna di queste false bambine con ruoli del tutto opposti a quelli che oggi produttori e registi preferiscono scegliere per esse.

Adriana Benetti ha qualche raro momento buono. Risulta troppo sacrificata nei confronti della prima. Tutti gli altri attori secondo il desiderio del regista.

GIUSEPPE DE SANTIS

GALLERIA

CXXXIX JEAN RENOIR

(v. tavola a fianco)

Jean Renoir è nato il 15 settembre 1893 a Parigi da Auguste Renoir, il famoso pittore. Giovanissimo entrò a far parte (aveva appena diciassette anni) come ufficiale nel reggimento « Sarde Dragons », con il quale iniziò la guerra mondiale. Ma quando fu ferito, e piuttosto gravemente, egli combatteva con il reggimento degli « Chasseur alpins ». Rimessosi dopo una lunga convalescenza, terminò la guerra nell'aviazione, che prelevava i suoi piloti dalle altre armi. Anche come pilota ebbe modo di essere impiegato in varie azioni, nelle quali dimostrò sempre coraggio e perizia.

Educatore dunque in una famiglia di artisti, e cresciuto fino alla maturità spirituale in quel clima così fervido e largo per gli artisti come quello del dopoguerra francese, Jean Renoir non seppe subito far confluire in un unico fine la cultura acquisita e le naturali disposizioni per l'arte, ma della sua educazione artistica e della sua vita parigina ereditò in un primo tempo più le stravaganze di una vita disordinata che gli estri e le ispirazioni dell'artista metodico. In breve tempo entrò nel giro di quel movimento d'avanguardia che in quegli anni domina tutte le manifestazioni artistiche della Francia e dell'Europa. Del resto, Jean, che aveva ereditato una discreta fortuna dal padre, i cui quadri acquistavano di giorno in giorno valore, si lasciò così andare alla vita « bohémienne », in compagnia dei più rinomati scrittori e pittori parigini. Egli apparteneva per tradizione e per costituzione spirituale a quella classe, un prodotto tipico della Francia intellettuale. Detto questo, sarà subito bene affermare che Jean Renoir uscì da tutte queste esperienze più che mai forte: egli non si fece mai inghiottire dall'ambiente, come molti suoi colleghi anche del campo cinematografico, ma si servì di quello per orientarsi e per capire profondamente i mezzi dell'arte. Tanto è vero che, appena poté contare sulle sue più genuine qualità, non ebbe più tentennamenti, ed infilò sicuro quella strada che doveva portarlo verso le sue opere più valide.

Nel 1925 Jean Renoir fece il primo esperimento, in pieno periodo d'avanguardia: LA FILLE DE L'EAU, un film di ispirazione surrealista, interpretato dalla celebre ballerina Catherine Hessling, che più tardi divenne sua moglie. È necessario intanto dire che quegli anni di studio e di ricerche profonde giovarono non solo alla formazione di registi e di tecnici, ma portarono anche al raggiungimento di quella « coscienza » cinematografica francese, della quale Renoir è uno degli esponenti più significativi. Si venne così sempre più chiarendo la fisionomia del cinema di oltre Alpi, che tendeva sempre più decisamente ad acquistare un tono inconfondibile. Jean Renoir è in ogni modo il primo regista che ha portato sul piano dell'arte la tendenza già in atto nel cinema francese del cosiddetto verismo o realismo cinematografico. È infatti soltanto con LA CHIENNE di Renoir (1930) che questo genere si scopre, si definisce ed entra sul piano dell'arte. A questo punto, del resto, era ormai

maturato un passaggio nel cinema francese dalla ricerca di uno stile a ad una vera e propria affermazione di esso; e LA CHIENNE è il legame, il ponte ideale di questa sutura.

Ma non bisogna credere che la strada percorsa da Jean Renoir per arrivare alla CHIENNE fu breve e comoda. Egli dovette infatti impiegare nel cinema quasi tutti i suoi capitali e le sue ricchezze. Produsse infatti da solo un « monumentale », seppure organicamente costruito, NANÀ (1925), interpretato da Catherine Hessling e da Werner Krauss. Un anno più tardi Renoir dirige un cortometraggio di 400 metri, intitolato CHARLESTON, nel quale la Hessling si produce in danze eccentriche. Nel frattempo Renoir fece costruire un teatro di posa sul tetto del teatro « Vieux Colombier », che è da considerarsi come il primo studio cinematografico senza luce « Jupiter », illuminato com'era da sole lampadine comuni. Qui egli diresse LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES (1927), film tratto da una novella di Andersen ed interpretato dalla Hessling; film delicato, esperienza in fondo piuttosto singolare nel complesso dell'opera di Renoir. Più impegno e maggior interesse egli senza dubbio mise nella realizzazione dei due film seguenti, girati quasi esclusivamente in esterni, LE TOURNOIS (1928) e LE BLED. Il primo si svolge interamente entro le mura di una vecchia città francese, Carcassone, mentre il secondo fu realizzato in Algeria. Contemporaneamente, Renoir partecipò, come attore e produttore, a due o tre film la cui regia era stata affidata ad Alberto Cavalcanti. Accanto a lui, figurava come protagonista ancora Catherine Hessling. Uno di questi film, LA PETITE LILLY, poteva facilmente ricondursi alle esperienze avanguardiste, mentre LE PETIT CHAPELON ROUGE era una fantasiosa riduzione della celebre favola de « Cappuccetto rosso »: un esperimento strano ed inconsueto, nel quale giocavano come elementi essenziali alcuni esperimenti pittorici. Jean Renoir appariva nientedimeno che nella parte del lupo! Ma questa non doveva essere l'ultima sua interpretazione: è infatti soltanto di un anno più tardi la sua interpretazione, ancora accanto a Catherine Hessling, ne LA CHASSE AU BONHEUR (1929), un film diretto da Carl Koch e Lotte Reiniger. Jean Renoir è uno dei primi registi che accoglie con grande entusiasmo l'avvento del sonoro: in seguito egli infatti dimostrò di aver subito capito le grandi possibilità che il nuovo mezzo permetteva, e fu uno dei registi che seppe usarlo con maggiore funzionalità. Tutti i suoi film sono assai curati per la parte sonora: gli effetti sono sempre dosati opportunamente e di solito creano « clima ». Si pensi all'uso del sonoro che Renoir fa nell'ANGELO DEL MALE (La bête humaine): il treno che corre sotto le gallerie, nelle stazioni vuote, è vivo soprattutto grazie agli elementi sonori che Renoir pone come commento. Il suo primo film sonoro è TIR AN FLANC (1929), una storia grottesca militare alla quale partecipava come attore il nuovissimo Michel Simon. ON FERGE BÉBÉ (1929) è invece tratto da una commedia e pre-

cede di poco LA CHIENNE (1930), tratto da un romanzo di De La Fouchardière e interpretato da Michel Simon, Jennie Marese e George Flamant. L'importanza di questo film è già stata più sopra sottolineata: esso apre la strada al cinema francese, che da ora in poi riuscirà quasi sempre a rimaner fedele al suo assunto. LA CHIENNE resta tutt'oggi uno dei migliori film francesi, anche in senso assoluto. La realtà di certi interni e del cortile della casa del protagonista restano nella memoria per la loro evidenza e la loro umana verità. Relativamente importanti nella sua carriera possono invece considerarsi: BONDU SAUVÉ DES EAUX (1931) con Michel Simon e LA NUIT DU CARREFOUR (1932), tratto da un romanzo giallo di George Simenon ed interpretato da suo fratello Pierre e da Louis Jouvet. Nel 1933 Renoir si accingeva, con il solito entusiasmo e con la solita passione di uomo esuberante, ad un'ardua impresa, che tuttavia non ebbe i risultati sperati, soprattutto perchè il film che Renoir ricavò dalla Madame Bovary di Gustave Flaubert fu ampiamente mutilato dal produttore. L'opera di Jean Renoir fu spesso manomessa dagli ignoranti produttori: tutta la storia della sua vita è del resto piena di questi episodi piuttosto tristi. Una lotta che gli artisti hanno sempre dovuto combattere, e che Renoir particolarmente fu costretto a fare lungamente e spesso soccombendo. MADAME BOVARY risultò così in definitiva un'opera piuttosto grigia e mediocre, e passò quasi inosservato. Il film era interpretato da Pierre Renoir e Valentine Terrier. I due film che seguono non sono eccessivamente importanti nell'opera del regista de LA GRAND ILLUSION, ma sono pure tappe che lo avvicinano sempre più efficacemente alla confusione delle sue opere di maggior impegno. Il primo è un giallo, interpretato da Jules Berry e Lefèvre: LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (1934), il secondo è TONI (1935), che è totalmente girato in esterni, e non è privo di annotazioni poetiche. Dobbiamo arrivare però al 1936 perchè in Italia sia presentato un film di Renoir: l'attesa è piuttosto intensa, tanto più che si conoscevano indirettamente i suoi successi. Il film è LE BAS FONDS che venne presentato con il titolo di VERSO LA VITA. Un successo unanime il film riscosse anche in Italia, come del resto aveva già avuto in tutta l'Europa. Il soggetto di questo film era tratto da un racconto di Gorki: l'ambiente putrido di una catapecchia russa che accoglie i reclusi umani di tutte le classi sociali, era raccontato da Renoir con una profondità di toni e di particolari veramente straordinaria. Per la prima volta tutti i personaggi del film risultavano assolutamente vivissimi: anzi se un difetto si può imputare al film, è proprio quello di aver troppo calcolato la recitazione di alcuni personaggi. Il film era interpretato da Jean Gabin, Louis Jouvet, Solokoff, Suzi Prim, Junie Astor, Le Vigant. Indimenticabile resta la figura del barone che ha perso tutto al gioco e che si rassegna ad entrare nella catapecchia (Louis Jouvet). Nello stesso anno Renoir diresse un documentario di propaganda politica intitolato: LA VIE EST À NOUS. Frattanto Renoir si stava preparando alla sua opera più impegnativa, nella quale egli seppe concludere e riunire tutte le esperienze giovanili della guerra, e che risultò in definitiva la sua opera artisticamente più significativa: LA GRAND ILLUSION. Egli seppe portare a natu-

razione in quest'opera molto seria e impegnativa tutte le sue qualità di narratore cinematografico: tutto il film è arioso, essenziale, dotato di un dialogo efficacissimo. Aveva chiamato a collaborare il regista Carl Koch, che lo aveva diretto come attore e che era stato suo aiuto in MADAME BOVARY. In seguito questa collaborazione fra Renoir e Koch continuò ne LA MARSEILLAISE, ne LA BÊTE HUMAINE e ne LA RÉGLE DU JEU. LA GRAND ILLUSION per ragioni polemiche non ebbe in Europa quella diffusione che in effetti si meritava: ma dove fu presentato ebbe un enorme successo. Renoir raccontò anche in questo film, adoperando una tecnica assai audace e tutta poggiata su un dialogo vivissimo, gli stati d'animo più complessi e difficili: in generale si può notare che egli non trova mai impacci nel racconto, ma che ogni elemento visivo gli serve a meraviglia per rendere chiari ed evidenti i moti più nascosti dell'animo umano. Una tesi ardita sosteneva il film, e tutti gli episodi conducevano in maniera convincente alla sua dimostrazione. Un bellissimo episodio è quello della donna (Dita Parlo) che, rimasta sola in una casa isolata presso il confine, accoglie il soldato (Jean Gabin), che è riuscito a fuggire dalla prigionia. La sosta non dura più di una notte, ma la rivelazione dell'uomo, dopo tanti mesi di solitudine, è resa con evidenza magistrale. I passi di lui nella casa restano impressi nella memoria della donna, della semplice contadina: e rendono d'una evidenza toccante lo stato d'animo di lei. Gli altri interpreti della GRAND ILLUSION sono: Erich Von Stroheim, Dario, Trennet, mentre il film successivo, LA MARSEILLAISE conta come attori principali Pierre Renoir e Louis Jouvet. Di questa MARSEILLAISE (1937-38), come LA RÉGLE DU JEU (1939), l'ultimo film che Renoir girò in Francia, (interpretato da Carette, da Dario e dallo stesso Jean Renoir), non si hanno molte notizie: in ogni modo, non superarono certamente i due film che li avevano preceduti.

LA BÊTE HUMAINE (L'angelo del male, 1938), che fu girato prima de LA RÉGLE DU JEU, e che fu tratto dal romanzo omonimo di Zola, rappresenta invece il saggio più completo e definitivo del verismo cinematografico, e può fin da oggi essere considerato come un classico della storia del cinema.

Nel 1940 Jean Renoir venne in Italia, ed aveva appena iniziato la lavorazione della Tosca, che dovette ritornare nel suo paese per lo scoppio della guerra fra la Francia e l'Italia. Dalla Francia partì per Hollywood, dove attualmente sta lavorando. Nel 1941 egli ha diretto per la Fox-20th Century, un film western, SWAMP WATER, film che ebbe molto successo in tutti i paesi anglosassoni.

PUCK

FILM PRINCIPALI: LA FILLE DE L'EAU (1923); NANÀ (1924-26); CHARLESTON (1926); LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES (1927); LE TOURNOIS (1928-29); LE BLED (1928-29); TIR AN FLANC (1929); ON FERGE BÉBÉ (1929); LA CHIENNE (1930-31); BONDU SAUVÉ DES EAUX (1931); LA NUIT DU CARREFOUR (1932); CHOTARD ET CO. (1932); MADAME BOVARY (1933); LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (1934); TONI (1935); LES BAS FONDS (Verso la vita, 1936); LA GRAND ILLUSION (1937); LA MARSEILLAISE (1937-38); LA BÊTE HUMAINE (L'angelo del male, 1938); LA RÉGLE DU JEU (1939); SWAMP WATER (Fox 20th Century, 1941).



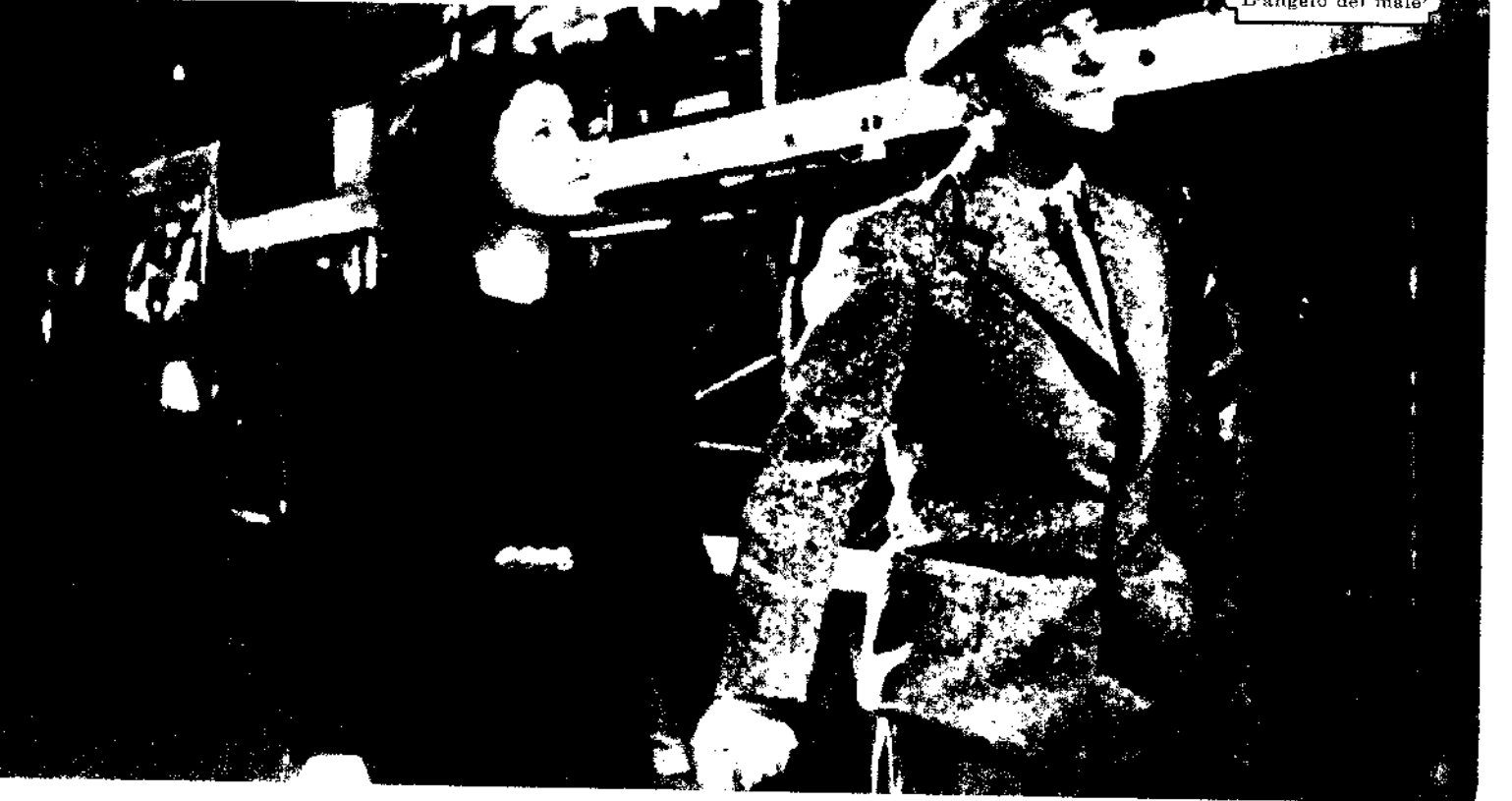
'Swamp Water'



'Verso la vita'



Una delle ultime fotografie di J. Renoir



'L'angelo del male'



NON UNA CIPRIA QUALUNQUE MA QUELLA ADATTA ALLA VOSTRA EPIDERMIDE

Molte signore non si sono mai preoccupate di sapere qual'è la qualità di cipria che si adatta per la loro epidermide. Ma ciò è molto importante. FARIL ha creato due nuovi tipi di cipria di bellezza per le signore intenditrici.

Tipo normale per le epidermidi normali e magre. Questa qualità speciale di cipria, essenzialmente emolliente, assolve il compito di nutrire i tessuti rendendoli elastici e di evitare l'avvizzimento della pelle. Tipo leggero per le epidermidi grasse o semigrasse. Questa qualità speciale di cipria ha un potere assorbente e rassodante, tale da impedire ai tessuti di rilassarsi, togliendo nei contempo ogni traccia di untuosità alla pelle. Entrambi questi tipi di ciprie di bellezza FARIL sono presentati in otto tinte nuovissime che al contatto della pelle assumono delle intonazioni luminose e fresche.

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



FARIL

le ciprie nutritive e rassodanti

FARIL prodotti di bellezza MILANO



Produzione: **A. C. I.**



Distribuzione:
A. C. I. - EUROPA-FILM



IL VIAGGIO DEL SIGNOR PERRICHON

Interpreti:

Antonio Gandusio, Adriano Rimoldi,
Roberto Bruni, Paola Borboni, Cesari-
na Gherardi, Lamberto Picasso, Giu-
seppe Porelli, Aldo Rubens, Mario Briz-
zolari, Mario Siletti, Astorre Pederzoli

Regia: **PAOLO MOFFA**

I programmi delle proiezioni retrospettive del MUSEO DEL CINEMA, con una documentata prefazione, verranno prossimamente raccolti in un fascicolo. Le copie verranno messe in vendita tra i lettori di Nostromo che ne faranno richiesta. Si avverte che il numero dei fascicoli è limitatissimo.

CORRADO MURDOCCA (Domodossola) - Per le retrospettive, le critiche alle medesime, ecc. già ho detto ed è stato scritto da altri sulla rivista. Viene fatto e verrà fatto ciò che è possibile, ma bisogna che i lettori abbiano pazienza. La redazione ha già pensato a numeri speciali come quello della Danza che ha ottenuto successo.

F. FEDELE (Napoli) - E LE STELLE STANNO A GUARDARCI non è ancora apparso a Roma. Varie sono le ragioni per cui è stata proibita la circolazione dei film americani; è intuitiva. Del resto, i film italiani tengono il cartellone per tanti e tanti giorni. Le sale sono affollate; gli scopi sono stati raggiunti. I vecchi film celebri si potranno tuttavia rivedere in serate retrospettive organizzate per competenti e per interessati al cinema come arte. Naturalmente, oltre alle categorie professionali, vi è una parte del pubblico che desidererebbe vedere i film che vengono promossi a cura di *Cinema*; ma facciamo un passo alla volta. Queste proiezioni costano; d'altra parte debbono essere proiezioni private, che altrimenti sarebbero vietate da disposizioni vigenti. La soluzione - che anche il pubblico intelligente possa vedere certi film non più in circolazione - potrà darsi quando sia istituito un ente, come il Museo del Cinema, e sia messo nella condizione di funzionare.

FLAVIO PERETTI (Padova) - Tra poco si aprirà il concorso del C.S.C. per l'anno prossimo.

SERGIO ALBINI (Rimini) - L'articolo è in lettura presso la redazione. In un prossimo numero potrà precisarti le decisioni del redattore responsabile. *LES VISITEURS DE SOIR* verrà presentato in Italia dalla Scaleria Film. Mi sembra che tu non legga attentamente *Cinema*; nel numero 166 del 25 maggio scorso il nostro corrispondente L. D. di Parigi ha largamente discusso del film di Marcel Carné. Nel n. 168, nella rubrica Cinema Giro, è stata pubblicata una lettera della Scaleria Film a proposito del film in questione. Non mi consta che dal romanzo di Pirandello sia stato tratto un film.

DARIO BERISSO (S. Salvatore) - Ho ricevuto la tua fotografia. Attendi il tuo turno. Comunque non mi sembra uso dei più assidui lettori.

SIGFRIDO DISCEPOLI (Ancona) - Interpreti di *Uscano si trovano*, di Gino Talamo, Fosco Giachetti, Rubi D'Alma, Afmo Doro, Osvaldo Valenti, Vincio Sofia, Danilo Calamai. Ho già detto una volta cosa penso di Roberto Villa. La lettrice Silvana Carotti vede il cinema secondo un metro tutto personale. Non ti ha soddisfatto la nota apparsa in calce alla fotografia di Fosco Giachetti.

PANDOLEFINI FRANCO (Modena) - Preso nota dei numeri di *Cinema* che desideri in cambio dei due *Almanacchi del cinema italiano*. Attendo che arrivi.

A. SEGÀ (Verona) - Chiedi a lettori se dispongono di giornali o riviste francesi e americane, anche di vecchia data, che trattano di cinematografo. In questo caso se sono disposti a cederle, scrivendo a Segà, Casella Postale 237, Verona. Esserti accontentato.

ARTIGLIERE NINO BORGHI (XXIX Gruppo Cannoni 105/28, Reparto Munizioni Vicini, P. M. 166) - Lanci un appello a nome anche dei tuoi camerati per ottenere un abbonamento a *Cinema*. Spero che presto sarete tutti accontentati.

DAVIDE RICCI (Genova) - Concorro con la stanchezza. Leggi l'editoriale di questo numero. La notizia non è accertata. Comunque eccoti i dati richiesti. Leslie Howard nel 1930 è attore di cinema (*Outward Bound*). Prende parte a numerosi film, in America e in Gran Bretagna. Tra questi: *SEVERE THE TWAIN SHALL MEET (La voce del sangue, 1931)*, *A FREE SOUL (Io amo, 1931)*, *SINFONIA (1933)*, *BERKELEY SQUARE (1934)*, *DE JUMAN BONDAGE (Schiavo d'amore, 1934)*, *THE SCARLET PIMPERNEL (1935)*, *THE PETERIFIED FOREST (La foresta pietrificata, 1936)*, *ROMEO AND JULIET (1936)*, *IT'S LOVE I'M AFTER (Avventura a mezzanotte, 1937)*, *STAND IN (Ed ora sposiamoci, 1937)*. Nel 1938, con G. Pascali, forma una società di produzione per *Pygmalion*, di cui è regista e protagonista. Nel 1939 è protagonista di *INTERMEZZO*; prende parte a *COME WITH THE WIND*. Nel 1941 è produttore, regista, protagonista di *PIMPERNEL SMITH*. È quindi attore in *49TH PARALLEL*. All'attività cinematografica ha alternato sempre quella teatrale e di articolista. Il problema che tu imposti sulle proiezioni retrospettive è allo studio presso il Ministero della Cultura e il Museo del Cinema. Costituendosi la Cinoteca Nazionale, per la conservazione di film classici o di studio, appunto una delle attività più importanti sarà quella di organizzare dette proiezioni in altre parti d'Italia.

SOLIMANO (Gradisca d'Isonzo) - Il tuo articolo *Convidescenza* è in lettura presso la Redazione.

OTTORINO PENNONI (Roma) - Il numero 30 di *Cinema*, che porta la Galleria di Isa Miranda è esaurito. Rivolgo un appello in tuo nome ai lettori perché essi ti vengano in aiuto. Nulla di preciso sui film che saranno prescelti per la Mostra di Venezia. Non mi consta che HOTEL IMPERIAL sia arrivato a Roma. Grazie per le gentili espressioni che vuoi rivolgere alla Redazione.

ANNA MIRAULO (Roma) - L'Amministrazione dispone dei numeri di *Cinema* dal 100 in poi. Rivolgiti a qualche unico lettore.

IRMA PRINCIPALI (San Gimignano, Siena) - Appassionata di *Cinema* è da molto tempo che desideri corrispondere con qualche lettore della mia rubrica. Ma vuoi corrispondere in materia di cinematografo o di questioni letterarie?

CARLA MERONI (Milano) - Vuoi far sapere al lettore L. B. di Genova che ti può inviare foto o ritagli di giornale riferentisi a Rodolfo Valentino. In cambio sei disposta a dare foto di attori italiani. Desideri anche fotografie della Valli.

LELIO PANNIELLO (16° Regg. Fanteria, Il Btg. Reclute, Plotone Comando, Carolei, Cosenza) - Desideri conoscere il nome e l'indirizzo della mia corrispondente L. S. B. studentessa svogliata. Cuneo, dopo aver letto la mia risposta sul n. 167 della rivista.

IL NOSTROMO

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



Osvaldo Valenti e Clara Calamai nel film 'Enrico IV' di prod. Cines

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

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



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033.091.430

Depositi: 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE
DELEGAZIONE A ZAGABRIA

FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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



**ASSOLUTAMENTE
INDISPENSABILE**

FOTO BRAGGI

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



La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

Produzione: CINE - Esclusiva: E.N.I.C.



ENRICO IV

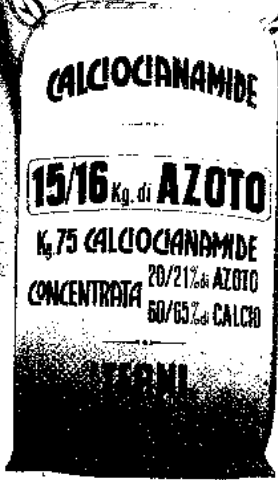
Regia di G. PASTINA

Interpreti

CLARA CALAMAI
LAURO GAZZOLO
OSVALDO VALENTI

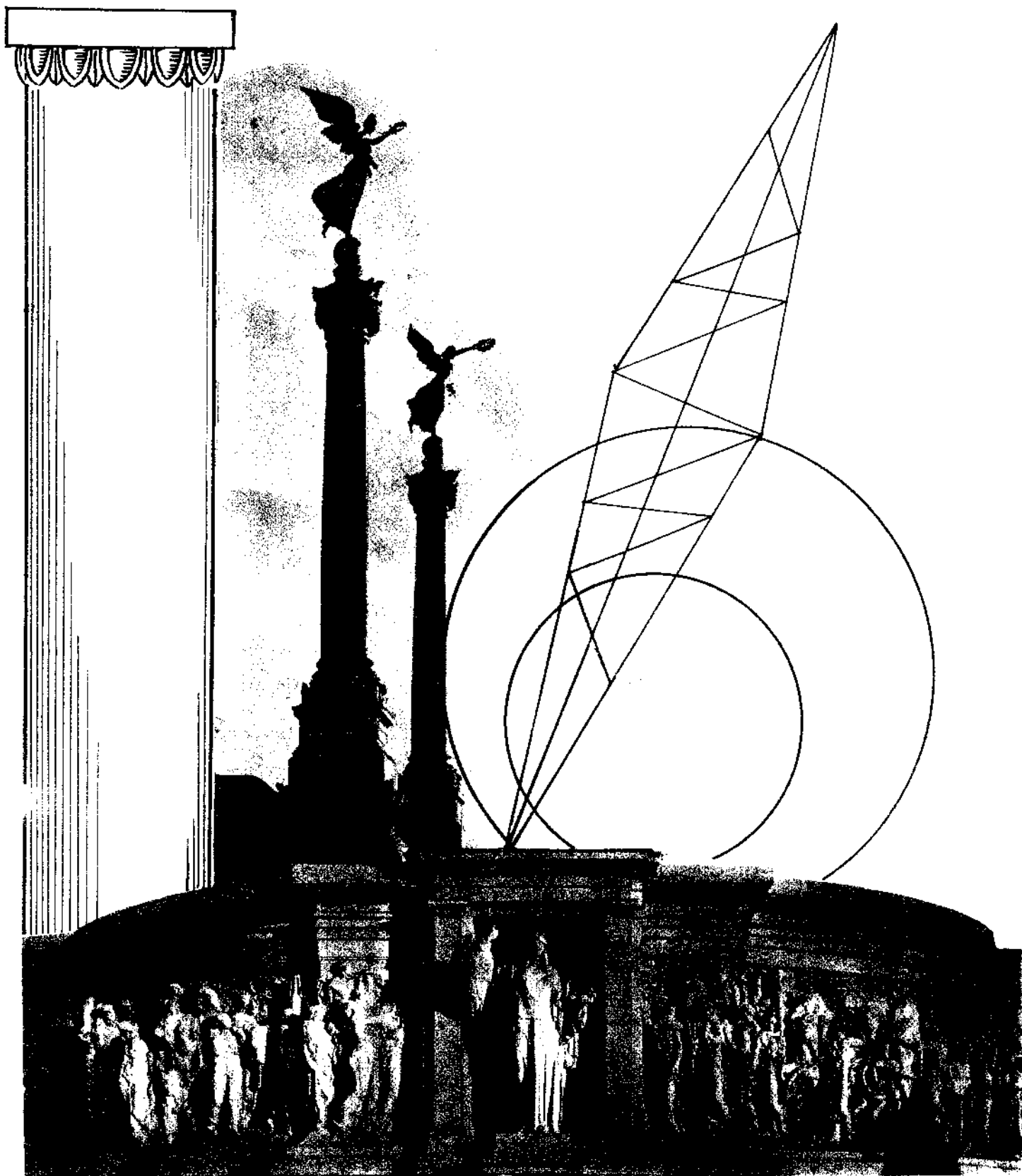


*Agricoltori!
coltivate bene
concimate meglio*



TERMI

SAFAR



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