



#### In questo numero:

Incontri

MAURIZIO BARENDSON

La composizione figurativa delle inquadrature GUIDO GUERRASIO

I documentari e i pittori MARIO VERDONE

Come si fa un film JEAN RENOIR HENRIJEANSON

The Wizard of Oz UBALDO IVO

Chi è Sam Le Roy?
VIRGILIO SABEL

Introduzione alla tecnica del montaggio "continuo" RENATO MAY

Ritorno al tragico NINO GHELLI

L'occhio umano e l'occhio geometrico AMERIGO CENCI

Vecchi film in museo: Janosik MARIO ORSONI

Lo schermo bagnato NOMENTANO BORGHI

Cinema gira / Galleria: Mario Soldati / Capo di Buana Speranza

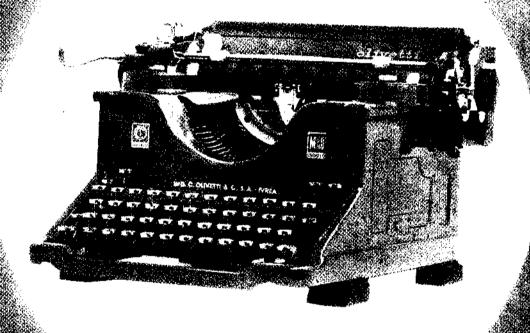
171
NUMERO DOPPIO
172

LIRE 3,50

Roma 25 agosto - 10 settembre 1943 Spediz. in abbon. postale - Gruppo II

# OLIUGIII M. 40

La classica macchina per ulficio di ineguagliata velocità ecc.



Ing. C. Olivetti e C. S. A.



# Uno squardo...

... che vi è caro, una espressione che amate, vi ricorderanno ogni giorno, ogni ora, ogni istante, la persona che
più è vicina al vostro cuore. Un buon ritratto vi sarà compagno indispensabile dovunque vi troviate, ma ricordate
nelle vostre riprese di usare sempre la pellicola Isopan
Agfa, un prodotto che non delude mai.



AGFA-FOTO S. p. A. . PRODOTTI FOTOGRAFICI . MILANO

## B A N C A POPOLARE COOP. AN. DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1942

DEP. FIDUC. E CONTI CORRENTI L. 4.870.506.745,35 CAPITALE E RISERVE L. 243.314.653,86

## Banca d'America e d'Italia

#### FILIALI:

ABBAZIA ALASSIO ALBENGA BART BOLOGNA

BOLOGNA
BORGO A MOZZANO
CASTELNUOVO
DI CARFAGNANA

CHIAVARI FIRENZE

GENOVA LAVAGNA LUCCA

MILANO MOLFETTA NAPOLI

PIANO DI SORRENTO PONTECAGNANO PRATO

RAPALLO ROMA S. MARGHERITA LIGURE SAN REMO /

SAN REMO P SESTRI LEVANTE SORRENTO

TORINO TRIESTE VENEZIA Sede pod ale

ROMA

Direz the Generale

MILANO

Capitale versato L. 200.000.000 Riserva ordinaria L. 17.000.000

### ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831 Capitale sociale inter. versato L. 120.000.000

#### LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA INFORTUNI E ANONIMA GRANDINE, i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia . . . . . . 3 miliardi 632 milioni
Capitali vita in vigore. . . . 10 miliardi e oltre 461 milion.

Pagamenti per danni dal 1831 → 12 miliardi e oltre 659 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE ASSICURAZIONI GENERALI 63 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA

## CREDITO ITALIANO

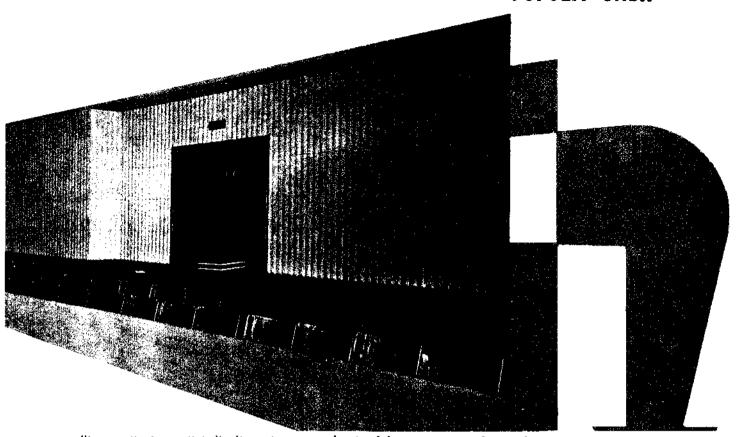
Società per Azioni

CAPITALE LIRE 500.000.000 RISERVA LIRE 133.000.000 SEDE SOCIALE: GENOVA DIREZIONE CENTR.: MILANO

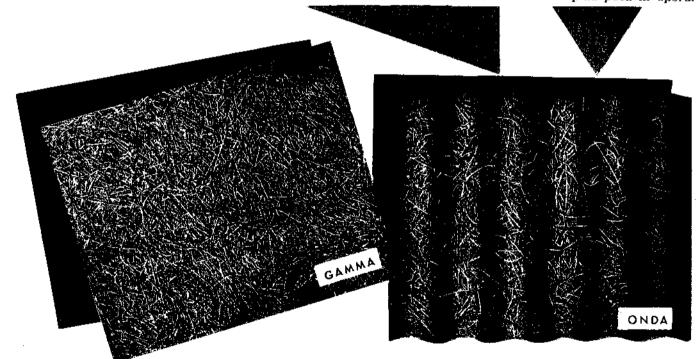
BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

NEI CINEMATOGRAFI si ottengono audizioni perfette con l'applicazione del

## POPULIT GAMMA POPULIT ONDA



pannelli correttori acustici di alto potere assorbento del suono, non infiammabili, di facile e rapida posa in opera.



SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI CAPITALE L. 150.000.000 INT. VERSATO MILANO - VIA MOSCOVA, 18 - TEL. 67-146 (10 LINEE)

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - CATANIA - FIRENZE - QENÓVA L'AQUILA - MILANO - NAPOLI - PADOVA - ROMA - TORINO - TRIESTE - UDINE



# BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI E AGENZIE



#### QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA FONDATO DA ULRECO HOEPLE

Organo della federazione Nazionafe degli Industriali dello Spettacofo -Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionafe per le Relazioni Culturali con l'Estero

#### Anno VIII - Vol. II - 25 agosto-10 settembre 1943 FASCICOLO 171-172

IN QUESTO NUMERO

MAURIZIO BARENDSON	
Incontri	73
GUIDO GUERRASIO	
La composizione figurati-	
va delle inquadrature.	74
MARIO VERDONE	
I documentari e i pittori	76
JEAN RENOIR & HENRI JEAN-	
son (traduz, di L. R.) Come si fa un film . ,	77
URALDO IVO	(1
The Wizard of Oz	80
VIRGILIO SABEL	•
Chi è Sam Le Roy	82
RENATO MAY	
Introduzione alla tecnica	
del montaggio continuo	84
NINO GHELLI	
Ritorno al tragico	86
AMERICO CENCI	
L'occhio umano e l'oc-	88
chia geometrico	90
NARIO ORSONI Vecchi film in museo:	
Janosik	90
NOMENTANO BORGHI	90
Lo schermo bagnato	92
NELLE RUBRICHE	
Cinera Gira	<b>6</b> q
Galleria: Mario Soldati .	94
Capo di Buona Speranza	97

#### MARIO CORSI Redattore resp.

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

Gli abbonamenti si ricevono direitamente dell'Amministraziono del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso (e librerie Haepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno 1. 75, semestre 1. 45-Estero: anno 1. 100, semestre 1. 55 Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, vio Dossofaiti 9, e sue Succursali OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLO-NEE 1. 3,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Elli Parvo he finalmente trovato il suo personeggio. Elle interprete infetti in 'Rinuncie' (Sovranie Imperator), diretto da Roberto Mossellini, un ruoto particolarmente adetto alle sue qualità fisiche ed alle sue possibilità espressive

### CINEMA GIRA

#### ITALIA

#### GASTONE MEDIN CI SCRIVE...

Direzione di Cinema e precisamente nella reconsinue dei film della ctuenana, rirmata da Carlo Lizzani, ho letto il mio nome come scenograto del film invitatti spiciata. Tengo a precisare per correttezza che al detto film non ho collaborato affatto, e per quanto nu risulta la scenograta è stata eseguita dall'architetto Alberto Boccianti. Sarò felice se vorrete rendere di pubblico ragione quanto sopra ».

#### VITTORIO DE SICA...

... dirigerà quanto prima, per conto della Scalera, un film tratto dei un soggetto di Cesare Zavattini, intitolato il Martio Povero, Maria Mercader e lo stesso De Sica ne saranno i protagonisti.

#### UN ACCORDO...

... è intervenuto recentemente fra la Facoltà di Missiologia della Pontificia Università gregoriana e l'organizzazione cinematografica Dal Cero, in basca quale, avranno inizio quanto prima dei corsi di cinematografia per missionari. Lo scopo di questi è di preparare missionari capaci di riprendere in terca di missione documentari e cortimetraggi concernenti le attività missionarie, la vita, gli usi e i costumi delle genti fra le quali svolgeranno il loro apostolato. I corsi saranno svolti dalla Facoltà di Missiologia: le iscrizioni sono aperte ai missionari e a tutti i membri degli Ordioi, Congregazioni ed Istituti che intendano dedicarsi alle missioni estere. Alla fine d'ogni corso verrà rilasciato un diploma di abilitazione alle riprese cinematografiche, dopo previo esame.

#### GERMANIA

#### L'ATTORE HEINRICH BEORGE...

... dirige un gruppo di produzioni cinematografiche organizzate dalla Tobis Filmkunst che, dopo la riorganizzazione della cinematografia tedesca, fa capo al consorzio unico che ha preso il nome della Ufa. Ii primo film di questo



Marina Berti, protagonista nel film Lux 'La donna della montagna's, rivela attrice interessante e dotata, capace di penetrare nello spirito e nella vita della sana gente di campagna

# BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI - CAPI-TALE E RISERVA LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

#### 214 FILIALI

"FILLAZIONE IN FRANCIA: BANCO DI ROMA (France) CON FILIALI A PARIGI E MONTECARLO"

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



FORMATION SOCIETA AND HIMA CAPITAGE SOCIAGE CADOMISOS NO MAY SEDECIMANO - CORRO ON ACCORDO

# BANCA COMMERCIALE ITALIANA

SOCIETÀ PER AZIONI CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO RISERVA L. 175.000.000 gruppo è intitolato tiltomo fetice, diretto da Werner Klimgler e interpretato dallo stesso Heinrich George.

#### DURANTE I VENTICINQUE ....

... anni di carriera cinematografica, s Emil Jannings non ha mai interpretato commedie comico-sentimentali. Dopo ohm kruger e altri importantissimi film drammatici, Jannings ha accettato una scrittura della Tobis per interpretare dono di primavera, una commedia co mico-sentimentale diretta da Erich Engel, Accauto a lui appariranno Maria Landrock e Viktor de Kowa, Questa nuova prova del grande attore è attesa con molta curiosità dal pubblico tedesco.

#### SVIZZERA

#### IL CINEMA...

... quale capro espratorio della dellaquenza, è un tema sul quale negli oltimi tempi si sono avuti in Isvizzera non solo dibattiti nella stampa, ma anche affermazioni di autorità gaidiziarie e politiche. A Basilea, mentre il giudice dei minorenni e l'autorità tutoria credono che il cinema eserciti un influsso negativo sulla gioventù, il Consiglio di Stato, cioè il Governo, sostiene che pri-ma che al cinema si debba addossare all'educazione e all'ambiente la colpa dei reati commessi dai minorenni. Ad ogni modo le autorità di Basilea intendono applicare con maggiore rigore la disposizione di legge che vieta l'accesso alle sale di proiezione ai giovani sotto i 16 anni d'età. A Zurigo il limite minimo d'età è fissato a 18 anni, ma come si fa notare negli ambienti interessati, non è detto che in fatto di criminalità minorile la situazione di Zurigo sia migliore di quella di Basilea.

#### UN CORRISPONDENTE ...

... del Dovere di Bellinzona, nota come in Svizzera abbiano grande fortuna, specie ora, nostri film a soggetto comico-sentimentale. Il vivo successo di scampollo e di Dopo invorzieremo, in contrapposto allo scarso interesse suscitato da i promessi spost e Bengast, spiega quanto lo stesso corrispondente scrive: « Abituato, anzi proclive ad un genere di comicità piuttosto banale e primitivo, lo spettatore di lingua tedesca è giovialmente supito nel trovarsi dinnanzi a tanta grazia e freschezza di situazioni, di gesti e di linguaggio ».

#### LA VIOLINISTA STEFY GEYER...

... che dà nome ad un quartetto e ad un'orchestra da camera favorevolmente apprezzati dai musicofili (vizztr) si e prestata col suo complesso strumenta e per l'esecuzione di un film culturale che la avuto accoglicaze cordiali. Le Linzerner Neneste Nachrichten assicuranche in varie sale dove la pellicola vene rappresentata il pubblico applaudi cindicano l'episodio come sintomo felice.

#### LA SCUOLA POPOLARE...

... Universitaria di Zurigo, durante mesi estivi, ha organizzato una serie di teressante di conferenze speciali, svolgendo un programma attualisamo su dimenatografo. I temi trattuti sono de La storia del cinema mercettivo svizzero ne Realizzazione e montaggio ne Problemi artistici del cinema svizzero ne la carattere del cinema e sua importanza culturale ne La doma e il cinema ne, « Cinema, rubblico e critica ne.

#### FRANCIA

#### FIN DAL 15 APRILE SCORSO ...

... il Governo francese ha emanato un decreto per cui tutti i noleggiatori e gli esercenti sono tenuti ad assicurare la diffusione di film d'iateresse mazionale, classificati tali secondo il graduzio del Ministro Segretario di Stato per le Informazioni. Con altro ordine è stata ugualmente fissata, nella manuera se guenre, la quantità di pellicola a disposizione dei produttori, per i film a lungo metraggio: 16.000 metri di pellicola negativa, uguale misura per la negativa sonora, 25.000 metri di pellicola posi tiva. Le distribuzion; saranno regolare su questa base.

#### AU BONHEUR DES DAMES...

... è il titolo di un ouovo film che si gira attualmente in Francia e che avrà come interpreti Blanchette Brunoy, Suzv Prim, Juliette Faber, Suzet Mais, Michel Simon, Albert Préjeau, Jean Tissier, Jean Rigaux e André Reyhaz. Il soggetto è stato tratto dall'ornonimo romanzo di Emilio Zola.

#### ANCHE A PARIGI...

... al cinema César, sono state indette delle projezioni retrospettive. È stato programmato con nuovo successo il film Tabù, realizzato, come i nostri lettori sanno, nel 1929 da F. W. Murnau in collaborazione con Robert Flaherty.

#### IL FILM...

... che attualmente sta riscuotendo grande successo a Parigi è Mafrie Marrie; presentato al cinema Paramount, te sta to diretto da Albert Valentin e interpretato da Renée Saint-Cyr e lules Berry.

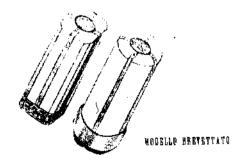


Roldano Lupi e Luigi Almirante, due caratteristici personaggi del nuovo film di Poggioli, 'Il cappello da prete' (Universalcine - Cines - Distr. Enic),









Se desiderate un ritocco con una gamma d'intonazioni perfette che diano risalto al vostro cciarito, scegliate per la vostra epidermide una ciarie di hellezza Farii, che troverete in moderno accordo con il reaso per labbra Farii.

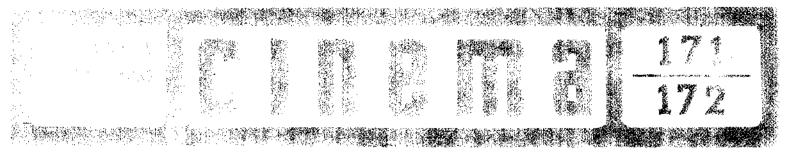


### LA VOSTRA BOCCA FRESCA DARA LUCE AL VOSTRO VISO

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



FARIL prodotti di bellezza MILANO



# Incontri

RUDOLF KASSNER: « E quel che egli desidera e ammira è sempre il tutt'altro, l'estraneo, che proviene dal paese straniero, comparendo e scomparendo senza obbligare a nulla; quel che egli insomma desidera e ammira è: l'attore. Secondo me, nulla tradisce tanto chiaramente la sua origine della volgarità, dall'arbitrarietà e dalla mediocrità quanto questo suo scorger la grandezza solo nell'attore e per mezzo dell'attore ».

Nel ricercare concetti e risoluzioni circa la crisi del mondo e del pensiero moderno, il filosofo tedesco spiega in queste frasi l'aspetto principale di quel fenomeno sociale che il '900 ha reso più acuto e che si è usi chiamare con ironica pompa, divismo. Vedere tutto nell'attore, confonderlo con altri elementi in realtà essenziali dell'opera spettacolare — in schermo o in scena che sia — denuncia il lato di facile esteriorità che bolla l'individuo del secolo. È come è vero che il divismo sia un fatto deterioramente snobistico, cioè cafone, ci dice Kassner quando in sostanza afferma che il divo per la maggior parte dei casi e per ogni paese è un volto che viene da fuori n.

Accade così che la Valli, mutatis mutandis, all'estero può fare concorrenza a Greta Garbo. Col che non si ha intenzione alcuna di infierire contro le due sumnominate celebrità, ma si vuol al massimo trarre ancora occasione per ricordare l'entità degli errori che il pubblico d'oggi commette.

E tanto per rimanere nell'ambito degli attori, chè uscendone ci sarebbe da polemizzare una vita intera, ricordiamo dal canto nostro la notorietà relativamente piccola di una Michèle Morgan o di una Luisa Ferida.

CALOGERO; « Se avete uno scolaro ben dotato e fornito di sincero ed energico interesse, non rovinatelo costringendolo alla lettura del saggio professore Caio o della recensione del professore Sempronio. Non seppellitelo nelle bibliografie, nelle rassegne, nei manuali, nelle introduzioni. Rispettate il suo diritto di essere ignorante di tutte coteste cose secondarie e consigliatelo ad adoperare tutto il suo tempo nella diretta attenta esclusiva lettura dei "classici". E giacchè anche i "classici" è un'espressione vaga, ditegli di sceglierne solo uno o due, che non siano troppo lontani dal suo tempo, o che addirittura appartengono al suo tempo, nel senso che i loto problemi siano gli stessi problemi del suo mondo di cultura. È se egli vi domanderà ancora con quale criterio potrà sceglierli, rispondetegli che l'unico provvisorio ed empirico criterio che in tal caso possa soccorrerlo, è quello in funzione del quale, da che esiste civiltà e cultura, si è sempre commisurata la grandezza e la potenza di un pensiero; quello dell'influsso da esso esercitato sulla civiltà e sulla cultura del suo tempo o.

Sì, i giovani hanno bisogno dello studio dei « classici » di pochi

classici e specialmente di quelli più vicini allo spirito del loro tempo. L'educazione moderna che ha celebrato la gloria della e: nematografia didattica, forse sopravvalutandola, non si accorge che il cinema ha i suoi classici, i più moderni, i più comprensi bili, i più aderenti. In questo senso, oserei dire, gli unici.

A parte il fatto culturale in campo strettamente cinematografico, auche esso di innegabile funzionalità intellettuale, appaiono d'importanza essenziale nell'ambito dell'educazione contemporanea nomi come Pabst, Clair, Charlot, Vidor, Pudovkin, Eisenstein, Carnè, Renoir. Nè si critichi questa posizione a causa della sua apparente, polemica, unilateralità. Personalmente siamo tra quelli che ritengono necessaria alla stessa formazione intellettuale e morale del giovane moderno lo studio delle opere di un Pirandello o di un Melville. (A parte tutto sarebbe interessante conssere l'opinione in materia di uno dei tanti professori d'oggi, ri masti fermi — i temerari! — alla Canzone di Legnano).

CECCHI: a Migliaia di metri di pellicola, più di due ore vertiginosamente erano passate sullo schermo; con un turbinio di polvere, fucilate, fiamme, occhi stravolti, un crescendo di atrocità e di impossibili supplizi. E quando gli impiccati ebbero dato l'ultimo calcio al vento, quando le formiche ebbero mangiata l'ultima lisca del traditore, e quando anche Pancho Villa fu morto, io riflettei che tutto ciò era ben congegnato, movimentato, e so pratutto americano, ma che, d'impressioni sincere, in me lasciava poco o niente o.

Quest'incontro finale avrebbe tutta l'aria del pistolotto politico. Senonchè, a parte l'intenzione di chi scrive, non credo si possa fraintendere il significato di quanto dice Emilio Cecchi, Costui da conoscitore acuto dei problemi artistici e sociali del cinematografo, da autentico Colombo dell'etica yankee, denuncia in sintesi con la sua caratterística prosa da ghigliottina i mali ingannatori del film americano. Condanna in Pancho Villa tutto lo sforzo tecnico, organizzativo, spettacolare, recitativo del cinema di oltre oceano, ne rivela la costituzionale indolenza e indifferenza artistica. Cosa c'è rimasto in mente di chilometri e chilometri di pellicola visti in tanti anni sugli schermi italiani? Dei ritornelli, dei sorrisi, delle gambe, delle voci ideali di doppiatori-creatori, dei volti, nient'altro che dei volti. Il resto scompare affogato nel pulitissimo « fasullismo » e gusto romanzesco di un'intera produzione, con pochissime eccezioni. Sarà l'effetto di una congenita mentalità commercialistica od invece la causa sarà da ricercare nella deficiente educazione figurativa (Gide identificava civiltà con disegno), fatto sta che l'America ferma fino al '40 almeno, sulle identiche posizioni di una volta ha ormai le carte scoperte. Sentiamo che il suo « bluff » non tira più e siamo convinti che in avvenire anche il pubblico, passato l'eventuale stupore iniziale, si farebbe poi subito conto degli errori di una volta.

La guerra, l'intelligenza europea e il tempo sono tre elementi troppo importanti storicamente per consentire l'ulteriore inganno morale e artistico del cinema americano.

L'ora dei a belli » e delle mélodies è finita e sentirle suonare ora fa un effetto quasi lugubre; così com'è scaduto o scadrà assai presto quella dei telefoni bianchi, di dolorosa origine italiana. La guerra chiuderà un'epoca, taglierà le appendici che l'altra aveva lasciato. Sta per suonare l'ora della verità: bisogna guardare al cinema, con più coscieuza.

MAURIZIO BARENDSON

# La composizione figurativa DELLE INQUADRATURE

COMPORRE una inquadratura significa determinare una scelta di motivi visuali atti ad esprimere l'essenzialità del concetto che l'autore si è proposto. La composizione della inquadratura e un fatto che per molti ha valore relativo, e ad essi sembra erroneamente di uscire dal campo strettamente cinematografico per concedere prospettive o luci di natura diversa, poniamo pittorica o architettonica in un senso troppo sviluppato a confronto della libertà d'indagine della macchina: sembra insomma a costoro che indulgere ad una forma troppo rigida, quasi matematica, di composizione voglia concludere per una somma di termini estranej a certi canoni visivi di mobilità espressiva. È chiaro come questo sia il fondamentale ragionamento dei mediocri o esprima la incompintezza di maturità stilistica di qualche autore. Poiché in cinema esiste il problema base della fusione di infiniti elementi, e senza questa integrità di motivi componenti non si ottiene l'unità armonica, l'inquadratura è sempre concomitante: la sua composizione interna, se ha un notevole valore di per se in conseguenza di un fatto figurativo armonico, esige continui legami con le precedenti o le susseguenti visioni. Gli orrori e i fallimenti di molti registi sono dovuti appunto allo squilibrio creato fra l'immagine isolata e il legame quantitativo dei passaggi. Riconosciamo pure che non tutti gli artisti svolgono la composizione delle inquadrature per linee pure, voglio dire nel senso presso che geometrico della parola, e che anzi molti francesi amano stemperare le cose e le persone in una scelta di ripresa non troppo incisiva o di forte evidenza a grandi masse luministiche (fatta eccezione per qualche accostamento di Feyder alla pittura, dove però l'autore è quasi più interprete che creaiore d'uno spirito trascorso: KERMESSE EROICA); ciò non condanna le loro opere, in quanto evidentemente quella composizione stemperata e non fatta di forti o tagliate violenze di linea è la sola efficace ad esprimere l'emotività dell'ambiente in questione o a denunciare il pensiero del regista. Duvivier, tranne che nel caso di un episodio il cui spirito forse lo richiedeva, non si è mai troppo indugiato a curare l'inquadratura, in modo che - anche considerata e veduta separatamente — noi potessimo dedurre con esattezza la somma complessiva, filosofica, del suo cinema. Per Duvivier, lo stesso episodio del medico in CARNET DI BALLO abbisogna d'essere esaminato nel suo procedere dinamico di sequenza: intendendo affermare, con questo, che scomposta la sequenza in fotogrammi ed esa-minate singolarmente le inquadrature, codeste

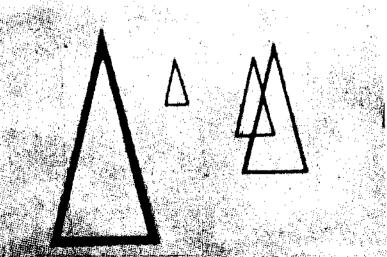
inquadrature non sono  $eloquent_l$  di per sè sullo stesso piano di alcune danesi o russe del cincma di Dreyer o di Eisenstein, Pudovchin, Dovjenko in particolare,

Ora è chiaro che una inquadratura è tanto più eloquente quanto più è essenziale, quanto più il suo autore ha costretto i dettagli umani o scenografici per una vigilata espressione delle idee. Quei registi che come Drever, appunto, o Dovjenko o Eisenstein danno grande importanza anche al valore isolato della visione rettangolare, non esulano tuttavía da una altrettanto solida costruzione dei legami in dipendenza del ritmo esterno, cioè del montaggio. Il problema delle inquadrature è bilaterale: uno si riferisce ai valori interni, l'altro alla possibilità che questi sintomi interni hauno di unicsi come pluralità narrativa a comporre la sequenza: naturalmente, sia Dreyer in VAMPYR e LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO che Room in IL FANTASMA CHE NON RITORNA hanno intuito i due ritmi insieme, e in ciò consiste l'efficacia totale dei loro film, in quanto l'inquadratura è, sì, fortemente unita alle volontà rappresentative generali ma, pure accolta ed esaminata di per sè fornisce toni incontrastati di bellezza. Si tenga presente, ancòra, che nelle migliori di queste inquadrature il fattore estetico (cioè di armonia) va di pari passo con il fattore polemico o sentimentale del concetto: quello spirito, quindi, che permane in parte minore in un singolo quadro, è simbolo di una attenzione viva aj caratteri specifici del mezzo tecnico e ad ogni suo risolversi compiuto attraverso la tessitura del racconto per immagini

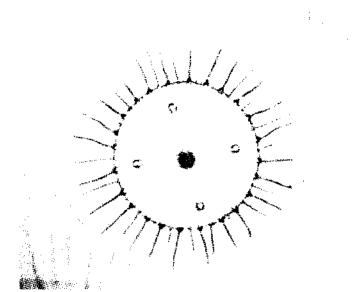
Se di continuo i teorici e gli artisti maggiori hanno insistito sul motivo « essenzialità », non è a caso o per una volontà teorica di imporre personali vedute sul montaggio, sul ritmo: gli perchè, veramente, essi hanno compreso che la possibilità innata al cinema di concentrare tutto a misure più dense, lineari, offre di conseguenza una maggiore potenzialità di convinci menti nei confronti dello spettatore. Ricordiamoci che proprio dai russi è venuto il sistema estetico-critico del montaggio essenziale, rapido, conciso, violento, Per un cinema di propaganda politica, ad esempio, codesta forma di montaggio e quindi la necessità di condensare gli elementi umani e astratti nella inquadratura, cappresenta una delle migliori prospettive stillstiche: lo spettatore, infatti, non ha il tempo materiale di indugiarsi a esaminare il singolo quadro ma ne coglie rapidamente il significato poichè l'imposizione visiva creata dal regista gli dà il nucleo delle cose e ne determina subito il loro spirito.

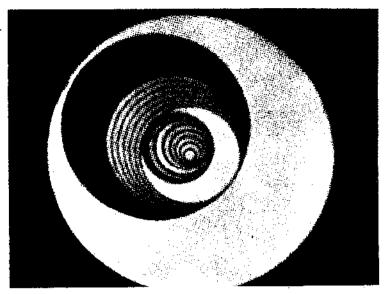
In una tipica inquadratura di un film di Pudovchin si vede una tolla di uomini che portano una bandiera; pensate quale minore iffetto il regista avrebbe ottenuto cogliendo questa massa, ad esempio, in campo lungo o lunghissimo mentre scende, poniamo, da un colle o attraversa urlando le vie d'una città, anzi che tagliare totograficamente -- come ha fatto -- la folia all'altezza della spalla: oltre al fatto rilevante del dettaglio della bandiera che si è venuto a creare con questa intuizione compositiva, si modifica notevolmente la torza di volontà rivoluzionaria della massa. La folla, colta mediante questa linea orizzontale dove la sola verticalità è rappresentata dall'asta del vessillo, occupa un quarto della inquadratura, al basso; il resto è cielo. Esiste quindi, all'interno, una vitalità di eccezione per ciò che riguarda il contenuto, sociale e politico in tal caso, vitalità che è solo determinata dal modo interpretativo della camera e si esprime nella somma del materiale selezionato al riguardo. Non è a dire comunque che il riferimento al valore compositivo della inquadratura come legame con altre debba essenzialmente esser veduto sotto quella gia analizzata luce di montaggio conciso per cui il terna sociale sembra costituire il miglior punto d'avrivo. Spesso la scelta compositiva ha solo funzioni pittoriche ambientali (Feyder) o funzioni ambientali non precisamente vicine a toni pittorici, ma rilevanti invece per il punto di vista concluso dall'obbiettivo mediante scelta di materiale plastico: Christiansen, e quella parte del cinema di Dreyer in cui meno si avvetono gli accostamenti a Bosch, a Breughel. In Dreyer, specialmente nel vameys, molte inquadrature hanno lo spirito --- e lo spirito sotian-- di un Poe ma possiedono la suggestione della nuova tecnica visiva: in altre invece. appunto in quelle che possono rammentate la atmosfera bruegheliana, è proprio la stessa tecnica figurativa che si adegua a ricordo e imitazione del testo pittorico. Ecco perchè in certo senso hanno maggiore importanza, agli effetti compositivi, quelle inquadrature nelle quali si può individuare genericamente un complesso spirituale alla Poe, Lewis, Maturin, Hoffmann ma dove non si possono istituire raffronti e paralleli diretti con nessuna altra tecnica figurativa. Questo ragionamento conduce a credere, anche, che il Feyder migliore — quanto a originalità creativa dei singoli quadri — sia quello di THE-RESE RAQUIN piuttosto che quello di KERMESSE eroica: per darci una misura verista secondo la natura che Zola ha espresso letterariamente, Feyder ha dovuto interamente creare un am-





L'accostamento delle due inquadrature favorisce una ricerca ed una scoperta effettiva di valori compositivi puri, geometrici, palesi sopratutto per una intensa armonia matematica dei rapporti





Ecco due inquadrature desunte da un documentario scientifico ('Il fondo del mare' - prod. Luce) e da 'Anemic Cinema' di Duchamp. In sostanza, la composizione figurativa della seconda denuncia chiaramente un ritorno di linee pure costruttive molto vicine all'armonia di natura: i cerchi del Duchamp sono sullo stesso piano figurativo geometrico della costruzione naturale del microorganismo

biente, mentre per darci lo spirito fiaminingo egh s'é attenuto spesso alle tele di Brueghel. Anche qui, in paragone con Drever che talvolta ha ricordato il medesimo pittore, bisogna osservare che Feyder s'è indugiato a rappresentare una vicenda mediante uno stile di montaggio lento, per cui il pittoricismo rillette tutti i problemi anche decorativi in senso minimo di aderenza ai più piccoli particolari di costume. Dreyer, al contrario, operando un montaggio del tutto diverso e condotto quasi esclusivamente sui mezzi primi piani o primissimi piani, non ha concesso ai ricordi pittorici che due o tre inquadrature (in Giovanna d'arco durante l'incalzare del processo, prima del rogo) ma queste inquadrature, in ragione della brevità rappresentativa, sono appunto espresse con una intensa essenzialità: da esse deriva una incredibile forza ambientale, pure nella stilizzazione e nella ricerca quasi cerebrale dei motivi. Mai come nei pochi brani di Giovanna d'arco in cui il procedimento originalissimo intulto da Drever esclude la presenza di scorci vasti, di campi prospettici lunghi, un regista è riuscito a far uscire il contorno ambientale di un'epoca con tanta violenza nel giro di cosi brevi durate temporali, Il che non avrebbe comunque segnato un progresso o un punto termo di stile se Dreyer non avesse concepito l'inquadratura in sè strettamente legata alla concezione generale dell'opera, se non avesse cioè costretto in un solo nucleo le due intuizioni di ritmo diverso; movimento delle persone — uomini in altalena, su sfondi aperti del paesaggio: lontano, un impiccato quasi immerso nella nebbia: e, ancòra, un robusto giocoliere che si diletta con una ruota -- e movimento delle sequenze secondo quel ritmo esterno tanto poco avvertibile quanto, in realtà, concreto e fondametale. Bisogna rendersi conto, insomma, che non è sufficiente dare il tono essenziale alla inquadratura in sè e per sè senza fare opera logica di collegamento con le posteriori. Vediamo, ad esempio, che taluni momenti della cio-VANNA D'ARCO -- la comunione della pulzella sono stati ripresi sotto vari punti di vista: i documenti ci confermano che Dreyer aveva girato parecchie inquadrature in varie angolazioni: è evidente che quella scelta e inserita nella edizione definitiva dell'opera rappresenta la migliore di tutte: ma, si badi, forse non la migliore in senso particolare di composizione interna, sebbene la più atta per entrare in contatto temporale con la successiva, Tutto ciò potrebbe proporre, quando la filologia del cinema si attuasse nella sua integrità, il problema critico delle varianti allo stesso modo che in poesia e negli abbozzi delle tele.

Esulando dalle considerazioni che hanno un riferimento con l'armonia e la coerenza completa del film, e fermandoci ad alcuni raffronti indipendenti, forse la nota più interessante in proposito consiste — in tema di composizione —

nell'avvicinamento di alcune tipiche inquadrature di film a soggetto ad altre di quel movimento denominato rigidamente ma pur giustamente « assoluto ». Il cosiddetto « film assoluto » o « film astratto » è una forma di cinema che viene a valorizzare sopratutto quantitativamente gli elementi visione, suono, movimento; si può dire quindi che esso è veramente il cinema puro in quanto la stilizzazione estrema dei motivi componenti l'opera cinematografica comporta qui un rendimento lineare, scevro di contaminazioni, esente da indugi, Effettivamente, c'è da credere che se i registi francesi in genere avessero avuto maggiore tendenza ad essenzializzare le inquadrature (e quindi ad essenzializzare il ritmo totale) avrebbero spesso potuto abolire il dialogo e ricorrere alle pure immagini che non permettono staticità necessarie alla recitazione e alla dizione delle frasi. Tanto più è essenziale l'inquadratura, tanto più le parole diminuiscono come esigenza esplicativa o licica: tutto il peso della efficacia d'espressione viene perciò affidato al fenomeno puramente visivo, Non è abolito, s'intende, il suono: chè, come il movumento interno, il suono costituisce una sorta di movimento esterno valido, a rinforzare o a creare contrappuntisticamente le situazioni. Ma teniamoci pure al semplice fatto figurativo; proviamo ad avvicinare, ad esempio, una tipica inquadratura di Room per il suo fantasma che NON RITORNA ad una inquadratura di Luigi Veronesi per il film n. 6. L'accostamento delle due visioni favorisce una ricerca ed una scoperta effettiva di valori compositivi puri, geometrici, palesi sopratutto per una armonia intensa e matematica dei rapporti: si dà il caso, addirittura, di un costruttivismo portato direttamente al cinema con possibilità dinamiche. I triangoli della inquadratura di Veronesi possono, in fondo, costifuire gli elementi base di composizione dell'altra di FANTASMA CHE NON RITORNA: esiste cioè, in Dovgenko, una essenzialità di inquadratura e al tempo stesso una forza di concentrazione di pensiero che depongono per un indirizzo verso giuochi armonici puri e tali, insomma, da accostarli a quella concezione costruttivista alla cui base è si una intulzione di armonia e di bellezza coloristica ma dove questa armonia deve essere convalidata da leggi matematiche, da calcoli precisi di rapporti. E. in fondo, che cosa è il costruttivismo se non una esigenza razionale (ma anche sentimentale) di trovare le proprie ragioni di vita stilistica e morale nella frequente e somma disposizione degli elementi di natura? Perchè dunque, quando osserviamo con occhio anche non predisposto un quadro di tendenza costruttivista immediatamente rammentiamo certe forme della esistenza fisica nella natura, come la formazione dei cristalli? Perchè spesso lo spirito dell'uomo, sottomesso a particolari stati d'animo individuali e collettivi, si rifugia realmente

nella primitiva legge armonica, quella degli elementi cosmici; quella stessa natura dove il caos è apparente, e dove in realtà tutto è rigidamente ordinato. Come si può comprendere il fenomeno del costruttivismo in pittura, altrettanto dobbiamo accettarlo in cinema; se si pensa che Dovgenko ha costruito tutto il film in questione secondo ricerche di siffatta armonia, ora triangolari — possiamo dire — ora a linee diversamente intese o a parabole, dobbiamo pensare senza possibilità di confusioni che la tendenza del suo spirito era decisamente orientata verso una composizione « essenziale » formulata in funzione di accenti estremamete stilizzati: ad un certo punto, la stilizzazione entra nel campo delle facoltà costruttive matematiche. E si avvicina in ciò alla musica, poichè da quelle inquadrature esce una musicalità eccezionale. Una forma, poi, che in Dovgenko trascina con sè e manipola il contenuto: si pensi al valore diverso che avrebbe la composizione qualora la parte scura di destra avesse la medesima (onalità bianca della sinistra. Tutto il significato, probabilmente, ne sarebbe sconvolto magari fino a d.mostrare il contrario di ciò che enuncia; non altrimenti, l'avvicinamento di uno dei triangoli di fondo, il suo approfondirsi o rischiararsi nel contorno nero muterebbero la situazione del peso interno. Si può dire, insomma, che i valori compositivi del film assoluto fanno parte intima, recondita, del cinema di coloro che più sviluppano il significato dell'armonia interna e della essenzialità derivante dal giuoco della inquadratura; in Dreyer c in Room, sopratutto, la grande volontà e ricerca di stilizzare le cose, gli ambienti, conclude per una loro supremazia particolare sugli altri: essi non restringono per questo il contenuto, ma dànno anzi al soggetto un respiro formale che eleva al massimo grado le radici di pensiero. Sopratutto a contatto con temi mistici o sociali (GIOVANNA D'ARCO) i veri artisti sentono il bisogno di raggiungimenti stilistici essenziali, cioè di maggiore universalità. Mentre sarebbe sproporzionato, forse, un giuoco compositivo nel senso costruttivista per vicende borghesi e sentimenti comuni, è chiaro che l'epopea individuale o collettiva ne accoglie i termini di forma con aderenza mistica inconfondibile. La composizione figurativa delle inquadrature — sempre che sia coinvolta giustamente nei problemi di montaggio — è dunque elemento fondamentale per la stessa espressione umana e del sentimento. Bisogna procurare, quindi, di non cadere per il cinema nel medesimo errore critico commesso nei riguardi di certa pittura per una accusa di stilizzazione razionale e conseguentemente di anti-umanità: perchè, se mai, dobbiamo proprio constatare il contrario.

GUIDO GUERRASIO

# I DOCUMENTARI E I PITTORI

PER parlare di documentari di pittori c'è da chiedersi anzitutto se essi riguardino, in una fase creativa, più direttamente gli nomini di cinematografo e quelli la cui attenzione e i cui interessi siano di diretta e continua unione coi problemi delle arti figurative. Naturalmente, gli uni e gli altri vi sono strettamente congiunfi, tanto che il genere (che appartiene al film documentario e didattico) li riguarda con pari pertinenza, affiancandoli in una opera di collaborazione anche qui indispensabile, come in ogni opera cinematografica. Il cineasta, per naturale temperamento .. quand'anche sia ineccepibile la sua preparazione per all'rontare criticamente l'opera di un maestro della pittura — è portato a drammatizzare il materiale a disposizione, magari per cogliere oggettivamente il dramma del pittore nel vivo della sua stessa opera. Invece esso non deve che restare fedele a una piana e chiara esposizione. La materia pittorica, come ogni altra materia d'arte, sfugge a una nuova enunciazione artistica; ma anzi esige un impiego che non aspiri a muove trasfigurazioni, tale perfino da escludero un linguaggio cinematografico puro. Infatti cinema è montaggio, e attraverso i quadri e gli affreschi non si può creare un montaggio.

Dal canto opposto il critico d'arte, o chi per lui, è condotto a commentare e trattare professoralmente la materia, con un filo logico apparentato, più o meno, alla conversazione o alla conferenza breve con proiezioni (sulla quale il cinema sopravviene non tanto per una larga e pronta offerta di immagini, quanto per una più scorrevole fluidità scevra di soluzioni di continuità). Ne consegue l'indispensabilità di questa opera collaborativa, dove in stretto accordo regista e operatore sappiano contenersi, di fronte all'oggetto, con pieno rispetto di un filo logico criticamente valido, concertato di pari accordo con un consulente artistico versato nella materia da trattare. L'invalidità critica di questo filo condiziona seriamente e, addirittura, definitivamente, il valore del documentario. Pertanto l'uno e l'altro, testo di immagini e testo a commento, saranno strettamente interdipendenti e, quindi, funzionali.

I più significativi maestri del colore, e non tanto un Tintoretto quanto i più moderni pittori, non ritrovano in un documentario in bianco e nero la loro migliore collocazione. Può ottenervela Caravaggio per i suoi grandi contrasti di ombra e di luce, o il Mantegna per la sua incisiva evidenza, ma un Van Gogh — poniamo — separato dai suoi valori cromatici non interesserebbe che in parte.

Il valore di un documentario dedicato a un maestro della pittura non oltrepassa l'introduzione critica alla visione dell'opera dello stesso maestro, poichè il quadro è insostituibile. Il documentario, però, può dare interessanti annotazioni, se non criticamente creative, almeno indicative per un fine divulgativo, informativo e formativo, e, dunque, didattico. Pensate, ad esempio, a un accostamento tra certa pittura ottocentesca e la u mendicante u botticelliana (in Botticelli). Ma pensate anche all'importanza del rinvenimento di una serie di luoghi, dell'evocazione di una particolare atmosfera, da cui l'artista ha tratto nutrimento. In questo senso il documentario viene a compiere una preziosa opera filologica, segnalando i legami fra un'opera d'arte e il costume, e la civiltà in cui essa è nata, ricostruendo anche, in parte, quan-

do ne sia il caso (e come è compito della filologia) la niscituriquesta opera. Allorchè in Sinfonia piranesiana gli vengoto mostrati, in stretto contrappinto, gli archi di Roma (i greci, angli. Ruskin ne Le pietre di Venezia, creano la colonna, Roma la cigli arabi l'arabesco) il pubblico, e qualunque pubblico, ciolo dei pubblico- cinematografico, comprende con immediatezza compossa essere nata questa visione monumentale del Piranesi, cotrita da quelle costruzioni e da quelle rovine.

Non per formulare una economia del documentario di pittere 1932 per prospettarne talune possibilità, crediamo che esso possa 1904 vare spesso eloquenza e varietà d'esposizione appunto in questo commento, il quale, mentre non lo renderà gravemente didattico (con tutto il tedio che per un pubblico assortito può ricongiungersi a questo termine) ritroverà nella individuazione di certi climi, da cui l'artista ha tratta forza, un altro motivo d'interesse. Pensiamo alla curiosità che susciterebbe (anche se queste non siano proprio le esemplificazioni più calzanti) una presentazione della pittura di Gauguin tra i luoghi e le persone esotiche con le quali, per una parte della sua vita, quel pittore convisse.

Pensiamo al commentario cinematografico, accanto alle operu pit toriche, di una provincia di Rousseau, dei palcoscenici e dei balletti di Degas; certo, non dei sospetti quartieri dove stava a pensione Toulouse Lautrec. In questo seuso il documentario in argomento ha di fronte a sè un campo enorme di ispirazioni e di la voro, oltre all'unica possibilità che viene ad offrirsi per essere realizzato estrosamente. Perchè l'interesse per questo film sia ancora più vivo, si dovrà attingere copiosamente agli originali delle varie opere — e buoni resultati fotografici raggiunge Giotto — mentre si dovrà evitare quanto più possibile l'uso di riproduzioni. Ed è superfluo aggiungere l'importanza che tale genere di film acquisterà quando il cinema sarà padrone dei colori naturali. In questo campo l'impiego dei colori sarà prezioso, e. anzi, fondamentale. Per l'opera cinematografica propriamente detta tale impiego necessiterebbe un altro discorso.

Per converso i documentari di pittori icalizzati in larga scala saranno di vasta utilità non soltanto a speciali pubblici quanto allo stesso cinema narrativo, il quale (basterebbe pensare a bon chi sciotte di Pabst, a ciovanna d'arco di Dreyer, a nermesse eroica di Feyder) ha già tratto e più deve ottenere messaggi preziosi, e soprattutto umani, dalle opere di questi artisti (Breugel, Daumier, ecc.) per lo studio dei mondi che è chiamato ad evocate. Soldati si rifà ai romantici lombardi per i suoi film fogazzariani; Chiarini tiene presenti Pinelli e Thomas in via delle cinque l'une e Longhi e Piazzetta per la locandiera; Pasinetti vuol ricordarci fuggevolmente Piranesi (attraversando un pacsaggio romano) in nasce una famiglia.

Lo studio dei pittori è di una importanza evidente nell'opera cinematografica — e non staremo qui nè a scoprirla nè ad esaminarla. Proprio in essi, e magari nei minori, che sono più vicim al documento (si pensi anche a molta nostra pittura ottocentesca) il regista può ritrovare indicazioni utili per gli ambienti da risuscitare: i salotti di Induno, le carriere militaresche di Fattori, le cerimonie vittorine di Cesare Maccari, e perfino il malinconico mondo da Stampe dell'ottocento — di quale interesse per il cinema — delle tele di Vagnetti.

MARIO VERDONE

# COME SI FA UN FILM

#### DIALOGO NON PRONUNCIATO

Alibratio trovato in una rivista francesse del 1030 questo diallego di Renoir e Jeanson, e l'ablinatio tradol·le

Si tratta di una cosa scritta ai tempo dei Fronte Popolare. È questo può bastare ai lettore per situare storicamente il dialogo. Questa è injatti la prima condizione per una iniona intelligenza dell'articolo: sottoporre tutto ad un inquadramento storico significa sempre sentire, oftre che il fatto spirituale, il fatto merale-economico che ne è alla basc.

Le scritte è impostato soprattutto sulla situazione economica del cinema e vuole, in un certo senso, mettere in evidenza che la libertà degli autori del film non è che una falsa libertà, non essendo praticamente realizzabile nella società la loro indipendenza economica, Fatto vecchio, ma sempre nuovo; fatto antico, ma non mai abbastanza considerato o, meglio, non voluto considerare, tità, 1 rappresentanti reali del cinema, quelli che hanno effettivamente il suo controlto (dico del cinema in generale; chè la situazione francese nel '36 non è diversa da quella italiana, americana, spagnola, ecc. di veri e di oggi) non vogliono mai chiaramente affermare: a il cinema è nelle mani del capitale; e non è che uno degli organi che ne assicurano l'esistenza e il dominio n. a No — ducono i produttor; — nessuna influenza dal di fuori disturba la dolce libertà d'azione dei registi; essi pessono lai orare liberamente e sinceramente ». E. invece, sutts gli nomini del cinematografo sono cincolati da mille impedimenti e legami d'ordine materiale che rendono quasi praticamente un possibile l'altuazione concreta di certi argomenti e la messa in scena di certi fatti umani. O almeno, costellano di difficolta gravi - quelle che umoristicamente segnalano Renoir e Jeanson somo esemplari — il compito di chi vuol coraggiosamente affrontare verità nude e schiette. Tendenziosi, quasi naturalmente tendenzios, sono quindi l'interessamento e l'influenza dei produttori e dei noleggiatori. Per costoro, il cinema deve essere fatto per appagare il gusto di « un pubblico di persone scelle », come dice feanson. E tutto il resto non conta. Il produttore dice di conoscere il pubblico, il noleggiatore non può che ignorarlo perchè egli riscuote i denari mandando in giro i suoi agenti e vivendo in rivara. Il produttore dice di conoscerto, ma lo conosce a modo suo: sa che il cinema a istruisce », cioè, secondo la sua montalilà, insegna a rispettare i modi onde si esprime l'ordine costituito; sa che persino la rivoluzione può a piacere n, può essere di moda in periodo di Fronte Popolare o di oscuro orientamento político e morale, ma teme il a colore a della rivoluzione, perchè come tutti i horghesi ne è attirato in un primo tempo (attrazione spontanea verso il nuovo), per averne paura e terrore subito dopo. Così il produttore ha sempre una sua mascheratura patriottica, ma che somiglia al patriottismo retorico e astratto del colonnello La Rocque.

Il produttore pensa alla sua classe, ed anche quando vuole allargare lo sguardo oltre, non riesce a dire altro che cose di questo genere: che un operaio va al cinematografo soltanto per godersi con gli occhi il lusso dei ricchi. Ma perchè poi al produttore interessano tanto il giudizio e i desideri delle classi povere: a Perchè non sono i ricchi che fanno gli incassi n. come dice Renoir.

#### [EANSON:

Buongiorno, caro Renoir. Ho una buona notizia da darti. Pensa che ho trovato un finanziatore per il film di cui ti ho parlato.

RENOIR:

Che film?

JEANSON:

Il film che dovevamo fare insieme, tu come regista, to come soggettista.

RENOIR:

Il film sulla libertà?

]EANSON:

Sì, cerca di ricordarti. Era una storia che cominciava sotto il terrore. continuava sotto l'impero, terminava con l'avvento di Luigi XVIII. Volevo narrare la vita di un uomo che lotta per la conquista della libertà.

che sacritica ogni cosa per questo ideble, e ai quale la libertà siuggproprio quando credeva di averia raggiunta. Tutti i regimi, per la viztorio dei quali ha lottato, non gli causano che delusioni. In breve dia film che mostri come la libertà sia solo un ideale, e mai una realia. È un tema patetico che permette uno siogo dell'amma.

#### Resource

E tu haj trovato na produttore che accetti na soggetto che non  $\nu$  state ricavato ne da un romanzo, ne da una commedia?

[EANSON:

51.

RENOIR:

Una bestia rara, che di permetterà di lavorare con sincerità... ma allora siamo proprio noi che l'abbiamo conquistata. Le libertà! È ha dei sold. questo tuo fenomeno?

EANSON:

No, ma ha molto credito. Un produttore è un nomo che sta alle costole di un finanziatore

RENOIR:

E quando ha trovato il denaro?

TEANSON:

Un produttore è anche un nomo dietro al quale corre il finanziatore. Nel mio caso è il produttore che corre ancora all'inseguimento del denaro,, ma ho fiducia,

RENOIRE

Tanto meglio, perché io ho tra le mani un noleggiatore.

leanson:

Tu hai un noleggiatore: È cos'è precisamente un noleggiatore?

RENOIR

Un noleggiatore è un signore, o meglio un individuo che distribuisco i film. Anzi, per essere più esatti, che do rebbe distribuirh.

[EANSON:

E perche poi il noleggiatore non li distribuisce?

RESOUR

Perchè egli ha in provincia o a Parigi degli agenti che se ne incaricano. Il noleggiatore è qualcuno, o meglio qualcosa, che ha le stessa funzioni di super-intermediario.

[EANSON:

Ma un noleggiatore distribuisce almene del denaro al produttore

RENOTE

A volte,

[EANSON:

A volte?

RENOIR:

Si, e assai di rado

JEANSON:

Assai di rado?

RENOTE

Mai.

JEANSON:

Ma a che cosa serve allora?

RENOIR:

Ha molta esperienza e conesce il pubblico

LEANSON:

Ha numerose relazioni?

Renoir.

Conosce il pubblico cosi bene, che quando ne perla non dice il pubblico, ma sempre o il mio pubblico», non un film ma o il mio film o, i a miorattori o, a il mio successo o. Anzi, non dice il mio successo, ma o i mici menerali o

TEANSON:

Il noleggiatore entra qualche volta in un cinematografo:

RENOIR:

No, ha sempre l'intenzione di farlo, e sempre si terma alla cassa;

JEANSON:

Dove si possono trovare dei noleggiatori?

RENOIR:

In riviera: a Cannes o a Nizza.

JEANSON:

Come i produttori.

RENOIR:

No, di produttori francesi ne esistono. E penso che si possano dire francesi poichè producono unicamente dei film patriottici, e molto nazionalisti.

[EANSON:

Molto conformisti,

#### RENOTE

Continui, amico mio: sono francesi quanto il colonnello La Rocque: la pensano come lui e i loro film — petites allifes, margoton du batali-on, route imperiale — potrebbero essere patrocinari...

EANSON:

.. Strong ti

REVOIR:

. Si. da quello stimabilissimo militare.

JEANSON:

Dunque, ru consideri il colonnello La Rocque una specie di produttore?

RENOIR:

 $N_{\rm SS}$  ma potrebbe esserto.

LEANSON.

Produce del patriottismo,

RENOIR:

D'accordo; lo produce ma non lo distribuisce.

[LANSON:

Non lo distribuisce, ma ha anche lui un finanziatore,

RENOTE:

5), sa un finanziatore, ma che non conosce il pubblico,

TEANSON

Cosa offre di preciso il tuo noleggiatore?

#### RENOIR:

Il noleggiatore mi dà, come è l'uso, una garanzia del 75% sul capitale impegnato, garanzia sulla parola, trasformabile in cambiali alla consegna del negativo. In cambio egli chiede dei diritti sul materiale dello studio, della pellicola e del sonoro.

[EANSON:

Riassumendo. egli dà d75%o del capitale un cambiali

RENOTE:

No, egli consegna le cambiali contro il negativo

TEANSON:

Si, così lascia sperare il 75% del capitale?

RENOIR:

Eccel·lascia speture... il produttore e sicure di non perdere più del  $z_2$ .. del capitale impegnato dal impagiatore.

JEANSON:

Magnifico! In conosco un individuo che sconterà le cambiali tratremendo soltanto il 25% come commissione. Basta quindi trovare il 50% che manca...

RENOIR:

In denaro liquido.

JEANSON

In denaro liquido...

RENOIR!

E il tuo produttore ce l'ha del denaro liquido?

JEANSON:

No, ma ha il presentimento che tra poco tempo conoscerà il suo finanziatore... Giacchè tu conosci il tuo noleggiatore, e il tuo noleggiatore conosce il suo pubblico, e il mio produttore conosce quasi il suo finanziatore, e che io press'a poco conosco il mio produttore.  $M_1$  sembra proprio che l'affare si concluda, no?

#### RENOIR:

Già, come direbbe un noleggiatore: a Siamo a buon punto a. E se parlassimo del soggetto?  $T_1$  devo fare una domanda: il mio produttore



Renoir: - Ai costumi rivoluzionari il mio produttore rimprovera il colore. (Foto dal film 'La Marsigliese' di Renoir, l'assalto alle Tuileries)

ama Napoleone e vorre; sapere come lo vorresti rappresentare: vuoi forse arme un grande uomo? o un tiranno sanguinario? o un erotomane?

#### JEANSON:

(22) (appresento quale era, Voglio restituirlo alla sua verità, É un Côrso che è unscito, un Côrso che aveva l'accento côrso e che fece della Fran-112 l'impero dei suoi compagni.

#### RENOIR:

fu concepisci Napoleone in modo molto spiacevole,

Teanson:

Perche?

RENOIR:

Perchè il mio distributore ama Napoleone e ha un segretario corso.

JEANSON'

Tu pensi che il còrso si offenderebbe per l'accento corso di Napoleone?

RENOIR:

Si

TEANSON:

Allora lasciamo da parte Napoleone,

RENOIR:

Si, lasciamolo da parte. Così potremo non transigere sul resto.

TEANSON:

Ecco, io sacrifico Napoleone alla produzione,

RENOIR:

Meglio dilungarsi sulla rivoluzione. La rivoluzione va benissimo, tanto più che è di moda dopo la vittoria del Fronte Popolare.

JEANSON:

Infatti mi hanno detto che la rivoluzione di questi tempi è un tema com-

Renote:

Rappresentiamo la rivoluzione. Ma c'è la difficoltà che il mio noleggiatore non ama i film in costume. Dice che non è più il tempo del film in costume.

EANSON:

Per fortuna il mio produttore non la pensa così. Ha molta fiducia nei film in costume. Dice che sono istruttivi; quel poco che sa l'ha imparato al cinema: Abel Gance è il suo Michelet. L'autore di caino, Leon Poitiet, è il suo Vidal-Lablanche...

RENOIR:

L'idea della rivoluzione lo seduce?

JEANSON:

Da quando si sono avute le elezioni, sì. È decisamente per la rivoluzione, Prima delle elezioni mi disse; a Ho preso una opzione su due sceneggiature: una di Claude Farrère, e una vostra; la mia scelta dipenderà dal suffragio universale. Decideranno le elezionit a. Ecco tutto. Egli vuole siruttare la vittoria del Fronte Popolare, ma mi ha spiegato però che bisognerebbe ricondurre il pubblico ad una più sana comprensione della vita. Vuole che la vittoria del Fronte Popolare rimanga una vittoria, ma una vittoria senza conquiste...

RENOIR

Ai costumi rivoluzionari il mio produttore rimprovera il colore.

JEANSON:

Il colore?

Renoir:

Proprio... Il pubblico non vede il colore perchè il film è in bianco e nero, ma lo vedrà il noleggiatore quando egli verrà nello studio.

JEANSON;

E allora?

Renoir;

Allora, gli dà ai nervi!

JEANSON:

A) nervi?

RENOIR:

Ma non puoi riportate la tua storia ai tempi moderni? Al giorno d'oggi si può pure ricercare la libertà. La vita non è cambiata... il mondo è sempre il mondo, un uomo è sempre un nomo... se la libertà non è sempre libertà.

JEANSON:

Ambientiamo la storia in un sobborgo popolare?

#### RENOTE:

Ab no! Niente sobborghi popolari, non è roba per il pubblico. Ci vogliono i quartieri ricchi. Sta a sentire. Il mio noleggiatore mi ha detto: « Voi siete operaio, uscite dalla vostra officina, dal vostro ufficio dopo aver sfacchinato tutta la giornata... ebbene, che cosa andate a cercare al cinema? Qualcosa che vi sollevi dalla vostra mediocrità!... ».

#### [EANSON:

E solo per desiderio d'evasione ci si dovrebbe rinchiudere in un cinema, solo per assistere a un dramma elegante e mondano? Ma allora le persone distinte, quelle che non vengono dal lavoro e che si sono riposate tutto il giorno, sicuramente vorrebbero affaticarsi un po' la sera e non ritrovare, come in uno specchio, altre persone ricche e fini come loro... Non ti sembra?

#### RENOIR:

No. D'altra parte non sono i ricchi che fanno gli incassi... È poi chi ha soldi non vuol vedere dei miserabili sullo schermo. Vogliono l'uguaglianza dall'alto e non dal basso.

#### JEANSON:

Il tuo noleggiatore vuol fare un film per il gran pubblico o per pochi individui scelti?

#### RENOIRE

Per il gran pubblico e per pochi individu; scelti,

[EANSON:

Capisco: per un pubblico di persone scelte.

RESOUR:

Giusto.

[EANSON:

Niente Napoleone, niente rivoluzione! Il nostro film sta prendendo corpo... Non gli mança che lo spirito.

#### RENOIR:

Ingegnamoci! E sfruttiamo un'epoca che non sia stata sfruttata dai cineasti. Se portassimo la rivoluzione all'epoca della conquista dei Galli?

#### JEANSON:

Ma se non c'è stata nessuna rivoluzione all'epoca della conquista dei Galli...

#### REMOTE .

Lo so, però si può benissimo far credere al produttore che la rivoluzione ci sia stata in Gallia nel 1789... E poi, no... impossibile, la rivoluzione... La rivoluzione è proibita.

[EANSON:

Da chi?

RENOIR:

Dalla censura. La censura sopprime sempre la rivoluzione, come le donne nude e gli errori giudiziari.

JEANSON:

Luigi XVI era un'idiota. Io lo pensavo da molto tempo. Se avesse istituito la censura non ci sarebbe stata rivoluzione. E allora lasciamo perdere anche la rivoluzione!

Renoir!

Con che possiamo sostituirla?

JEANSON:

Con un po' di Costa Azzurra, con una rivolta di croupiers.

RENOIR;

Benissimo, non si è mai visto nulla di simile.

[EANSON;

Con un po' di musica...

RENOIR:

E una parte per Garat...

Jeanson:

Si trasforma il personaggio di Robespierre in capo-croupier,

RENOIR;

E quello di Lucilla Desmoulins in inglese sfaccendata.

JEANSON

Magnifico!

RENOIR:

Dimenticavo: il mio noleggiatore esige Fernandel... Si, si... ero a Lione ultimamente. Si proiettavano due film in due sale diverse: uno con Charles Laughton, l'altro con Fernandel... Il film di Fernandel incontrava di più: faceva più incassi... Ecco perchè il mio distributore esige Fernandel... e qualche nudo per l'estero e le colonie.

JEANSON:

Sia,

RENOIR:

Allora sei contento? Faremo il film come vogliamo noi?

#### JEANSON:

Ascoltami: non si fa sempre quello che si vuole, ma devi riconoscere che è piacevole lavorare una buona volta liberamente, sinceramente, senza subire dal di fuori alcuna influenza, alcuna imposizione!... Niente concessioni, perciò!

RENOIR:

Hai ragione, niente concessioni!

JEAN RENOIR - HENRI JEANSON (tradusione di L. R.)

Regista Victor Fleming : produzione Metro Goldwyn Mayer 1939 - produttore Mervyn Le Roy - soggetto da un racconto di L. Franck Baum - adattamento di Noel Langley - sceneggiatura di Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Wolfe - musica di Harold Arlen - canzoni di E. V. Harbarg - udattament; musicali di Herbert Stothart - registra-nene sonoru di Donglas Shearer - coreografia di Bobby Connolly - scenografia di Cedric Gibbons, William A. Horning, Edwin B. Willis - trucchi scenografici di Arnold Gillespie -totografia in bianco e nero e a colori (Technicolor) di Harold Rosson - consulente per il volore Natalie Kalmus - truccatore Jack Dawn - montaggio di Blanche Sewell.

#### PERSONAGGI

Dorothy						٠.			Judy Garland
Marvel . { H Mago di Oz \									Frank Morgan
Hunk Lo Spaventapass	}								Ray Bolger
Hickory L'Uomo di allun		<b>.</b>							Jack Haley
Zeke Il Leone									Bert Lahr
Il Leone \$ Glinda, la Fata									Billie Burke
Miss Gulch { La Strega { Lo zio Henry .							-		Margaret Hamilton
Lo zio Henry .						;			Charles Grapevin
La ma Em Nikko									Clara Blandick Pat Walshe
I Nam. Toto, il cane						,			"The Singer Midgets " "I cane Toto
TOTO, IT CHAR .				-		•	•		/2 (/

E la storia di Derothy (Judy Garland), una bimba del Kansas, che, durante un ciclone, viene colpita in testa da una finestra divelta dalla furia del vento. Caduta priva di sensi, Dorothy sogna di essere stata trasportata dal ciclone nel magico paese di Oz, popoloso di personaggi di favola,

Tra le prime persone che la bimba incontra è una buona fata (Billie urke), che protegge il paese degli gnomi, popolo che sarebbe felice se non vivesse nell'incubo dei malefici d'una

cattiva strega (Margaret Hamilton).

Poichè Dorothy vuole tornare nel Kansas, a casa, la fata la consiglia di recarsi a consultare il mago di Oz (Frank Morgan). Dorothy s'incammina per andare dal mago e lungo la strada incontra, uno dopo l'altro, tre strani personaggi: lo spaventapasseri (Ray Bolger), che si tiene in piedi in virtù della paglia di cui è gonfio (è un uomo senza cervello, e il suo sogno è proprio quello di averne uno, come tutti gli altri uomini); l'uomo di alluminio (fack Haley), una specie di essere meccanico arrugginito, privo di cuore, e infine l'uomo leone (Bert Lahr), cui manca, cosa inaudita, ogni coraggio,

Dorothy diviene amica dej tre, e li prende come compagni di viaggio perchè ognuno possa guadagnarsi ciò di cui manca. Insieme arrivano alla città di Smeraldo. Dopo molte avventure, durante le quali la strega mette in arte tutti i suoi malefici contro di essi, Dorothy i tre finalmente riescono ad averne ragione, e ad essere ammessi alla presenza del mago, Il mago altro non è che un ciarlatano, ma tuttavia riesce a dimostrare che essi possiedono già in sè ciò che ognuno cercava: l'uomo senza cervello riceve dal mago un diploma di dottore; l'uomo senza cuore ha in dono un piccolo cuoricino con un orologio dentro che batte il tempo; l'uomo leone potrà andare fiero di una medaglia sulla quale è scritto: Cotaggio. Dorothy, al termine di questo viaggio, riparte per Kansas. Ma il sogno finisce: la fanciulla si sveglia è intorno al suo letto trova parenti e amici in amorosa veglia.

THE WIZARD OF OZ è il sogno d'una fanciulla, una fiaba a colori, una fiaba di grandi pretese con scene di cartone e personaggi di carne e ossa. A motivo di questo non risolto connubio di elementi, difficilmente potrai sentire quei personaggi al loro posto in quell'ambiente, e quell'ambiente atto ad accochere e far muovere quei personaggi.

È il senso e lo sforzo e i difetti del film sono anzitutto qui, in questo irriducibile disagio provocato dall'accostamento di due mondi antitetici; quello fisico e quello fantastico. Ma proprio perchè il difficile è in ciò, possiamo credere che il vero problema del film, il più importante per lo meno, era in questa fusione di elementi, grazie alla quale ogni personaggio potesse vivere nel suo giusto clima la sua storia,

I personaggi in linea generale non sono ben trovati; specie quello falso e convenzionale della buona fata abitatrice della bolla di sapone iridescente, e la strega

spesso un realismo inadeguato alla vicenda. Ma il leone, l'uomo di alluminio e l'uomo di paglia sono tre buone invenzioni e si trascinano dietro, per tutta la durata del film. i segni della loro felice nascita. Nati con i loro precisi attributi di uomo senza coraggio, uomo senza cuore, e uomo senza cervello, il leone, l'uomo di alluminio e lo spaventapasseri non hanno altre cose da dire oltre quelle loro umane deficienze. Personaggi scarniti e ridotti all'essenza, hanno da raccontare la paura l'uno, l'insensibilità di cuore l'altro, la dissennatezza l'ultimo.

E tranne in qualche momento d'incertezza, in cui un certo compiacimento del regista lo trascina a dimenticare tutte le rigorose necessità dell'assunto, i tre compagni della pic cola Dorothy possono dirsi gli unici tre veri personaggi della fiaba. Così com'erano personaggi i nani di BIANCANEVE, ciascuno coi propri attributi umani di brontolone, di timido, di furbo, ecc. ma anche con una mag-

si, per via dei mezzi più precisi che puo offrire l'uomo con la sua interpretazione al posto del fantoccio creato dai disegnatori. Soprattutto nel leone è palese questa risorsa di mezzi che ha l'interpretazione dell'uomo. Negli altri meno, chè due maschere quasi fisse irrigidiscono i lineamenti dell'uomo di alluminio e quelli dello spaventapasseri.

Dorothy, invece, la fanciulla che compie quello spaventoso viaggio nel mondo dei so gni, è in quel mondo entrata con tutti i suoi sentimenti di ragazza timida e buona, con ancora nell'animo i pensieri e le preoccupazioni della sua semplice vita, e benchè le vicende del sogno altro non siano che una continuazione in scala maggiore, una trasfigurazione in linee irreali degli avvenimenti di una giornata avventurosa della fanciulla, pure il personaggio di lei resta sempre un po' fuori, quasi un pretesto per mettere in moto la macchina della complessa fia ba .

Partecipe ma spettatrice, più spettatrice che partecipe, tutto avviene per lei, potremmo dire dentro di lei, chè ne è la sua mente, l'unico regno ove ha svolgimento l'irreale vicenda; eppure Dorothy non riesci mai a vederla (tranne che nei primi momenti, fino al concludersi del ciclone) come personaggio nel film. Rimane una brava Judy Garland che balla, che canta, che s'intenerisce e si spaventa: campionario di reazioni in una giovanissima attrice che piace al pubblico. Ma l'interesse dello spettatore è sempre lì, su quei tre personaggi di cui abbiamo detto prima, che sono il nocciolo, il meglio, ciò che vorremmo dire l'unica « morale della favola n.

I malefici della strega, la sua faccia di civetta, le sue spaventose apparizioni dànno rare volte allo spettatore il senso di una preoccupazione viva per la fanciulla.

Il mago è qualcosa di non ben definito. Incolore sotto ogni aspetto: un ciarlatano e un saggio, un imbroglione e un moralista. Il momento della sua apparizione, il suo fantastico regno segnano per la fiaba il cadere in una narrazione grigia e prolissa senza risorse e interesse di alcun genere.

Tutto esteriore, benchè piacevole come trovata, il dono della medaglia con la scritta coraggio al leone, il cuoricino che pulsa all'uomo di alluminio, ed il diploma di dottore allo spaventapasseri. Questo, unicamente questo, lo spunto polemico e morale di tutto il film. E quelli, dunque, i personaggi di maggior rilievo in quella storia che meritava di essere più chiara e piana e meglio narrata anche dal punto di vista cinematografico. Quelli i personaggi portati in un mondo di cartone, tra scene da teatro lirico o addirittura da rivista, che hanno troppo spesso il sapore di fondale dipinto. (Cosa accade, a proposito, in America dove, a quanto ci è stato possibile vedere, oggi è molto in e i suoi scimmieschi pipistrelli che toccano giore possibilità di definire i personaggi stes- voga l'uso di esterni posticci ricostruiti nei

ma quando invece accade in vicende lari doti di Walt Disney. a cui tutto può essere compromesso da quei falsi troppo palesir).

to the WIZARD OF OZ le strade sono sempre proppo brevi e si perdono con troppa frecaenza dictro quinte di 'alberi; la vegetacone sempre troppo rigida di erbe e fioriartificiali : disumana freddezza di un mondo entro il quale muovi a disagio persone ve-16 che abbiano qualche cosa di umano dentro.

Tutta la scena del primo contatto di Docothy col regno dei nani trae efficacia dalle buone truccature degli gnomi e dalle lorococi molto hen trovate, poi scopri tutta una impostazione coreografica da film-rivista; en ullontana dalla narrazione la stucchevole apparizione della fata bambola entro la bolla di sapone iridescente. Ma l'artificio scepovera ingenuità, in quelle vedute in lontananza del Castello della Strega, e soprattatto della Città di Smeraldo (fondali da fotografi da fiera, senza alcuna fantasia del disegnatore, zuccherosi e colorati alla caramella di menta) e tocca il massimo di cattivo gusto in quella specie di gotica stilizzazione della macchina che ingrandisce smisuratamente tra fumi e vampe di fuoco, il volto del mago per intimorire gli astanti. In definitiva hai il senso che in questo mondo di fiori lenci e di carta colorata avrebbero potuto agire solo personaggi di stoffa, in una finzione dichiarata in partenza, senza l'impegno umano che il Fleming si è assunto e che poi non è riuscito ad assol-

Il tentativo resta nell'orbita dell'esperienza dei disegni animati e, in quanto non raggunto per quella irriducibilità dei mezzi disparati ai quali il regista è ricorso, può considerarsi molto inferiore a BIANCANEVE. Ne Fleming, al di là dei difetti cui si è fatto. Agli annali del cinema. Victor Fleming è

la per alm come quello di cui ci occupia- tico narratore, che sono una delle partico-

Il bello del film è, si può dire, tutto fuori, tutto nelle intenzioni; è bella l'idea di partenza, è bello l'impegno col quale lo spettatore si dispone alla fiaba.

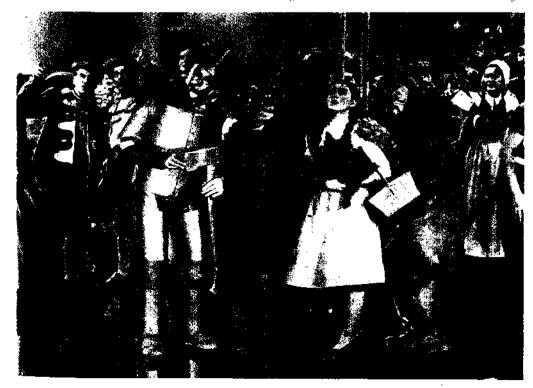
Poi la narrazione si disperde, si frantuma, si riprende qua e là con allettamenti e trovate, ma da ultimo tutto l'interesse è scemato. E il pubblico non rimpiange la parola " fine ".

Nè vale a salvare il film dalla noia quella vecchia trovata, vecchia quanto il cinematografo, per cui lo spettatore viene tenuto continuamente sospeso tra il pericolo del quale sembrano cadere vittime, da un momento all'altro, i personaggi, e la possibilità di salvezza dovuta all'intervento di altre forze

Morirà Dorothy, ora che la clessidra di aninico si palesa addirittura ingenuo, di una lina scarlatta sembra prossima a segnare la irreparabile vendetta della strega? Oppure i suoi tre amici e il suo cane, piccolo e fedele come il bassotto di Bonaventura, riusciranno a salvarla?

Da la vita di un pompiere americano di Edwin S. Porter, a LE DUE ORFANELLE di Griffith, a tutti i western, fino a BIANCANEVE uno dei motivi abusati, miranti a far presa sul pubblico, è stato sempre quello: la corsa tra le forze del bene e quelle del male a salvare o a sopprimere il personaggio verso cui è rivolta tutta la pietà e la simpatia del pubblico. Poi il provvidenziale trionto della giustizia, proprio al momento in cui tutto sembra irrimediabilmente compromesso.

Forse per la lunga abitudine a siffatte emozioni o forse più per il modo ovvio e meccanico usato al fine di suscitarle, in THE WIZARD OF OZ il gioco non regge; mancanza di abilità in quel Fleming che per lunga pratica non dovrebbe almeno difettare di abilità?



I personaggi principali di 'The Wizard of Oz' in un ambiente da film-rivista

centri di posa? Pazienza quando ciò si veriti - cenno, ha dimostrato quelle qualità di poe- passato come un regista o di adeguata preparazione e di immediata abilità tecnica e e le abilità tecniche invero, anche in questo film non mancano. Basti ricordare il ciclone con la tromba d'aria che avanza distrug. gitrice, e la prima parte del sogno, cioè quei voli, nel cielo, della casetta e di Miss Gulck in bicicletta e della gente in barca,

Ma Fleming è evidentemente un ingegno versatile, non un artista fedele ad un mondo poetico che ha svolto e approfondito grado a grado nei suoi vari film. Dal suo lontano NEL GORGO DEL PECCATO (1927) che esercitò su me adolescente tanto fascino e tanta suggestione, a CAPITANI CORAGGIOSI (1937), a ARDITI DELL'ARIA (1938), caratterizzati sempre da un certo verismo e da una continua luce di umana realtà, egli passò attraverso esperienze brillanti come HULA, fino a questo the WIZARD OF OZ, la sua fatica più recente che noi conosciamo,

La strada non è molto chiara per chi voglia tracciare una storia del regista intesa come graduale conquista d'umanità e di mezzi espressivi,

Ad altri il compito di una tale ricerca. A noi, cui preme mettere a punto qualche giudizio sulla fiaba vista tempo fa, interessa ora, per concludere, qualche cenno sul tatto colore.

Continua la nostra avversione a un uso del colore nel cinema, ove esso colore non riesca a portare accenti lirici o d'armonia compositiva tali da rivoluzionare quelli che sono i criteri finora in uso in tale genere di film, Dopo l'infelice esperienza de la CITTÀ D'ORO, il Technicolor di the Wizard of oz ci induce a una più benevola considerazione di questo metodo americano in contrapposizione a quell'altro tedesco. È la pasta dei toni qualcosa di più polposo e caldo, una più soffusa atmosfera che pervade per intero il quadro, quasi una velatura che riesce più a fondere i vari elementi coloristici.

Ma tutto qui, e molte poco di tutto ciò, tanto poco che la crudezza di certi rossi anilina e di certi verdi smeraldini e di certi azzurri. non risulta attenuata da quella specie di trucco tenale.

Qua e là qualche suggestione fugace come al cadere della brina sui fiori troppo odorosi che impediscono col loro profumo soporifero il procedere della ragazza e dei compagni verso la città di Smeraldo. Crea questa scena una suggestione alla Seurat, uno strano richiamo al puntillinismo di lui, forse solo uno stupore, un interesse di curiosità,

Poi tutto il resto si svolge in quel meccanico e anonimo modo instaurato da BECKY SHARP, senza neanche quei guizzi di effetti che pure allora stupirono i più. E sì che altre volte abbiamo affermato essere la fiaba ¹ "\_'co genere cinematografico nel quale il coone può trovare una sua funzione più precisa.

Anche dal punto di vista colore the wizaro or oz non ha raggiunto alcunché di bello e di nuovo. È un film che promette cento e mantiene dieci. Ma ha il pregio di lasciare in noi il desiderio di tentativi del genere ove quella promessa risulti mantennta e superata. UBALDO IVO

# OHIE Loy? Sam Le Loy?















SCRIVO queste right double timorso di non aver mantenote una proniesso, o almeno di averta manteausa troppo fards. Chi ¿ Sam Le Rose Sembra una frase pubblici-(2.3) e modestamente avrebbe devote esserio, Mr. Le Roy è ilsign ratio has Verde, un artore sections clie he conosciuto il succeso di America e la reseria al-Offerno ner suo paese.

No. 144, per it film net quale favocevo, ero a Patermo per un tuago periodo di esterni, Cercavamo compaeso, generici, picco attorila nonzia diffusa dal triorenti di 5.c./m e dall'Ora si provuro una tota di genze perdante chi ci assediava sel «Politeama Garibaldi» - casformate in teatre di pose per alcuna mierni a eq andec per la

estremamente pásero si presentò un giorno: a Ho latto l'acrece ad Hollywood a ci dissein en cattivo daliaco, e ci aperse un albumdi fotogo-fic.

In questa pagina ne sone riprodotte alcune tra te tante, e c'erano attehe ritagli di giornali e quei telegrammi che in America usano inviare come attestato di tingraziamento per il lavoro prestato, a firma di personalità del emema e del teatro. Lo guardammo: certo doveva aver avuto il suo quarto d'ora di no-

Quando ritornò a Palermo fece l'interprete per a mosti inglesi ed americani. Con la guerra gli cessò anche questa fonte di guadagno con e per tanti altri. Questo miraggio del cinema che gli appariva proprio li a Palermo, pagiva rianimarlo; forse avrebbe potuto rimpannucciarsi, farsi mettere a posto i denti, ridiventare presentabile e, con i onovi amici, venire anche a Roma; tenture ancora la viadel cinema, non più a Culver tity ma a Cinecinà. Fece amicizia prima con il regisa econ il produttore, che erano stati ad Hollywood e con lui ricordavano avvenimenti luoghas persone che parevano loro tamo più lontani perché separati dalla guerra. Lavorò con est foce qualche solds, qualcuno gli regalo un vestito. Stavo spesso con lui e padavamo inglese perchè io volevo impratichirmidella lingua. Le san fotografie mi erage sombra interessanti e gli proposi che le avrei gruppi il volto che si può individuare facil-



strafa (cravamo segnari a dito), e fino sulla pubblicate, così quando fosse venuto a Roma seglia degli alberghi. Un uomo dall'aspetto gli avrebbero anche giovato. Era diventato un altro. « Come on --- mi diceva alla sera -so un locale, al porto, there's a french girl spalancava gli occhi -- magnifica...». Andavamo giù verso le stradette del porto dove poi ci bioccavano noiosi interminabili allarmi, Qualche volta bombardavano, e allora la sera dopo ci tenevamo tontani dal porto passeggiando per le vie del centro, dai quattro canti di città ai quattro canti di campagna dove potevamo trovare, con poche lire, anche il... caffè vero, Cara Patermo!

> Lasciando la Sicilia gli promettemmo che ci saremmo occupati di lui. Qui uno di noi insistette perchè potesse lavorare in harlem (era stato undici anni a New York, ed avrebbe poruto evitare tante corbellerie nel film). Ma non lo vollero, Non ebbe fortuna, non potè mai venire a Roma e anche le fotografie che avevo portato con me rimasero abbandonate in un cassetto. Mi scrisse per un po' di tempo. Mi ricordo che ad uno della troupe che voleva imparare l'inglese, gli insegnò, come prima frase, questa; I'm a free man; io sono un uomo libero, così come aveva imparato stando fuori,

Ora è rimasto in Sicilia, e chissà quando potrà vedere su queste pagine le sue fotografie, alle quali teneva tanto e nelle quali aveva riposto tanta speranza...

Nella fotografie lo riconoscerete cercando nei

mente nelle fotografié che lo raffigurano solo con una donna. Nella totografia che rappresenta un carrozzone ferroviario (si tratta di uno spettacolo teatrale e non di un film) è quello in piedi che tiene in mano la paglietta. Nella fotografia che lo rappresenta come cameriere, la donna è Gloria Swanson. Le altre fotografie hanno il sapore classico del vecchio cinema americano. Non sono inedite, qualcuna anzi è nota, ma la guardiame con altro occhio ora che sappiamo che tra i personaggi c'è un piccolo attore italiano,

VIRGILIO SABEL









# INTRODUZIONE ALLA TECNICA DEL MONTAGGIO "CONTINUO"

ordinata di numerosi pezzi ripresi in tempi, suoi geniali trucchi. L'esigenza di una magambienti e condizioni diverse, seguendo le tipiche necessità del piano di lavorazione, L'unione di questi pezzi, sia come materiale esecuzione del lavoro in sede pratica, che come processo creativo dell'opera d'arte, prende il nome di montaggio.

Il montaggio, per quanto se ne sia scritto, e forse appunto per la sua enorme importanza come fatto estetico, è stato scarsamente teorizzato nella sua tecnica, anche più elementare. Una tecnica del montaggio - intendiamo per essa non la materiale incollatura dei pezzi, o l'aso esperto della moviola » in rapporto a tali esigenze è nata tuttavia d'intuito per la pratica necessità di risolvere al tavolo determinati problemi, che spesso ancor oggi la regia trascura o deliberatamente ignora;

Il primo film ripreso dai fratelli Lumière consisteva in un'unica banda registrata senza interruzioni di sorta. Seguono le scoper-

IL film, è noto, risulta dalla composizione te di Méliès e le applicazioni integrali dei solo ne passi sullo schermo (Buchanan). Di gior durata degli spettacoli - e quindi di un maggior metraggio - suggensce l'incollatura di diversi pezzi di pellicola in un tutto organico e, per quanto possibile, omogeneo. Il montaggio nasce, e le, sia pure tardive, teorizzazioni del Bèla Balàsz e del-Pudovchin - tardive perchè essi non fan no altro che formulare ciò che già da tempo è in atto — ne riconoscono l'importanza come processo creativo.

> Possiamo facilmente immaginare gli sviluppi della tecnica del montaggio durante ilperiodo del film muto. Si può notare invece che, considerato il periodo nel suo complesso, la tecnica del montaggio ha da assolvere così modeste esigenze, da non meravigliare per il non verificarsi di un progresso sensibile nei suoi logici sviluppi.

Il film — abbiamo detto — è composto di numerosi pezzi, ma lo spettatore in projezione deve provare l'impressione che uno

qui la necessità di una tecnica che resutai sea al materiale ripreso, non solo sul piano della unità estetica, ma anche di quella narrativa e figurativa in senso pratico, la macessaria continuità.

È interessante notare come in forza della ovvia proprietà dell'inquadratura, di sottratte alla percezione dello spettatore ciò che «: trova oltre i limiti del quadro, il primo criterio tecnico per il raggiungimento della continuità, debba essere stato proprio quello della discontinuità necessaria, dei pezzi da incollare. Due pezzi infatti possono attaceare se sono simili; non attaccano se sono quasi eguali. Basti, per convincersi di questo, tagliare qualche fotogramma nell'interno di un pezzo di montaggio, ed ammirare in projezione il « salto » che ne consegue, Il necessario corollario dell'osservazione che precede, fu naturalmente --- e molti sono ancor oggi di questa opinione - che due pezzi tanto meglio attaccano, quanto più



-oso diversi — diversi per ambiente (e questo risolve radicalmente ogni problema), diversi per inquadratura, diversi per angolaaota ecc. Questa soluzione, ognuno se neavvodo, è molto semplicistica, ed lo comprendo come, trattando su questa rivista disilfatti problemi, ci sia stato chi, pur avendo faticosamente assimilato certe regolette ormai consacrate dalla pratica più elementare, abbia creduto invece di dover ripudiare e combattere il cosidetto attacco per ingrandimento » o » riduzione » del quadro, perchè le precise e razionali norme che la diminuita necessità di afferrare velocesi prospettavano urtavano apparentemente contro questa primitiva esigenza di discontinuità. Avremo modo di tornare sull'argo-

Ammessa questa semplice regola della discontinuità, il montaggio punta decisamente sul fatto estetico. Ne sono il risultato i cinque principi del Pudovchin, e quel rapidissimo linguaggio prevalentemente simbolico che costituisce forse la più forte caratteristica del film muto. Chi se ne avvantaggia grandemente è il ritmo, o per meglio dire quel ritmo caratteristicamente cinematografico dato dalla velocità, secondo cui i pezzi di montaggio si seguono sullo schermo. È facile dimostrare come il ritmo tanto più fortemente colpisce l'attenzione dello spettatore, quanto più è veloce. È mia abitudine, quando ho montato un film, - e ne consiglio la pratica a quanti si occupano di montaggio — passare il film stesso alla moviola, a velocità non inferiore ai 40 fotogrammi al secondo: gli errori di attacco o di ritmo balzano, così, evidenti e fastidiosissimi. La velocità si può considerare il microscopio del ritmo. Si comprende quindi come il ritmo del film muto (in media due secondi per pezzo di montaggio) fosse altrettanto, se non più, progredito del ritmo in regime di sonoro (in media otto secondi per pezzo).

Quanto alla tecnica dell'attacco, quando la discontinuità dei pezzi non sembrava sufficiente a mascherare la frattura, suppliva una provvida didascalia. Ma già nella tabella del Timoscenko sui Principi del montaggio trovano posto elementi spaziali (come: N. z = cambiamento di angolazione, o: N. 4 - introduzione di un particolare) che fanno presentire una tecnica del montaggio continuo,

Altra volta ho avuto occasione di rilevare come in Variété Dupont abbia ridotte al minimo l'errore, della ripresa del dialogo in controcampo esatto (allora d'uso), impiegando costantemente coppie di angolazioni soggettive, e dando al volto ed all'occhio dell'attore direzioni in opposizione (es. gli occhi guardano leggermente a destra della macchina da presa, mentre il viso è rivolto leggermente a sinistra). Lo stesso Dupont si rivela compreso di una più precisa tecnica, nel sonoro Fortunale sulla scogliera. E questo è un buon esempio di evoluzione di un artista che veramente intende divenire

sempre più padrone dei propri mezzi espressivi. Il problema di una tecnica del montaggio continuo, si pone tuttavia in tutta la sua imperiosa completezza, con l'affermarsi del film sonoro.

Gli immediati effetti del sonoro nella tecnica del film sono:

- rallentamento del ritmo delle immagini,

— conseguente riduzione dei campi di presa dal dettaglio al campo lunghissimo, per

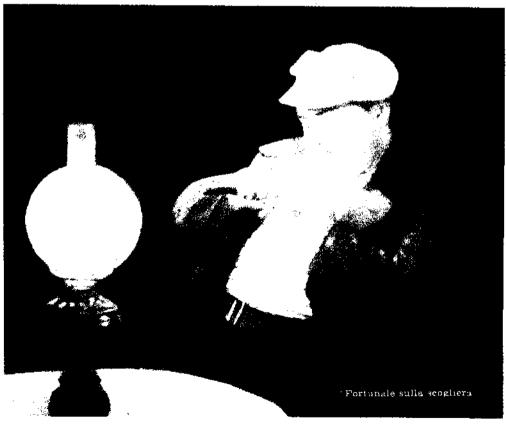
mente la successione dei particolari che il film intende sottolineare;

- necessità di raggiungere una continuità di montaggio nell'interno della scena, ovviamente determinata dall'unità della scena stessa, condizionata dal parlato.

In questo terzo punto è la chiave di quello che si può chiamare montaggio continuo. che ovviamente è più veloce di quello del Un'analisi delle possibilità offerte dal montaggio continuo, e delle necessarie relazioni tecniche fra le angolazioni successive, verrà svolta in un prossimo scritto.

RENATO MAY





## RITORNO AL TRAGICO

Il teatro e il cinema rinunciano alla tragedia? - La tragedia e l'esperienza quotidiana dell'uomo moderno - Ogni tentativo di ritorno al tragico concepito, non tanto come espressione della nostra 'tragedia quotidiana'. ma come un ritorno (quasi una variazione intellettualistica) ai classici miti ellenici - Sentire sinceramente i valori tragici del momento storico in cui siamo immersi, vorrà dire poter ritornare alla tragedia -

RITENIAMO che la decadenza del teatro di prosa e le incertezze e gli errori del cinematograto siano da attribuirsi sopratutto a povertà di ambizioni. Sembra ci si vada convincendo lella juutilita di affrontare problemi ardui o scortanti attraverso le arri tappresentative e di condeusarli in vicende fortemente drammatiche o tragiche recadendo ad ogni passo nel più vieto romanticismo e nel più mielato convenzionalismo. Il borghesismo ancora dilagante ritugge impaurite da ogni problema difficile, da ogni andno incontro, da ogni scabrosa questione, adagiandesi nell'avvilente monotoma di una forma di espressione piatta e senza significato. Invece, forse come in pochi altri momenti storici, il pubblico attuale vivente nell'atmostera di lotta che sconvolge il mondo, provato da sofferenze usiche e da disagi morali, martoriati: dai dubbi · dall'incertexza, potrebbe rivelarsi adatto a ricevere e ad assimilare il potente fluido della tra-La tragedia nasce infatti dalla formazione di un clima che è nell'aria, negli avveaimenti di tutto un popolo e che si condensa nelle vicende quotidiane di ognuno ancor prima che sulla scena. La tragedia greca infatti ha il suo primo grandioso manifestarsi in Eschilo nell'ora più solenne della patria, quando la Grecia sostiene il primo e il secondo urto contro i persiani (prima contro Dario e poi contro Serse) ed il popolo, abolita ogni lotta intestina, tende allo sforzo sovrumano che lo porterà alla vittoria attraverso le leggendarie epopee delle Termopili e di Maratona. Si ammanta in seguito di nuova luce nell'opera sotoclea che sorge al termine della lorra contro i persiani nel periodo Il maggior splendore di Atene sotto il governo di Pericle, anche se già si avvertono in essa i segui di una sucipiente irreligiosità e corruzione

morale che si tarà più evidente in Euripide, terzo esponente della reiade immortale, nelle opere del quale il decadimento dei costumi morali e dei fasti militari greci si rillette in un decadere della religiosità tradizionale con il sorgere di una nuova spiritualità a volte vicina alla superstizione e con il decadere dell'elemento erojco. Dalla grandiosità immensa e rupestre di Eschilo, alla o umanità « di Euripide, attraverso gli splendori della raffinatezza di Sofocle, la tragedia greca segue, nella sua parabola che preannuncia il sorgere della commedia, le convinzioni e gli eventi politico-religiosi del proprio tempo e della propria patria. Perche quindi sarebbe illogico chiedere una tragedia della nostra attuale esistenza di uominį moderni?

Le arti rappresentative tendono oggi più che mai a coprirsi il viso come la statua rappresentante il Nilo dalle ignore sorgenti, persistendo a voler ignorate l'urgere imperioso di tendenze nuove, di nuove classi che annunciano l'avvento di un'era nuova attraverso una serie di sofferenze, di incertezze, di dubbi, di pentimenti che formano l'atmosfera di una tragedia, forse la massima, dell'umanità. Assistiamo così al sopravvivere mgustificato di personaggi e situazioni di gasto inesorabilmente superato. E dicendo superato non intendiamo disconoscere i meriti di uomini ed epoche che ci hanno preceduto, ma indicare l'insormontabile barriera di mentalità e di aspirazioni che da essi ci divide. Così rapido si è fatto il cammino dell'umanità che sarebbe assurdo non voler riconoscere una eguale se non prù rapida evoluzione nello spirito creatore che presiede alle azioni umane. La lotta che noi combattiamo è una lotta per la libertà dello spirito dalle strettoie di una mentalità che ci lega per impedirci di andare

più avanti. Mai forse nessuna umanita quanto l'attuale ha lottato così icrocemente per la 150pria libertà spirituale. Quindi la tragedia del postro tempo dovrebbe essere una tragedie attuale e « religiosa ». Invece ogni citorne ai clima tragico è concepito non come l'espressione delle nostre attuali ansie e dubbi, dei nostri attuali amletici ondeggiare alla ricerca di una tede e di una direttiva, ma come un ritorno (quas una variazione intellettualistica) ai classici miti clicnici di cui l'immortalità artistica non vale a proclamare l'attualità spirituale. Si è detto che aleggia nella tragedia eschilea una religiosità che si adombra quasi d'una concezione precristiana nei concetti di avvicinamento al monoteismo e di punizione dei peccatori che sono più spesso gli uomini Iclici, ma basta a confinarla inesorabilmente fueri dal concetto cristiano la sostituzione della Provvidenza con una giustizia incsorabile e feroce attraverso il castigo della quale si attua la catarsi del colpevole e dei suoi figli. Cosi in Sofocle l'inesorabilità del Fato anche se conosciuto, la terribile implacabilità della Divinità che non conosce giustizia e purificazione ma annienta l'individuo senza speranza, la concezione della vita umana come di un viaggio che nasci dal nulla e al nulla ritorna, bastano a renderlo lontano dalla nostra sensibilità e a farci, ad esempio, estranci alla tragedia della cecità di Edipo in quanto resta per noi inaccettabile il concetto dell'involontarietà del suo peccato, commesso come per aver contratto un morbo senza alcun libero arbitrio, e della punizione divina che si abbatte sul protagonista per aver commessa la colpa e non per averla voluta. Tale mesorabilità del fato, tale catarsi dei personaggi, tale concetto di ineluttabilità umana, le vediamo ricorrere assai spesso in ogni





adienno ritorno al teatro tragico e non si avvertidi contrario mai e quasi mai l'afflato dello spinto cristiano con la sua profoadità umana e filosofica se non religiosa. Ancora aleggiano nelle opere moderno misteriose atmosfere di mito, oscitto allegorie pagane, abbandom ed esaltazion che non sono del nostro tempo e della nostra sensibilità. Dobbiamo ricordare che tutti noi, compresi gli agnostici e gli atei, siamo stati in un cetto senso e purificati i dal Cristianesimo, educati a percepire la vera essenza del bene e del male, del lecito e dell'illecito, del giusto e dell'ingiusto. Tutto ciò renderebbe impossibile anche al maggior gaudente moderno di tivivere le orgie antiche con quello stesso senso di tranquillo candore spirituale.

La nostra seusibilità moderna dovrebbe quindi manitestarsi in una tragedia che non fosse quella di un destino inesorabile e crudele che perseguita l'uomo, ma quella della sua lotta contro i vizi, le turpidini, gli abbandoni ciechi dell'io nella ricerca di una supremazia dello spirito che non trova modo di manifestarsi. Non i misteri della trascendenza, ma i quotidiani problemi dell'immanenza di questa terra, di questi nomini. Poche o pochissime tragedie possono considerarsi moderne e universali da tal punto di vista. Potremo forse definire moderno Glauco di Morselli? e potremo definire attuali gli oscuri e orecchiati simbolismi di Betti? Le stesse tragedie dannunziane risentono volta a volta del mito ellenico (La città morta), del richiamo storico (Francesca da Rimini), della sagra medioevale elevata ad epopea (La nave), dell'oscura leggenda regionale (La figlia di Jorio e La paccola sotto il moggio). Comunque, in più di un'opera dell'agnostico Gabriele si avverte in profondità la presenza del sentimento cristiano anche se a volte condensato in manifestazioni piuttosto esteriori, in sbavature decadentistiche. Con spirito sorprendentemente moderno, Shaw riesce spesso a sfiorare il tragico, ma vi è in lui un'impossibilità costituzionale ad avvicinarvisi con la necessaria primitività di accenti e purezza di ispirazione, impossibilità forse esistente anche in d'Annunzio. Anche Pirandello iende a costruire un teatro tragico con la sconcertante dialettica delle angosciose domande che si pongono i suoi personaggi sull'essenza della vita, sulla libertà dell'io costretto entro la fissità della forma, sulla relatività della vita e di tutte le cose (problemi già adombrati del resto nell'Edipo re): ma raramente il suo teatro tiesce a raggiungere una distinzione artistica di più ampio respiro. Lo stesso O'Neill, pur attraverso una splendida forza del tutto originale, ricade a volte negli schemi del teatro classico, o s'inaridisce in schemi individualistici.

Nel campo cinematografico ancor più rari sono stati i tentativi di evasione verso un cinema tragico non derivato da esperienze teatrali. La scuola francese ha tentato di far collimare in alcune sue opere l'intendimento artistico di una visione psicologicamente approfondita della vita e dei personaggi in una concezione pessimistica con la possibilità di dar vita a un'opera commercialmente accettabile, ma si è estrusecata in un campo d'azione piuttosto ristretto rifacendosi a certa letteratura verista con a capo Zola. La scuola sovietica ha anch'essa realizzato opere notevolissime attraverso pregevoli risorse tecniche, singolare efficacia di montaggio e forte senso d'umanità; ed è forse quella che meglio ha sentito la socialità del cinematografo, dando al cinematografo tragedic corali (LA CORAZZATA POTEMKIN, QUELLI DI KRONSTADT, CHAPAIEV, CCC.). Nessun'altra iorma d'arte è forse idonea quanto il cinematografo ad esprimere la nostra attuale tragedia. Il teatro infatti per la sua fissità di forme, per la costrizione inesorabile di tempo e di luogo, per l'impossibilità di diffondersi presso un pubblico di grande estensione, denuncia un che di superato che mostra forse l'impossibilità di mezzi che soccorrano allo scopo. Che se è pur vero che un clima tragico può manifestarsi anche attraverso l'azione di due soli personaggi, pure il cinema per la velocità degli spostamenti di luogo, di ambiente e di tempo, per la sua enorme possibilità di diffusione appare la forma d'arte più idonca alla manife-

stazione di una tragedia universale espressa nepsicologici i insieme nei suoi significati nii. e collettivi e. A questo riguatdo bastera ne c dare come nessun'altra arte, eccettuata la teratura, possa, come il cinema, abolic ogni convenzionalismo per la manifestazione dina mica di uno stato d'animo. Nemmeao la pat tura gode di questo privilegio a causa della sua fissità e i difetti imputati al cinema della mancanza del colore e della mancanza di unterza dimensione costituiscono invece i suca mezzi più peculiari di espressione attraverso squisite tonalità e slumature in bianco e nere e potenti illusioni ottiche di carattere totogralico. Forse per la formazione di un cinema tragico, non sarebbe inopportuno un ritorno a un cinema muto che si avvarrebbe di innegabili vantaggi, quali una maggiore libertà d'azione della macchina da presa non più collegata alla dizione dei personaggi, un montaggio di pezzi più brevi di pellicola con conseguente maggiore velocità di azione, una maggiore espressività delle immagini nella potenza creativa del silenzio sulla maschera del personaggio in contronto alla minore efficacia del a parlato a legato a una forma immutabile di espressione non soccorsa dalla possibilità evocativa dell'immaginazione dello spettatore. Con questo non vogliamo proporre l'abolizione di un cinema parlato in tavore di un cinema muto, ma la possibilità della loro coesistenza come della possibile coesistenza della tragedia e della commedia.

Dopo quanto abbiamo detto, dobbiamo concludere dichiarando l'impossibilità della formazione di un teatro e ancor più di un cinema tragico? Non cradiamo, Basterà fermarsi ad esammare la nostra odissea nelle sue angosciose incertezze, nei suoi orrori d'ogni giorno, nella sua terrestrità disperata, perchè la nostra tragedia sorga spontaneamente. La tragedia della lotta, del tormento, delle colpe, degli errori, dei pianti, delle grida di noi tutti uomini moderni nella ricerca ansiosa della luce.

NINO GHELLI

## L'occhio umano e l'occhio geometrico

La scenotecnica cinematografica non è che una forma dell'architettura. La sostituzione dell'obiettivo all'occhio umano e il valore che nel film assumono volti e oggetti le aprono impensate ed innumerevoli possibilità.

Determinati i mezzi espressivi dell'architettura nelle categorie forma e colore, dove quest'ultimo, comè dice Matteo Marangoni, « non va, naturalmente, inteso nel senso cromatico, ma neVsenso tonale, ossia di effetto luministico, dato dal contrasto repentino e vibrante di luce e ombra n, la scenotecnica cinematografica, anche per il film in bianco e nero, viene ad essere automaticamente compresa nella definizione di quest'arte.

Ma è assai importante distinguere quale diverso significato l'architettura assuma allorchè si ponga in funzione del cinema, allo stesso modo che questo ha attribuito un valore nuovo alla recitazione, al dialogo, alla musica, ecc.

Per`architettura si è infatti sempre intesa l'arte del costruire edifici, cioè del costruire rispetto alla misura umana. Anche se fino a settant'anni fa, il ritmo formale di una opera architettonica era determinato da un modulo freddo ed astratto come quello del Vignola, Michelangelo poteva egualmente affermare la dipendenza di essa dalle membra umane, tanto che chi non fosse più che esperto in anatomia non sarebbe riuscito ad intenderla. E oggi che l'architettura aulica è morta col mutarsi dei rapporti sociali determinato dall'evoluzione industriale, viene proclamato che la bellezza di un edificio è il risultato della sua rispondenza alle esigenze alle quali è destinato, e cioè ancora dall'aderire alla misura umana, adesso non più in senso formale ma funzionale. Tale condizione, fino a jeri necessaria ed oggi sufficiente, per la bellezza architettonica, ci è presente ogni qual volta consideríamo un edificio; e con un processo naturale e ormai incosciente confrontiamo le sue proporzioni con la statura degli uomini che intorno e in esso camminano e si muovono. È impossibile giudicare del valore estetico di una chiesa, di un palazzo o di una casa di abitazione se essi non ci appaiono avvolti dalla vita degli uomini, se non constatiamo in atto il rapporto architettura-nomo.

Nel film invece l'obiettivo, sostituitosi all'occhio umano, nella sua visione rettangolare e discontinua delle cose, annulla il valore di questo rapporto e quindi il canone fondamentale per l'esame della architettura viene a distruggersi. All'obiettivo è infatti possibile concentrarsi su di un parti-

colare, grazie al limite geometrico del sue quadro, come all'occhio non è certo consentito; questo, per l'incapacità di guardare esclusivamente un elemento, non riuscirà mai a prescindere dalla misura umana. mentre quello, nei margini del parallelogramma, giungerà a favci dimenticare il termine di paragone che per considerare le cose è il metro connaturato in noi. Ma prescindendo da ciò e dal fatto che alla macchina da presa avvicinarsi, per esempio, a un cornicione o a una volta è assai più facile che per un osservatore, la perdita della nozione della misura umana viene determinata sopratutto dalla discontinuità delle immagini, la quale fa sì che l'aumentare o il diminuire della distanza dall'oggetto considerato renda del tutto diversa la rappresentazione cinematografica da quella fornita dall'occhio. Se noi infatti siamo lontani da un edificio e ci avviciniamo a poco a poco ad esso, al lento e graduale ingrandirsi della costruzione si accompagnerà una proporzionale variazione del termine di raffronto umano; abbiamo sempre perciò da riferire a una nostra precisa unità di misura gli oggetti che vediamo, ci siano essi lontani o vicini. In un film, al contrario, già il continuo e rapido mutare di ambienti dall'esterno all'interno, da una casa a una altra casa, da una strada a un'altra strada intorpidisce l'elasticità di variazione dell'elemento di confronto; ma quando poi nel presentare un unico oggetto, per esempio una chiesa, il mezzo cinematografico ce la mostra prima, poniamo, con una panora mica dall'alto, poi con una visione frontale, subito dopo con un dettaglio del portale, poi delle colonne, e dei capitelli, e queste e altre immagini si succedono nel giro di pochi minuti, occupando, si tratti della facciata o del capitello, uno schermo sempre egualmente grande, allora il senso della misura umana si smarrisce del tutto. Ouesta è una delle due fondamentali caratteristiche che distinguono l'architettura cinematografica dall'arte del costruire, e co-

stituisce quella prerogativa che, dopo aver

generato per il cinema una serie di espe-

dienti tecnici ormai comunissimi (come i

modellini), può offrirci un modo totalmen-

te nuovo di concepirne la scenotecnica e de-

terminare interessanti iniziative. (In questo

senso troverebbero, per esempio, la loro ra-



#### Mastrocinque Camillo

I SOGGETTI scelly du Mastrocogque per suor film dericano, m genere, dal tratre (L'OROLOGIO A CUEU e INVENTIANO L'AMORE, 1 MARTIE C CLTIMO BALLO, FFDORA C LE VII. DEL CHORE, LA MASCHERA E IL VOLTO E EV STATUA VIVENTED

È questa l'unica sua d'impstrazione di conrenza (alquanto negativa per un « cinematografaro »), ché, per il resto, lo si i visto sampre, instabile e tentennante, coglico. ora, i a deliziosi o fiorettini delle commedie connece-sentimentali (voglio vivere con 13) TIZIA, BIONDA SOLTO CHIAVE, VALIDITÀ GIOR-ME DIECL, LA DANZA DEI MILIONI), OFR. COprirst di gule spettucolari (REGINA DELLA SCALA, DON PASQUALE, I MARITI, PEDORA. LE VIE DEL CHORE); ora, getturs, u = turvero, crudo e semplice n (LA STATUA VI-VENTE), caricando, in quest'ultimo caso. la vita d'un marinaio di finte assolutumente rimpenzionali, a fasulle a v melodramma.

In soprappiù, facendo seguire una o panoramica n a a una carrellata n, in una irrazionale a motorizzazione a, che, a lung'andare, conduceva alle soglie dei capogiro e della nausea.

Per la prossima stagione quali film sta confezionando Camilly Mastrocinque: quelli del. la sua mantera a scintillante a, quelli a decorativi », oppure ha stabilito di votarsi al a realismo a, sicuro ogni volta di esaurire, fino in fondo, un mondo, seguitando, tuttavia, a far awere i sum erot, come nella STATUA VIVENTE, in agghindate casette rustucke, per non disgusture troppo il pubblico delle a prime n?

da Gio Ponti, i quali abbiano come protagonisti delle architetture celebri. Esse infatti verrebbero ad essere considerate in maniera del tutto differente dalla consueta e acquisterebbero una bellezza particolare, aliena dalla loro principale qualità reale: l'aderenza al rapporto umano).

L'architettura poi è, in sede estetica, l'arte più astratta, anche più astratta della musica; per essa certo non si può parlare, come per le arti figurative, di mimesi; non sussiste, nel suo caso, il processo di deformazione attraverso la considerazione individuale del pittore o dello scultore che istituisce la relazione natura-quadro o statua; nata dal bisogno per l'uomo di crearsi un riparo, essa, che in sostanza è un'alterazione della crosta terrestre, vi posa su degli oggetti che con la realtà naturale non hanno niente di comune. gione d'essere quei documentari, proposti

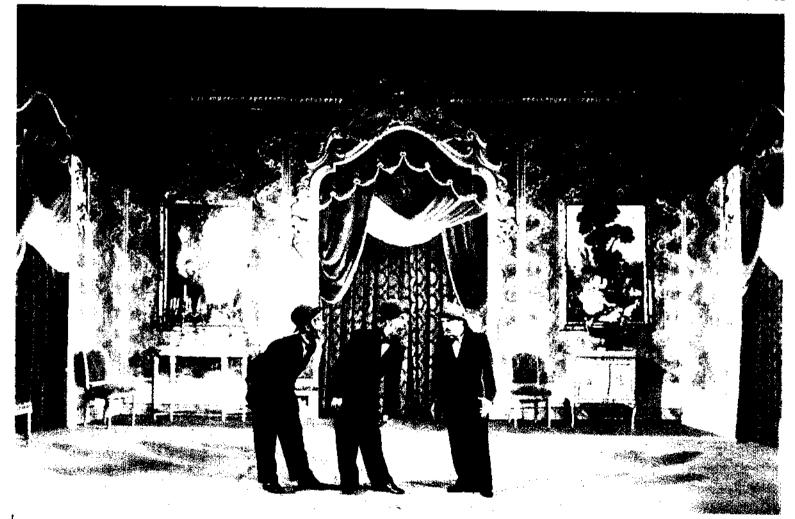
Dongto Lambitetto che progetti una casali conazione perchè venga effettivamente ostroita, non deve interpretare alcuna premessa: ma il medesimo artista, posto davanti al compito di costruire ancora una casali abitazione che abbia funzione scenografica in un film, si trova a dover adeguare il tono architettonico dell'ambiente da lui immaginato a quello psicologico del hlm; si pone cioè nell'identica posizione di un pittore o di uno scultore, solo che mentre questi hanno presente la natura, egliterrà davanti agli occhi la realtà architettonica. La nuova e tanto diversa condizione dell'architetto capovolge del tutto i criieri di valutazione estetica, di modo che non va più giudicato se la sua opera sía bella in sè, ma piuttosto se essa aderiscaall'azione cinematografica e quanto contribuisca a raggiungere la desiderata atmosfeia. È tutti riconosciamo quale importante funzione abbiano adempiuto per la creazione di un clima le piazze di ALBA TRAGICA e di PER LE VIE DI PARIGI, la fabbrica di À NOUS LA LIBERTÉ O la scala di RAGAZZE IN UNIFORME, paragonabili a un basso conlinuo sul quale potessero liberamente svolgersi gli a solo degli attori.

Stabilendo così le differenze tra l'arte del l'edificare e quella del costruire scene, abbiamo fino adesso considerato solo degli edifici. Ma in un film, proprio per la possibilità dell'obiettivo di fermare ed esaltare un particolare, gli oggetti hanno un ruolo importantissimo. Quindi, mentre nell'arredare una casa, proprio a causa dell'impotenza della visione vasta dell'occhio a concentrarsi su un elemento, l'architetto non si preoccuperà di disporre i cosidetti soprammobili secondo l'ordine dettato dalla composizione architettonica; nel film, valutando la facoltà della macchina da presa di inquadrare gli oggetti nei quattro lati dello schermo, inventerà, a causa del fortissimo ingrandimento della proiezione, più che delle nature morte, delle architetture di semplici volumi. Chi ha dimenticato, del resto, come fu sapientemente costruito il materiale plastico del DON CHISCIOTTE?

E rammentiamo le già ricordate parole del noto critico francese Alexandre Arnoux: ogni oggetto, ogni utensile, gli alberi, i mobili, i raggi, le ombre, le onde banno sullo schermo un ruolo di uguale importanza. I corpi e i visi umani non vi occupano un posto preminente che in virtù del

nostro adamico ergoglio e per asirpazio-Allora, ridotte giustamente le unmagini degli attori all'importanza di quelle degli oggetti, riconosciamo un peso nell con nomia architettonica del film anche ai volu e ai corpi. E quest'affermazione non senebrerà paradossale se si pensa quale valore più che umano vengano ad assumere un occhio o una mano in primissimo puno. tanto mostruosamente ingranditi sullo schermo. A questo punto, specialmente dopo aver così esteso le possibilità del materiale architettonico, andrebbero delimitate le tunzioni dell'architetto e del regista. Come per ogni attività della produzione cinematografica, certo anche questa di cui si è parlato è compito del secondo saperla valorizzare. Se un architetto elevando un edificio lo costruisce perchè l'occhio umano possa girarci intorno e osservarlo da ogni punto di vista. l'occhio rettangolare della matchina da presa lo contempla solo sotto determinati angoli che il regista sceglie, come l'attenzione di questo si polarizzerà su alcuni dei numerosi oggetti che l'architetto dispone in un interno; ed è inutile parlare dell'altro materiale architettonico al quale si è accennato (piante, animali, nomini).

AMERIGO CENCI



SCENOGRAFIA FUNZIONALE Ecco ana scena — non sappiamo, in verita, quanto casuale — nella quale strettamente adesente del 3 Bonos a s'attaglia alla perfezione, come per i crostacci il guscio che si tirano dietro, col decoto barocco che li circonda. Quel a clima a, atsta di pretenziosità da circo equestre e di metafisiche suggestioni, che la Luona scenografia, l'esatta distribuzione delle luci. l'attegnimento degli attori hanno creato, fa si che i personaggi restino, com'è giusto, prigionieri delle cose, che i personaggi e le cose, insumana, riescano a far suscitare lo stesso tipo di riso. Ci sembra siano state raggiunte quelle che, senza dubbio, sono le maggiori, più ellance qualità dell'impressione comica. In charté et l'imprévu, l'evidenza visiva e la rapidità del contrasti, come soleva ripetere stendad.



# JANOSIK

SEBBENE non siano mancati acticoli e note sul cinema boemo (basti ricordare i precisi scritti di Svatopluk Jezek), poco s'è scritto su Janosik, realizzato nel 1936 da Mac-Fric per la Loyd film di Praga, c interpretato da Palo Bielik, Zlata Haydukova, Andrey Bagar; ne crediamo siano stati in molti a vedere questo film, il quale, — dopo esser stato presentato alla mostra veneziana, nel '36 - fu, si, proiettato sui nostri schermi normali, ma nei mesi estivi, nella stagione morta, (ed eguale sorte, denotante la fine sensibilità dei nostri noleggiatori, tocco a pellicole come TUTTO IL MONDO RIDE di Alexandroff, LA MA-SCHERA ETERNA di Hoch-Laum, LET-TERE D'AMORE SMARRITE di Lindtberg) dinanzi ad un pubblico accaldato e distratto. Eppure si tratta come chi l'ha visto ricorderà d'un'opera notevolmente significațiva per ispirazione e per stile, che va ad inserirsi felicemente nella tradizione migliore del cinema boemo, accostandosi per carattere ed atmosfera a PER MONTI E VALLI (1939) ed a la terra canta (1934) di Plicka, ad amore giovane (1933) ed a MARJSA (1936) di Rovensky. Tutti film che devono la loro fortuna ed il loro incanto al loro accento decisamente, schiettamente nazionale, quasi strapaesano; e si sa bene che in arte - come dimostrano, tanto per restare nel campo del cinema, i film svedesi, i « westerns » ed i capolavori di Vidor — un acceso intransigente nazionalismo, qualora sia intensamente sentito e compiutamente espresso, supera gli scogli della retorica e dell'illustrazione geografica, per assurgere a dignità di espressione universale. E di ciò appunto un esempio probante JANOSIK, come si intenderà meglio, dopo aver riflettuto sul suo soggetto, sul suo contenuto. Janosik siamo in Slovacchia, ai piedi dei Carpazi, nel secolo decimottavo è un giovane contadino slovacco a cui il crudele signorotto magiaro ha fatto uccidere il padre; questa azione inumana è così dolorosa per lui

che porta all'esasperazione quell'odio che egli covava già segretamente contro gli oppressori del suo popolo: e quindi si dà alla macchia, radunando sotto il suo comando un numeroso e forte gruppo di ribelli, insieme ai quali incendia i possedimenti de feudatari magiari, ne ruba e ne distribuisce ai poveri le ricchezze.

Le taglie poste sul suo capo vengono continuamente aumentate. Ma Janosik è accorto ed agile e nessuno dei suoi connazionali sarebbe disposto a tradirlo. Solo il suo tenero amore per una giovane del villaggio lo farà cadere nell'agguato tesogli dal signorotto; cocrente e fedele al suo atteggiamento, egli si lascierà condannare all'uncinazione con serenità e fermezza. Racconto, come si vede, che presenta allo scenarista ed al regista il pericolo di addirittura due retoriche; quella demagogico-sociale e quella « patriottica ».

Ma Mac Fric evidentemente partiva da una sincera convinta necessità di narrare codesta storia; egli ha infatti trasfigurato le imprese di Janosik, donando ad esse il respiro e l'accento epico d'una « chanson de geste »; permeando il racconto d'un caldo afflato romantico per cui Janosik è presentato come una figura immune da qualsiasi bassezza o meschineria; un personaggio puro, incontaminato, ideale; da saga, da leggenda popolare. Laddove il signorotto ungherese è vile, libertino, crudele; saremmo nella più vieta retorica se questa non fosse superata dalla poesia.

All'inizio troviamo la sequenza forse più affascinante di tutto il film: Janosik ha saputo che il signorotto gli sta torturando il padre ed egli si slancia spinto dalla collera e dal desiderio di vendetta in una corsa frenetica verso il castello del feudatario; salta dalle colline, scavalca laghetti, supera d'un balzo le siepi; è questo davvero un brano, come si suol dire, d'antologia, ap-







coggiato ad un montaggio quanto. maj dinamico, quasi frenetico, pienamento in armonia collo stato di ammo agitato e teso del protago-Esta. Si noti, inoltre, la perfetta aderenza del paesaggio .... le collinette, gli sterpi — al sentimento del personaggio. Un rapporto ancora piu stretto tra paesaggio e raccomo è visibile quando Janosik sale sul cocuzzolo d'un monte e — cantando entusiasta una vecchia canzone -- invita ad unirsi con lui cutti i varii contadini de dintorni (una sequenza, questa assai gustosa, sia per l'interpretazione fervida e robusta di Palo Bielik, che per la verità umana delle espressioni dei contadini). Del resto (il film si svolge quasi integralmente in esterni) il paesaggio ha quasi sempre una funzione essenziale nel corso della vicenda, che s'apre e si chiude con una visione dei Carpazi; di più; esso risulta -- per dire -- la raffigurazione plastica dell'atmosfera interiore, l'estrinsecazione più diretta ed evidente dell'intima vibrazione del film. Un impiego così cosciente, così deciso, così impegnativo e « poetico » del paesaggio rinvenibile soltanto nei film russi (d'altra natura sono i rapporti intercorrenti tra «luoghi» e persone nei film scandinavi); La TERRA (1930) di Dovgenko, LA TER-RA HA SETE (1930) di Juli Raisman, TEMPESTE SULL'ASIA (1929) di Pudovkin.

Del resto, varii sono i motivi che c'inducono a considerare il cinema cecoslovacco come una filiazione, una discendenza spirituale di quello russo (il che trova la sua plausibile giustificazione nell'appartenenza al ceppo slavo che accomuna razzialmente i due popoli): quel gusto vivissimo pei costumi ricchi e smaglianti, quella così pronunciata predilezione pel paesistico e pel folcloristico, che sembra una prerogativa del cinema boemo e che raggiunge i suoi risultati più saporosi ed intensi in PER MONTI E PER VALLE, III MARYSA ED APPUNTO in JANOSTK - ha le sue origini più certe in opere come IL VILLAGGIO DEL PECCATO (1927) di Olga Preobragenskaia, ELISO (1928) di N. M. Scenghelay e nella stessa TERRA (1930) di Dovgenko. Ed al film ne accorta di certi pungenti dettagli plastici; ad es., il giocattolino con cui il feudatario si trastulla con studiata lentezza mentre attende all'interrogatorio della fanciulla, Detto ciò, ci sembra sia quasi superiluo aggiungere che janosik è un film essenzialmente visivo, un racconto narrato quasi esclusivamente per immagini; il dialogo è limitato a poche battute essenziali, la « sostanzialità » della narrazione essendo affidata ad elementi visuali le montagne, la mimica degli attori, inquadrature dal basso in alto simbolo e significazione di nobîltă e di solennită — per Janosik ed i « suoi » e dall'alto in basso significazione di viltà e di bassezza d'animo - pel conte ed i suoi accoliti « legati » da un montaggio costantemente sincromo ai varii « momenti » drammatici, lirici ed epici della vicenda, sempre obbediente alle diverse necessità del racconto: vivacissimo e mosso nella già citata sequenza della corsa di Janosik al castello e nel dinamico brano della zuffa tra i ribelli e le guardie, quanto lento e pacato e - diremmo --- « indugiante » allorchè Janosik siede in attesa di Amuseka nella taverna, ignaro dell'agguato orditogli dal conte, Ancor più evidente risulta la «fun-

zionalità » del montaggio, nel «pezzo» finale, in cui Janosik, mentre attende d'essere giustiziato, dinanzi all'uncino apprestato per lui, preso da un quasi panico furore musicale si mette a danzare il suo motivo preferito suonatogli da un amico; il pathos e l'emotività della sequenza un'emotività che sliora la poesia, sono ottenuti dal regista, alternando con felice intuizione, primissimi piani di Janosik - nonchè il particolare efficacissimo del piede che non può danzare completamente libero perchè incatenato — ai piani medii dei giudici che guardano stupefatti e dei contadini che mirano apparentemente impassibili, ma intimamente commossi a quel significante particolare dell'uncino, che ricorda spietatamente il « dopo ». L'importanza ed il valore del linguaggio visivo di Janosik, su cui abbiamo tanto in-

nora; la quale — ridotto, come abbiamo già accennato, a compiti quasi puramente esplicativi il dialogo, seguendo gli insegnamenti di Machaty e di Rovensky — è costituita dal commento musicale (di cui diremo appresso) e da qualche rumore naturale tanto raro quanto espressivo ed avvincente: la campana del castello che suona — lugubre — ad avvertire il conte del preoccupante avvicinarsi di Janosite e la sua gente; e sopratutto quel lento stridio — non sai se ironico o « indifferente » — provocato dall'oscillazione ritmica della lampada, in quella sconvolta stanza re-

cante i segni evidenti della lotta tra Anuscka e colui che voleva violarla — il signorotto che giace esanime sul pavimento.

In quanto alla musica, essa è stata scritta appositamente pel film da Milos Smatck — a cui si deve pure il commento dei fratelli bordubal — e si rifà in gran parte ai migliori motivi popolari slovacchi; ed offre, anche considerata in se stessa, cioè avulsa dal film di cui fa parte, pregi ragguardevoli di freschezza, di colore paesano e di suggestività.

Ma codesti pregi non ci interesserebbero — o meglio: non ci interesserebbero ai fini della valutazione complessiva del film — se non riuscissero, alla fine, ad una ben precisa funzione espressiva, contri-buendo, in senso diretto ed inequivoco, al clima del raccento, se non sottolineassero con straordinaria efficacia i momenti ora lirici, ora epici del film. Sicchè, in JANOSIK la musica - che, quando occorre, è sostituita da un silenzio ricco di tensione - non è decorazione, non si riduce a commento epidermico o generico; ma risulta vera e propria proiezione sonora delle passioni e dei sentimenti dei protagonisti e dell' « anima » del film. In questo senso, l'opera di Mac Fric va posta accanto ad a nous La LIBERTÉ di Clair, a LA KERMESSE FROICA di Feyder, al traditore ed a stagecoach di Ford, a LA GRANDE ILLUSIONE ed a la bête humaine di Renoir, rarissimi film, tra i tanti prodotti negli ultimi dieci anni in cui i valori ottici e fonici intimamente e « poeticamente » coicidano

MARIO ORSONI







PARLANDO di cinema, specie in via geterale e cronistorica è raro non riterirsi alteatro; dal soggetto all'attore - cioè dallo immaginato movimento di ispirazione alparticolare umano di espressione ... le di- GIA, dove utilizzando con intelligente monvergenze, come i contatti, hanno più volte, di continuo, occupato gli esteti, o in genee, gli scrittori di cinema ad approntare delle categorie differenziate e fisse, con iioro precisi e non diversi generi. E discutendo si sono fissate le caratteristiche del soggetto teatrale e cinematografico, della sceneggiatura, degli attori, si è affermata. nel cinema. l'importanza della continutà visiva, del montaggio, del ritmo; ma quasisempre trovando alle origini dell'elemento vinematografico una precedente forma teatrale; portata dapprima così com'era sullo schermo senza adattamenti specifici; selezionata, poi, e raffinata fino a costituire. nella sua nuova realtà, una forma propria. ngova e diversa.

Ora, questa specie di legge storica non si è verificata per tutti i fatti cinematografici; tra gli altri, i così detti tenomeni fisici naturali, cioè la pioggia, il vento, le nebbie, ecc. Tutti trasferiti sullo schermo - 3 lavoro in esterno segnando il primo grosso stacco dagli impacci teatrali ha dovuto aftrontare e risolvere la meccanica di questi tenomeni — senza esperienze teatrali; o alpiù con quelle limitatissime dei « rumori » prodotti da specialisti nascosti dietro le quinte a fare la pioggia, la grandine, i lampi, i tuoni. Lo schermo ha più volte posto in risalto, con ironico compiacimento, questa sua autonomia, svelando pure il nascosto gioco dei macchinisti. Si ricordi il particolare nel MILIONE di Clair, dove sulle teste dei due cantanti lirici piove, ad un certo momento, una vistosa pioggia a ritagli di carta

La pioggia può essere ripresa artificialmente, in teatro e in esterno, o direttamente, durante la naturale precipitazione, Maquella vera entrerà in gioco, nel migliore

dei casi, piuttosto con un valore da documentario, loutano dal nostro interesse attuale. Così come nel documentatio olande se di Joris Jvens e Manus Franken, Paoctaggio le immagini create dall'inizio e dalla interruzione della precipitazione atmosterica, si mostra la vita di un giorno di pioggia in una città olandese,

Ottenere la pioggia nei teatri di posa è di gravosa difficoltà e, pertanto, l'usaria o no, dovrebbe essere subordinato ad una reale, artistica necessità. Perchè questo ci preme dire; più spesso l'uso del mezzo è inopportuno, non serve all'economia e alla psicologia del personaggio; nè alle finalità del raccontato: ma resta all'esterno, semplice pezzo tecnico.

Il racconto cinematografico deve procedere per immagini agganciate visivamente in unità completa, cui l'aggiunta di elementi come la parola e le didascalie, dovrebbe riuscire superflua e pleonastica, un di più non richiesto e non sentito. Anche la pioggia deve inserirsi, allora, nel tacconto in funzione di elemento fondamentale, espressivo e visivo come ogni altro atto e fatto cinematografico. In comune con questi, trarrà la sua efficacia da un certo uso, da quello soltanto che interesserà la massa. Cioè, realizzata la sua o visività o, la pioggia dovrà corrispondere a quella immagine già esistente nell'animo o nella fantasia di chi la vede come relativa di un particolare stato. È appunto la meccanica del cappresentato che entra in gioco: una trovata, una situazione, trarrà effetti tanto più immediati e violenti, quanto più evocherà atteggiamenti schematici, direi fissi. Fatty innamorato impacciato e timido, messo alle strette, gioca sempre con quelle sue mossida primitivo; e sempre farà ridere, per quanto ripetuto sia il gioco. Il classico « gag » della torta di crema spiaccicata in viso o della bastonata tirata all'improvviso, se rispetterà la legge ritmica sua pro-

pria, sempre troverà risposta neba binuaginazione comica dello spettatore, disposea ridere, (Sarebbe il caso d'osservare che la stessa rappresentazione, qualora si porti su un piano e su schemi superiori, impie gando ad esempio un attore con un mordimorale d'importanza generale, trarrà adeguate rispondenze esistenti nel\ pubblico contrarie, magari, a quella precedente del

Di pioggia piostita con intenzioni e risultati di atmosfera oppressiva e triste, telemo gli esempi in Norreano di G. Machani Hans Stüve, l'uomo della strada, campanna portando sotto la pioggia un cartellate. pubblicitario appeso alle spalle. Gira tutti la sera, poi torna a casa; la sua douna e andata con un altro uomo; si abbandona stancamente sul divano: e canta al sus bimbo la ninna-nanna. La buffa neaschera che copriva il volto dell'uomo durante il suo andare sotto la pioggia, sta appesa al muro -- sembra sogghiguare - mentigoque d'acqua scivolano da essa a terra, come lacrime. È impossibile, ci sembredare a quelle gocce un diverso significato e un apporto visivo più esatto. L'uso del mezzo è fatto con una scetta di « tempo » veramente seria e indispensabile, senza sprechi. Un equale significato non si peteva raggiungere con altri mezzi: il pubblico sente l'atmosfera, come spiegavo più sepra, direttamente, attraverso una sua popolare trasposizione. L'acqua ha deutro l'animo dello spettatore quella particolare rispondenza, direi, atavica. Un senso derivato come da un mito di remotissima origine, che l'immagine risveglia soltanto senza crearlo con la sua novità. In WINTERSET (SOTTO 1 PONTI DI NEW YORK) di A. Santell, il dramma del giovane protagonista Mio Romagna si svolge e si conclude in anobienti miserissimi ove la pioggia continua è l'elemento più triste. Ovunque, lungo le pareti dei vicoli, delle case e sotto i pontil'acqua trapela pacata come la tristezza nei volti dei personaggi. Stacca la pioggia, giunge nella piazzetta del malinconico luogo un pianino; alcune coppie, presto raccolte più che dalla musica dalla rischiarata del tempo, cominciano a ballare. Un agente vuole interrompere il ballo e si discute. Ma la pioggia, ripresa a cadere, ottiene ragione; costringe tutti ad allontanarsi dalla piazzetta: questa riprende il suo solito aspetto triste.

È da ricordare che WINTERSET, dramma teatrale rappresentato a New York per oftre un anno con vivo successo, ha appunto potuto realizzare attraverso il cinema il personaggio o pioggia o. Merito migliore di questa opera teatrale e retorica.

Un uguale senso drammatico ritroviamo in PICCOLO HOTEL di P. Ballerini, ove la pioggia insistente voluta dal regista, senza raggiungere la personalità di quella delle opere di Milestone e Santell, ma rimaneudo anzi quasi staccata dalle vicende dei personaggi viventi nell'alberghetto, contribuisce a dare rilievo alla atmosfera del film. Se venga meno l'effetto drammatico; se alla pioggia voglia darsi soltanto e farsi ri-



gia, con lo stesso motivo di accidentalità, disperde due giovani innamorati in mezzo alla folla in un parco di divertimenti di New York.

Un senso diverso dagli esempi fin qui esaminati, ma preciso, intuitivo e rapidamente raccontato; una funzione biblica e puritana è nel temporale di AURORA di Murnau. Arriva quando George O' Brien sta per aunegare la Gaynor. Serve a marcare, con lo stacco segnato dall'intervento della potenza divina, il tratto peccato = purificazione. Identico significato nella pioggia di NOSTRO PANE QUOTIDIANO pure di Murnau, solenno e purificatrice per gli uomini e per le cose, A René Clair la pioggia serve come motivo comico (PER LE VIE DI PARIGI) così come a Ozep, nei MIRAGGI DI PARIGI (la statua che animandosi d'un tratto apre l'ombrello per ripararsi dalla pioggia è una chiara parodia del simbolismo russo) e a Grigori Alexandroff ne TUTTO IL MONDO RIDE (grottesco funerale in bianco sotto la pioggia). Da tutti questi esempi, è chiaro come il fatte pioggia rielaborato cinematograficamente o in funzione di un personaggio o di una situazione, adempie un suo specifico compito, serve come ogni altro elemento a fare opera d'arte. Se questa condizione non sarà adempiuta e la pioggia rimarrà soltanto allo stato di rappresentazione esteriore, avremo le innumerevoli piogge-dimezzanotte dei film gialli: o quelle scherzid'acqua, fisse e geometriche come le coreografie delle girls, dei film rivista; o le altre comode e servizievoli per favorire il primo bacio dopo la fuga sotto l'acqua, lontani da sguardi indiscreti, mentre i vestiti si riasciugano e il to bolle sul caminetto; o quella, di un genera tutto a parte e non riferibile a tipo di Castellani in un colleo di PISTOLA, bella, ma inutile, e soltanto borghese e letteraria come l'altra, baroccamente decorativa e preziosa, di Sternberg in ca-PRICCIO SPAGNOLO: per la quale non sembra fuori posto pensare che lo Sternberg avrebbe amato far piovere a fili d'argento.

NOMENTANO BORGHI

umoscere un senso di « contrasto » accideutale: ecco allora la pioggia di Fejos, leggera, dispettosa, ipocrita come quella di primavera. Da una leggenda ungherese, molto tenue e poetica che dice a la pioggia di primayera è mandata dalle mamme giù dal cielo per salvare dal peccato le loro tiglie », il regista Paul Fejos ha tratto quella delicata opera di MARIA LEGGENDA UN-GHERESE. La pioggia è qui un pretesto; vale più nella leggenda che nel film, trasportatavi con un valore simbolico, niente affatto psicologico e teso a fare atmosfera. Nè è del racconto cinematografico la parte migliore. Serve a fugare l'amore, in una sera di primavera, tra un giovanotto intraprendente e una fanciulla. Dal cielo la madre della ragazza, già provata dal peccato d'amore in una medesima dolce sera, si affretta a rovesciare sulla terra un secchio di acqua. E poichè Fejos sembra prediligere le separazioni degli innamorati sotto l'acqua, lo stesso motivo appresta nell'altro suo film PRIMO AMORE. Qui anche la piog-



#### State special, page a Turino it 17 noscender, 1900, esordi pel emematografo pegli inni della rimscita italiana, come sceneggiatote di numerosi film, fin i

CKL MARIO SOLDATI

(v. tavola a fianco)

vender. 1900, esordi nel emematografo negli armi della rinascita italiana, come sceneggiatore di numerosi film, fra i quiul der comest the mascalzone, custo DE QUESTI GURNE, MA NON È UNA (2053 serve in Grandi Appellio Ma la suo attività ed i suoi interessi non si esaurivano nel cinematografo: Soldati aveva già dato prove notevoli come scrittore non soltanto dalle colonne della Fiera tetteraria, ma in un libro di raccontt, Salmace ed in un libro di viaggi, Amestea primo amore che fu una delle letture più care della nostra adolescenza. Un vero scrittore, dunque, che aveva dato due tangibili e forti prove del suo invegno e della sua attitudine alla narrativa. Per questo il suo nome, all'imzio di molti film di nostra produzione, fu sempre letto con una soddistazione particolare da tutti coloro che vedevano nella partecipazione degli scrittori al cinematografo, la risoluzione più legittima dei problemi del cinema italiano. Tanto più che non era un entusiasmo passeggero, quello di Soldari: quando lo si vide anche aiuto regista di Camerini, si pensò automaticamente ad un'esperienza che per l'autore di Salmace sarebbe stata indubbiamente importante e significativa quanto quella letteraria. Non è quindi assolutamente esatto parlare di Soldati -- come molti hanno fatto -- come di uno scrittore che ha lasciato la letteratura per il cinema, Se America, primo amoor to pubblicato al tempo delle prime

sceneggiatme, La verita sul caso Muttacorrisponde più o meno alle sue prime tatiche di regista (posta NELSON, TUTTO terr in possni e L'amico gestitta a sis-LOMBRA Possiuma invece affermare consicurezza che in Soldati le due esperienze si integrano e tanno parte della sua personalità e della sua formazione culturale; cosaché per giudicare la sua opera e opportuno partire da un unico punto di vista. La sua lunga anticameta nel cinematografo, prima di tentare la strada più ardua della regia, cra già un indice della serietà con cui Soldati si era avvicinato al film; e poichè le facili illusioni e i tentativi di molti letterati erano sempre naufragati per la pochissima tede e stima con la quale costoro avevano tentato di esprimersi per mezzo delle immagini, molta fiducia avevamo sempre riposto nel suo debutto che attendevanto con ansia giustificato. Da una parie vedevamo la sua opera di scrittore, che ci convinceva e ei faceva senz'altro pensare ad un uomo in possesso di qualità inventive di prim'ordine, e dall'altro il suo cammino nel cinematografo lento ma pieno di promesse.

Turiavia oggi, ad un esome obbiettivo,

Mario Soldati, nelle vesti di comparsa durante la lavorazione di 'Piccolo mondo antico': ovvero, scoperta di se stesso e indagine dal di fuori dei valori artistici del film.

Copera di Mario Soldati, che è all'ottavo film della sua carriera di regista, non possiamo dire che abbia esautientemente e con soddistazione rispostoalle nostre speranze. Anche quelle qualità che avevamo chiaramente intravisto nei suoi racconti e nei suoi scritti di ciaggio, oggi fatichiamo a ritrovarle nei suoi film più impegnativi (втесото MONDO ANTICO, TRAGICA VOTTE, MALOM-DRA: gli altri, da DUE MILIONI PER UN SORRISO A DORN NELSON C A FILTIO PER Ly poxxx, sono del tutto secondari e senza importanza) e sopratnino di sembra che Soldati non abbia saputo portare nel cinematografo le sue più schiette e cenuine qualità di narratore e la portata della sus partecipazione ed emozione (tutt'altro che trascurabile su un piano umanoj al contatto di un mondo straniero (America, primo amore). In altre parole, il regista So'dati non hatrovato nel nuovo mezzo un linguaggio per esprimere il suo mondo come lo aveva trovato nella letteratura: è cimasto quasi sempre troppo fede'e agli schemi di racconto del suo maestro Camorini (limitati e senza possibilità di aprirsi in un mondo meno chiuso e ristretto di quello piccolo-borghese, e le sue ambizioni non sono state integrate, come era necessario, da una impellente necessità di ordine interiore. I suoi film tendono a raggiungere una finitezza ed una levigatezza che indubbiamente sono una sicura arra per un prodotto di dignità superiore a quello del mercato italiano più dichiaratamente commerciale, ma questo è uno storzo che nonpuò portare ad opere d'arte, ma soltanto a film di un certo livello, proprio come può essere avvenuto nell'industria americana. In MALOMBRA quella evidente difficoltà di narrare e la mancanza quasi assoluta di misura fra i varii episodi del film, convalida in pieno i nostri dubbi, soprattutto quando si confrontano questi difetti con i pregi esteriori e di natura formalistica del film; la ricerca precisa dell'inquadratura, gli effetti della fotografia, la cura meticolosa degli arredamenti e dei costumi.

La ragione di questo sbandamento va ricercata, secondo noi, piuttosto lontano. È nota l'influenza che la letteratura italiana ha avuto da d'Annunzio in poi sulle giovani generazioni intellettuali: un allontanamento progressivo e sistematico dalle formule vitali dell'arte, un rinchindersi sempre più domenicano entro talune posizioni e schemi letterarii comprensibili e risolvibili soltanto în e per una cerchia ristretta di cultori-lettori. Tutta la varia ma monotona serie di riviste letterarie specializzate uscite alla luce in questi anni, ne fa fede. Ouesta tendenza della giovane letteratura italiana può essere compresa soltanto se intesa come una di quelle forme di « contraffazione dell'arte », che hanno portato verso quello che si potrebbe chiamare il professionismo del mestiere di scrittore: il quale è peral-

tra ono dei mati che maggiormenti pissono allomanare dalle vere si genume manifestazioni artistiche. Con l'avventi del professionismo -- dice Tolstor in Che cosa è l'arre -- la qualità tiam cerità, si trovà grandemente indebolitate condamnata in prevenzione a spirita prontamente. All'arte vera fu sostituta la contraffazione dell'arte a. Queste parrole suonano oggi veramente indicatve ed attuali, e non soltento a proposito del discorso che stiamo facendo.

Mario Soldati, con la sua opera letteraria e cinematografica, cade a nostroparere in pieno in questa confusione della quasi totalità dell'intellettumità italiana. (Anche la sua produzione letteraria, se vogliamo, è scaduta dal primo libro di racconti, Satmace, pieno di promesse, al romanzo La verità sui cuso Motta, dove ad un vero slancio narrativo si sovrappone un geometrico quanto arido sforzo di costruzione, da quel l'America, primo amore che si legge rutio d'un fiato, all'Amico gesurta, dove sono comprese pagine tredde di descrizione alternate ad esperienze letterane). Anche Soldati appartiene dunque a quella classe di professionisti dell'arie che noi decisamente condanniano: in quanto ha servito tustando non e'é una vera ispirazione ed un urgente bisognodi comunicare, si finisce sempre per fare dell'accodemia) ad allonturare l'arte dalla vita e dalla sua vera fimzione popolare. Detto questo, è anche possibile aggiungere che, seguendo tali correnti dominanti (creatrici a treddodi prodotti intellettualistici e rattinati) egli si sia allontanato dal suo autentice e legittimo « mando poetico ». Si può pensare così che questi interessi estetizzanti e di natura quasi sempre soltanto formalistica, abbiano impedito il libero e soprattutto sincero sgorgo della sua pur bella e calda fantasia. Potrà Soldari toeliersi di dosso onesti ditetti e moreseutarsi domani puro al nostro giudizio? Tutto è possibile, naturalmente; e noi ce la auguriamo, Indubbiamente ia strada da percorrere a ritroso non à atcile: Soldati avrebbe bisogno sopratutto di una grande fede e di una comunione intima con tutti gli uomini, per ritrovarsi. Perché oggi come oggi una critica precisa alla sua opera non potrebbe salvare che pochi brani dei suoi film: Pormai famosa corsa di Luisa sotto la pioggia, in viccolo MONDO ANTICO, c qualche esterno di malombra e di traoica Notte. In qualche « pezzo » di quest'ultimo film, dove il racconto diviene serrato e pressante in stretta connessione con il paesaggio, Soldati ha forse dato la misura di quelle che sono le sue qualità più sicure, che consistono in definitiva in una viva e poetica comprensione degli elementi che la natura offre al cinematografo.

FILM PRINCIPALI: LA SIGNORA ON MONTECARLO (Continentalcine, 1938); DUE MILIONI PER UN SORBISO (LIUX, 1939); DORA NELSON (Urbe-Ici, 1939); TUTTO PER LA DONNA (Urbe-Ici, 1940); PICCOLO MONDO ANTICO (Ata-Ici, 1940); 1941); TRAGICA NOTTE (Scalera, 1941); MONTECARLO (Continentalcine, 1938); (Ici, 1943).

PUCK







### Tutti i lettori di 'Cinema' debbono avere

### L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

che è l'unica indispensabile guida dell'organizzazione cinematografica italiana

Avvertiamo i lettori che la nostra amministrazione ha in vendita le ultime copie dell'**ALMANACCO** al prezzo di lire 110 comprese le spese di spedizione



FOTOGENIA ANONIMA I volti di queste due bimbe sono giunti a liberarci dalla noia e a doppiamente incantarci, nel momento in cui provavamo un'enorme stanchezza per i troppi visi lucidi delle 'dive' che giornalmente ci passano sotto gli occhi. Due adolescenti dalla fotogenia spuecia e comunicativa, due caratteri autenticamente umani: un causale 'garbismo' nella bimba bionda, una pacata dolcezza mediterranea nella bruna. Il lettore che ci ha inviato la foto dice di non essere riuscito a fotografarle da sole: un'altra soddisfazione se si pensa alle segrete vanità, alle ambizioni sbagliate che l'incanto del cinema si porta alle spalle



TANNI MASCITTO (Verona) - Satelbe interessante conoscere la ditta che ha soleggiato minado di Parior. Girotti tion è doppiato in ossissione. A me il sonoro piace, in questo film. Il mactehinisto compagno di Gabin nell'angena DEL MALE È Carette.

ALFREDO GIAMBA (Mantova) - Il tuo saluto dai servizio militare, mi riesce assai gradito. Ta e i tuo compagni vorreste assistere a spettocoli teatrali con attori dialettali.

PASQUALE CALLERIO (Gorizia) Vorresti fare conversazione con un let tore che conosca lo spagnolo.

MARIA MANASSENO (Fosiano) - Te la prendi con attori e attrici ituliani, in particolare con la Valli, che ti pare al quanto ingrassata e meno attracnte di un tempo. Secondo me questo attrice aveva grandi possibilità, ma si è lasciata un po' trascinare dai successi oltenen un po' facilmente. Sì, una maggiore autenticià nei film italiani sarebbe davvero desiderabile. Vi sono giovani, per esempio Castellani, i quali dimostrato di conoscere la tecnica. Ma come può un giovane intelligente prendere lo spunto da una bolsa commedia quale zazà di Berton, per fare un film. Che cosa ha da dire con questo film, cosa vuol dimostrare?

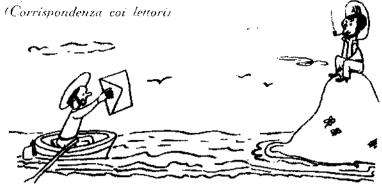
**ELIDE** ZIGOI (*Viale S. Sommo* 50, *Trieste*) - Puoi cedere gli arretrati n. 17, **18**, 10, 22, 24, 44. In cambio vorresti altri numeri con le gallerie di: Giachetti, Valli, Valenti, Brazzi, Cortese, **Sola**ri.

SILVANO PORTESI (Posta militare) -La NAVE BIANCA è diretta da Rossellini con la supervisione di De Robertis.

ADRIANA (Bottegone) - Ti piaccrebbe corrispondere con lo Studente di Milano che amuniri molto. E se lo merita. Cerchi una copia di Invito alle immagini edito da Pattaglia. Il messaggio è di R. Rouleau, che fa anche Pattore in altri film, nomadi è di Feyder. La Corradi appare nella danza del Puoco e nel torrente. Vedi Almanacco. C'è infatti un blackman, di Hitchcock. Ohm kruger non mi interessa.

TINA MESSEA (Forli) - Sarebbe interessante conoscere quell'algazar prodotto dalla Fox nel 1946. Comunque I. Wayne è un attore, ma nel '36 non ha preso parte a nessun alcazar. Un film può venire interrotto perchè il produttore scappa, perche la prima attrice, su cui cra fondata la combinazione, si ammala, perchè non ci sono più soldi, perchè la censura interviene, perchè ci si accorge che il soggetto non funziona, ecc.. Napola verre e bil è din orrendo film prodotto dalla Coldim; cioè dai signori Colamonici e Di Martino, il primo dei quali fa ancor oggi il produttore, infilando un film più brutto dell'altro. Hai visto un film americano. E chiedi perchè si trascurano i decreti, Semplicemente perchè si trascurano chi it trascura. Dici che il cinema Apollo dell'Enic, di Forlì, trascura sempre i documentario è ci citato, basterebbe che il pubblico si rivolgesse alla Prefettura o alla Questura. Manda pure tue fotografie. Vorresti fotografie e articoli su l'inono di aran e l'assedio dell'Alcazar. Per citare il pezzo ecc. puoi dire « quadro ». Il cerone serve per mantenere co-

## CAPO DI BUONA SPERANZA



stante il volto, Ma if senza trucco se conferisce autenticità. De Robertis non trucca gli attori.

VERITA Per l'Almanacco invia centodicci lire all'Amministrazione di Cinema, piazza della Pilotta 3, Roma.

ALVAISE MARCHETTI (Roma) - Quelle gare di velocità tra registi sono cose ridicole, certo, Ora tutto sta cambiando oggi in Italia, tutto, e speriamo che certi registi vadano alla malora.

ENRICO DALL'OGLIO (Rapallo, corso Umherto 14) - Saresti disposto a cedere i numeri 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, di Si gira in cambio di arretrati di Cinoma, precedenti il novembre '42.

RENATO BELFIORE (140) c. a. Aeroporto 70, Posta Milit. (60) - Vorresti ricevete Cinema da qualche lettore.

SILVANA PORTESI (Caffè Impero, Foligna) - Desideri corrispondere con i lettori.

NATALE GARBARINO (Pian della Secchia) - Isa Pola non è sposata, per le fotografie rivolgiti ai singoli attori, indirizzando presso Cinema.

EFFEBI - Sì, ma se non metti il tuo indirizzo, come puoi scambiare fotografie coi lettori?

RENATO PIERINI (Posta Milit.) - Non esistono uffici in possesso delle fotografie degli attori, ai quali è opportuno rivolgersi direttamente, o attraverso Cinema.

STUDENTE LICEALE (Genova) - DE-LIRIO È di Allegret, IL FANTASMA GALANTE È inglese.

GIO GLICIS (Nocera) - Mi sembra che tu abbia idee sensate e piuttosto precise.

PORTHOS MELZI (Milano). Dopo the FLAME OF NEW ORLEANS, la Dietrich ha preso parte ad altri film, come MAN-POWER PITSEURGH. Vorresti corrispondere con la Lettrice assidua (Sofia) la quale può indirizzare al tuo nome, Fermo Posta Centrale, Milano.

SERGIO CAVALIERE (Soldato, Rep. Auton. Concentramento) Posta Milit. 3450) - Desideri ricevere la rivista dai lettori. RESURREZIONE è dal romanzo di Tolstoi.

LIDIA GIACCHETTI (Parma) - Mi parli di ossessione: « Io ho vissuto molto sul Po, quasi in una casa come quella, e credi, il film mi ha riempito di ricordi e mi ha commosso. Gino non

e il prototipo dei postri nomini, non è iraliano, ma è inconfondibile . Per le fotografie indirizza presso Cinema che inoltrerà. Non è tardi cominciare a ventiquattr'anni la carriera cinematografica,

ASPIRANTE DIVA (Roma) - Il concorso C.S.C. è quello del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 832, Roma.

SILVIO MASERA (già: MALOMBRA, Cieri, ora: Altievo Üff., Centro R. Accademia Navale, II gruppo, III squadra, Brioni, Pola) - Desideri corrispondete con i lettori,

GIOVANNI CORSINI (S. Ten., 5º Artiglieria Contraerei, Padora) - Desideri corrispondere con i lettori; Monny 1.15A è diretto da Geza von Bolvary, il protagonista è Willi Forst, Desideri la secneggiatura della rerratesse. Erotoa edita da Bianco e Nero, gli arretrati di Cinema dal 79 al 103. Quel film potrebbe essere fortunge, svela sunglarra di Dudont.

STEFANO (Firenze) - Mancava via con vento perché la copia in Italia non c'è.

BRUNA DE NICOLO' (Milano) - Dalle fotografie mi sembri tutt'altro che priva di attitudini. E poi io ti ricordo in quel documentario. La segnalazione non dipende da me, ma dal redattore competente, cui mi rivolgerò. E speriamo bene.

ALDO ROSSETTI (corte Bulio 338 Chioggia, Venezia) - Un nostro collaboratore è disposto a cambiare il fascicolo di Bianco e Nero, contenente la sceneggiatura di v Nous LA LIBERTÉ COI il libro di R. Angotti Osservazioni sul Cinema. Se sei d'accordo spedisci pure, indurizzando alla Redazione di Cinema.

UN CINEAMATORE GENOVESE -LA MIA VITA SEL TU È diretta da Pietro Francisci, un peccato giovanile di questo documentarista. Non ho visto gli altri film citati, Per l'Almanacco del 39 invia la somma all'Amministrazione.

ALBERTO MACCHIAVELLO (Genova) - Cerchi, a a qualunque prezzo a la sceneggiatura della KERMESSE EROIGA.

KIKI PALMER (via Certeria 24, Modena) - Sei l'omonima dell'attrice teatrale, e vorresti far l'attrice. Ti consiglierei, intanto, di cambiar nome. Le fotografie non si pubblicano a scopo di segnalazione.

ANCHISE MORICOLI (Fano) - Non si può.

ISTTUTO NAZIONALE LUCE (koma) - Bemssimo, Come vien fatto per Firenze (in seguito alla segnalazione del nostro lettore Franco Chelini) sarà ben fatto anche per altre città. In questa rubrica riporto sempre le segnalazioni dei lettori circa le inadempienze di proiezione di documentari degli esercenti di varie città.

VINCENZO ROSSI (Genora) - Auguri per il muovo lavoro.

LUCIANO RAIMONDO (Rapallo) - Ci sono diversi film (LA DOPPIA VITA DI ELENA GALL, ITUTA LA CITTÀ NE PAPIA, UNA ROMANTICA AVVENTURA, IL BANTASMA GALLANTE COL.) In cui un attore o un'attrice sostiene due parti. Nelle inquadrimiri in cui appaiono i due personaggi, o si adotta il procedimento della doppia impressione (prima 'da un lato poi dall'altro del fotogramma) o quello dell'controfigura (quando un personaggo è di spalle). La mascherina e un dispositivo che limita secondo una certe sagonna, l'inquadratura,

CORRADO LESCA (Torre Pellice) : 'Lono de acos, regia e fotografia di Robert Flaherty, produzione Gainsborough, Gran Bretagna, 1034; è un film a sfondo documentario, considerato uno dei classici del cinema. Invia pure fotografie, ai registi indirizza presso Cinema che inoltrerà.

TOMMASO BENDAZZI (Ravenna) L'amonte bell'orsa maggiore ron è sta to più realizzato.

GABRIELE GHETTI (Aerolavol, Aeroporto 301, Posta Milit. 3000) - Desideri corrispondere con i lettori di cultura cinematografica.

DEBISLE TUMIATI (via Carlo Mayr 43-A, Ferrari) - Desideri collaborare con quanti si occupano di formato ridotto. Avresti intenzione di girare un film a soggetto. Per lo sfruttamento, non esistono circuiti di noleggio, se non quelli scolastici o privati; ma in genere questi si valgono dei film normali ridotti in 16 mm. Ora per sfrutare un film ridotto, questo dovrebbe venire girato in negativo e positivo, non su pellicola invertibile; allo scopo di poter ottenere un numero maggiore di copie.

ANNA SEGA (Casella Postale 237) - Desideri una copia della sceneggiatura di ossessione; la puoi chiedere direttamente a Luchino Visconti, indirizzando presso Cinema. Egli è gentilissimo e lo sarà senz'altro anche con te, dato che tu dimostri di aver capito essi-bene il suo film. Ora, certo, il cinema italiano dovrebbe rinnovarsi. Ma davveto mi fa ridere l'annuncio che un filmetto di C. L. Bragaglia prodotto da Manenti, vuol rappresentare il film della ringiscita!

INGRID (Torino) - A Jean Pierre Aumont non so dove potresti indirizzare. Giuste le tue ossaivazioni su ciorni fittici.

GUALTIERO (Bottegone) - Si è parlato delle avventure di saturnino furandola nel n. 85.

IL NOSTROMO

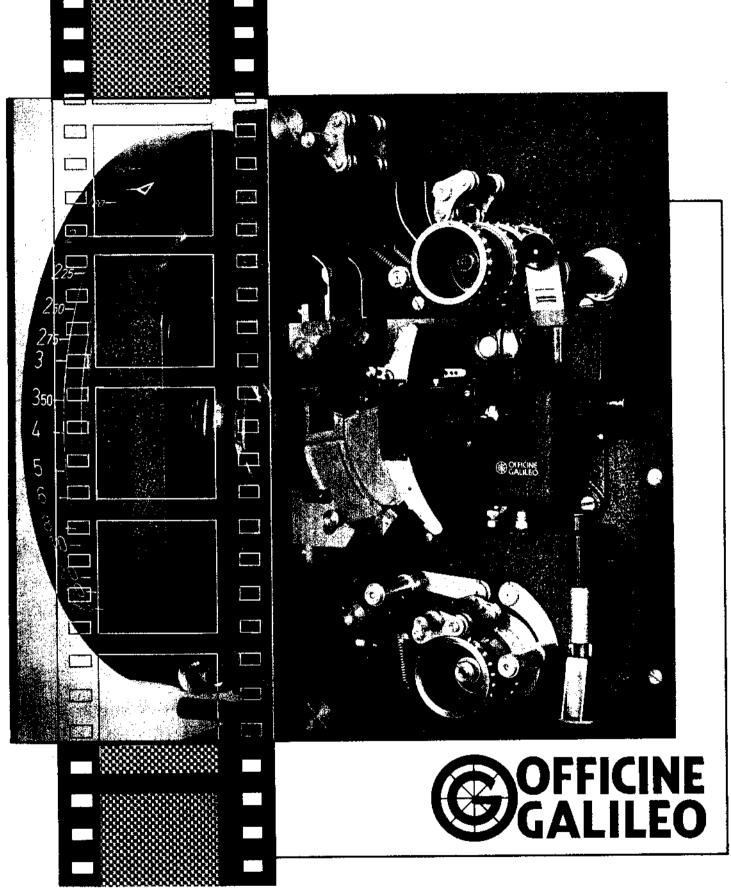
Stampato da "Novissima" - Roma - Via Romanello da Forli, 9 - Tel 760205 - 760206

Proprietà l'elteraria riservata per i lesti e per le illustrazioni. A norma dell'articolo d della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodutre articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte

THORRE MACHAGA THE COURTE WALCHINE PER COORS MACCHINE PER COORS MICCORNS PER COORS MACCHINE PER COORS MACCHI

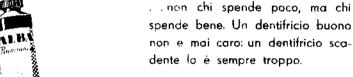
TER COOKED AND AND APPENDIOUR PER COOKER MACCHINE PER COOKER MACCH

## PER LA CINEMATOGRAFIA



MACCHINE E OBBIETTIVI DA PRESA SPECCHI E OBBIETTIVI PER PROIEZIONE







La miglior pasta dentifricia al laurinsulfonato di calcio e magnesio



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033,091,430 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 BARCELLONA E MALAGA

Uttici 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

## BANCA POPOLARE DI MILANO

SOCIETÀ COOPERATIVA ANONIMA - FONDATA NEL 1865 CAPITALE L 37.107.300 - RISERVE L 24.307.435 AL 31 DIC. 1942

> Sede Centrale: MILANO Piazza Francesco Crispi, 4

> 4 FILIALI-12 AGENZIE IN PROVINCIA 20 AGENZIE IN CITTÀ

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA-LA PIÙ ACCURATA ESECUZIONE DI TUTTI I SERVIZI BANCARI

Service distribuiade e réadité des salori ballati sella Lombardia in unione con la Cassa di Risparmio delle PP. LL.



per un maggior rendimento delle semine



CALCIOCIANAMIDE

TERNI

京中 海南山北部河南北北

SOCIETA" PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA





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