

CHIARA



*In questo numero 2 pagine a colori
fuori testo e un concorso per i lettori*

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

139 LIRE
2,50

10 APRILE 1942-XX

Vincere!



TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPPL
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Volume I - 10 Aprile 1942 - XX

FASCICOLO 139

IN QUESTO NUMERO:

R. RAN (Editoriale)

Nuovi provvedimenti per
la cinematografia na-
zionale 181

ROSARIO ASSENTO

Ragioni ereditarie 182

BASILIO FRANCHINA

Per una filologia del
cinema 184

EGIO CASIRAGHI

Corrimetraggi artistici
italiani 185

LO DUCA

Un secolo di disegni ani-
mati 187

PAGINONE

Tiro a segno dei divi 190

IL VIANDANTE

Mandorli in fiore e film
in boccia 192

L. A.

Fotocinematografia aerea 195

MARIO GALZINI

Voi fotografate, noi pub-
blichiamo 197

GIUSEPPE DE SANTIS

Film di questi giorni 198

NELLE RUBRICHE

Cinema Gira 177

Giornali Luce 178

Programmi di marzo 179

Capo di Buona Speranza 205

La Redazione: R. Leone - D. Fufficchio

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

Gli abbonamenti si ricevono diret-
tamente dall'Amministrazione del perio-
dico, o mediante versamento al conto
corrente postale 1.23277 oppure pres-
so le librerie Hoepli in Milano (via
Berchet) e Roma (Vicolo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Co-
lonie: anno L. 50, semestre L. 28 - Es-
tero: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi all'Unione Pubbli-
cità Italiana Società Anonima - Ro-
ma, via Dossofanti 9, e sue Succursali

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

Memoristici e fotografie anche non
pubblicati, non si restituiscono



Vera Bergmann nel film 'La fabbrica dell'imprevisto'. Una produzione Alesia Film diretta da J. Comin, con Maurizio D'Amico e Oreste Fiume. Distribuzione Enic (foto Vaselli)

CINEMA GIRA

ITALIA

RICEVIAMO E PUBBLICHIAMO...

...quanto scrive il marinaio scotto Ca-
millo Rossetti prigioniero di guerra a
Bombay e già nostro propagandista nel-
la R. Marina: « Anche la vostra rivista
si trova nei campi di concentramento e
così ho avuto la gioia di poterla leggere
con tutti i miei compagni che ammirano
e ricordano il valore dei film e degli at-
tori italiani. Sono ormai due anni che
non vediamo più film italiani. Alcune
vostre riviste si trovavano fra i libri
che il nemico ci ha consegnati già da
quando eravamo in Egitto. Certo che
vi farà piacere ricevere mie notizie, ri-
mando in attesa di vostre nuove. Vi
saluto ed invio il mio caro ricordo.
Camillo Rossetti ».

LUDWIG KLITZSCH...

...presidente della Universum Film Ak-
tiengesellschaft e consigliere della Ufa
G.m.b.H., e il dottor H. O. Schultz,
direttore del reparto estero della stessa
casa, sono a Roma per partecipare alla
seduta della Camera Internazionale
del Cinema. Il dottor Klitzsch è
una delle figure più rappresentative
del mondo culturale ed artistico germa-
nico. Al loro arrivo a Roma gli espo-
nenti della grande casa cinematografica
tedesca sono stati ricevuti dal Ministro
Pavolini. Durante il loro soggiorno in
Italia s'incontreranno con personalità
del cinema italiano per uno scambio di
idee che si prevede quanto mai frut-
tifero per la collaborazione cinematografica
italo-germanica.

SI È INIZIATO...

...ultimamente, negli stabilimenti Feri
di Torino, il film LA PRINCESSA DEL
SONO di produzione Fonorama. Sono
interpreti di questa sentimentale vicenda,
scritta da Luciano Peverelli, frasma
Dilini e Antonio Centa. Regia di Ro-
berto Savarese.

IL CAPITANO FOTOGRAFO...

...Mario Anelli, caduto il 24 giugno
1941 di fronte alle coste egiziane, a
cui è stata assegnata la Medaglia d'Oro
al Valor Militare, si trovava in Africa
per le riprese aeree del Documentario
Luce GRANDI FRA DUE BATTAGLIE. Avvista-
to una formazione navale britannica, il
capitano Anelli chiedeva di partecipare
all'azione dei nostri aereo-siluranti con
un apparecchio appositamente attrezza-
to per riprenderne la documentazione
fotocinematografica.

Assalito dalla caccia avversaria, l'ap-
parecchio del capitano Anelli veniva
abbattuto e il capitano che aveva las-
ciato la macchina da presa per la mi-
tragliatrice, trovava morte gloriosa.

Al capitano Anelli si devono anche le
riprese più audaci eseguite per il gior-
nale Luce sui fronti aerei della Grecia
e del Mediterraneo. Anche le riprese
aeree del Documentario TEMPESTE NEI
BALCANI sono in gran parte dovute all'
audacia dell'eroico aviatore.
La sua vita si compendia in 18 anni di
servizio in aviazione, nella partecipa-
zione come volontario a tre guerre:
quella dell'Africa, quella di Spagna, e
l'attuale; nella conquista di due meda-
glie d'argento e di quattro croci di
guerra, ora, la medaglia d'oro, sim-
bolo altissimo dell'eroismo.

DEONO DI NOTA...

...è l'articolo che M. M. scrive su L'O-
servatore Romano del 15 scorso, dal
titolo « Primavera », diffondendo assai
chiaramente una tesi sempre trattata da
L'Enema.

Prendendo l'ispirazione da questa aria
primaverile che ha invaso col suo dolce
teppore le belle contrade d'Italia, l'auto-
re scrive fra l'altro: « Questo tanto pri-
maverile echeggiante nel riso argenteo
dei bimbi, nel più intenso lavoro del-
l'uomo, nel respiro più ampio e lieto

di tutti, non dovrebbe non determinare
un benefico influsso nel raccoglimento
elaborativo, nella stesura delle vicende ».
E più oltre: « Il cinema italiano deve
riprodurre la famiglia, i sentimenti, il
cielo italiano: cioè, il fervore del suo
popolo operoso e tenace, l'ambiente in
cui vive, rischiato dalla certezza di un
sempre migliore domani ».

LA "VENUS FILM"

...ha iniziata la lavorazione di un pri-
mo cortometraggio a disegni animati
dal titolo PULCINELLA E I BRIGANTI per la
regia di Luigi Giobbe. Rivivrà così at-
traverso lo schermo in vecchia gloriosa
maschera di Pulcinella in una cornice
di fantasia e in un mondo assolutamente
irreale e fantastico.

FRANCESCO PASINETTI...

...regista di città bianca, ha terminato
il montaggio di questo documentario per
l'Istituto Nazionale Luce, che de-
scrive la vita di una giornata nell'Ospe-
dale Sanatoriale « Carlo Forlanini » in
Roma. L'attività del Sanatorio « Forla-
nini » che è uno dei più importanti nel
mondo e che può contenere oltre due-
mila malati, è descritta nelle varie fasi
e nei diversi reparti, dalle camere dei
malati alle stanze di soggiorno, dalla
lavanderia alla cucina, dal teatro alle
terrazze, dai laboratori scientifici alla
sala di operazioni, dalle verande alle
scuole, ecc. Di città bianca verranno
prodotti due edizioni: una più ampia
di carattere scientifico nella quale en-
treranno le sequenze che descrivono una
importante operazione chirurgica; una
per il pubblico. Il film, di cui è stato
operatore Angelo Jannarelli e cui han-
no partecipato medici, malati e perso-
nale del Sanatorio, si conchiuderà con una
sequenza nel reparto Maternità. Nasce
un bambino che per non ricevere il
contagio dalla madre, ne viene distac-
cato; e la madre lo raggiungerà dopo
qualche tempo guarita.

ANCHE IL QUARTO CORSO...

...di fotografie e ripresa cinematografica
per organizzati della G.I.L., si è feli-
cemente concluso, al Centro Sperimentale



giornate
nebbiose...
non sono certamente giornate
di allegria per chi soffre di
reumatismi.
non manchi l'ASPIRINA
in casa vostra!
tale di Cinematografia dopo quindici
giorni di intenso lavoro nei quali i par-
tecipanti, affidati agli insegnanti del Cen-
tro ed ai migliori specialisti, oltre che
al Direttore dell'Istituto Ottico della Re-
gia Università di Firenze, hanno avuto
a loro disposizione tutti i più progrediti
mezzi tecnici, atti in larga misura a sti-
molare il loro interesse ed a perfezionare
la loro già avanzata preparazione.
Il primo Corso per Fotografi ed Opera-
tori Cinematografici si tenne nella Sede
del Comando generale della G.I.L. du-
rante il maggio 1941-XIX. Il secondo e
terzo Corso ebbero il loro svolgimento
nella estate passata al Centro Sperimentale
di Cinematografia. Il quarto - a
carattere nazionale, come i precedenti -
è stato effettuato, sempre al Centro,
dal 30 gennaio al 13 febbraio, con un
elevato numero di partecipanti.
Le materie trattate sono state le se-
guenti: estetica fotocinematografica, chi-
mica fotografica, ottica, tecnica cinema-
matografica, montaggio, esercitazioni pra-
tiche fotocinematografiche (ripresa, svi-
luppo, stampa). A questo corso ne se-
guiranno prossimamente altri di aggrin-
amento e perfezionamento.

IL SINDACATO INTERPROVINCIALE...

...fascista degli architetti del Lazio, ban-
disce fra i propri iscritti, un concorso
dotato di 3 premi di L. 4000, di L. 2000



Dal documentario 'Città bianca' di-
retto da F. Pasinetti



Adriana Benetti e Carla Del Poggio

In una sola notte LE MANI
DIVENTANO MORBIDE E LISCE
Tubetti
L.550-L.925
KALODERMA
Glee



e di L. 1000, per il soggetto di un cortometraggio sul tema « Funzione dell'Architetto nella Società moderna » con lo scopo di propagandare nel pubblico una conoscenza di tale funzione, più esatta di quella oggi comunemente diffusa. Gli interessati possono ritirare copia del bando presso la Segreteria del Sindacato a Roma, via delle Terme, 90.

L'I.N.A.C. CON LE SOCIETÀ...

L'affiancamento, ha già un programma ben definito per le produzioni da realizzare nel primo anno: 26 sono i film in programma. Uno dei primi film ad entrare in cantiere è LA STORIA DI LUCA, con Valentina Cortese, Nelly Corradi, Otello Tosi e Vera Worth, la nota artista del varietà delle riviste di Michele Galdieri.

IL NOSTRO CORRISPONDENTE C. S....

...in Bulgaria ci scrive: « In questi ultimi tempi vengono proiettati molti film

italiani che riescono in massima parte ad accontentare il pubblico bulgaro, specie per la vicenda sempre varia e brillante. Ci sono nomi di attori come Gino Cervi, Fosco Giachetti ed altri che hanno lasciato un ricordo sul pubblico e che sono orgoglio del cinema italiano. Il fatto che alcuni film italiani vengono proiettati nella nostra capitale per alcuni mesi di seguito, dimostra che sono veramente belli. Qui si parla con simpatia di registi italiani: i bulgari rommentano spesso Mario Mattioli, Augusto Genina e Mario Camerini. Ultimamente il film ABBANDONO ha procurato grande ammirazione ed elogio per l'industria cinematografica italiana, per Camillo Pilotto e soprattutto per Mattioli. Questo ci dice che i film italiani si avvicinano verso i più alti gradini dell'industria cinematografica mondiale. In tutte le parti del mondo l'Italia è conosciuta come la nazione dell'arte ed il

film italiano viene sempre accolto con gioia, perché ognuno è sicuro di trovarvi dell'arte e dell'arte vera. È un piacere comune assistere alla proiezione dei film italiani! Fate in modo di inviarne di più e possibilmente più presto ».

DANIMARCA

NELLA FACOLTÀ DI...

...medicina presso le Università danesi, il film è stato introdotto con efficace mezzo di integrazione dell'insegnamento. Sono state fotografate operazioni chirurgiche complicate, casi clinici non comuni, esperimenti di batteriologia, ecc. Brevi proiezioni illustrano agli studenti fenomeni che avrebbero richiesto un lungo periodo per essere compresi in tutta la loro complessità. Comprendendo il valore dell'innovazione, la facoltà di medicina ha organizzato regolari proiezioni cinematografiche sempre molto frequentate.

GERMANIA

IN SEGUITO...

...al riordinamento di tutta la cinematografia germanica è stato stabilito dall'Intendente cinematografico del Reich, direttore ministeriale Fritz Hippler, che le otto grandi Case dipendenti dal consorzio Ufa G.m.b.H., produrranno in avvenire un complesso di un centinaio di film spettacolo a soggetto. Soltanto 20 di questi film saranno di grande mole, mentre i rimanenti 80 apparterranno alla categoria di « film da trattamento ». È stato anche precisato che la nuova società per la gestione delle sale di proiezione, sottoposta direttamente all'amministrazione della stessa Ufa G.m.b.H., comprenderà tutto al più il 5 per cento della cifra di cinematografi esistenti in tutto il Reich.

DA QUALCHE SETTIMANA...

...Leni Riefenstahl ha ripreso a girare il suo film TERRA BASSA, di cui si è as-

GIORNALI LUCE

N. 230. — *Ricerche di prigionieri*: Un ufficio per la ricerca dei prigionieri di guerra istituito presso la Segreteria di Stato della Città del Vaticano (Luce). — *Dalla Svezia*: Stoccolma: Arrivo bimbi finlandesi (Svensk Filmindustri). — *Dall'Ungheria*: Budapest: La convocazione del Parlamento per la nomina del Vice Reggente d'Ungheria (Magyar Film Iroda). — *Contro-blocco*: Il ritorno in Patria dei primi sommergibili operanti sulle coste americane (Deutsche Wochenschau). — *Truppe italiane in Russia*: Con le nostre truppe sul fronte orientale (Luce).

N. 231. — *Oceano Pacifico*: Alcune tappe della vittoriosa marcia nipponica - *Mare Mediterraneo*: Recenti episodi della guerra nel Mediterraneo (Luce).

N. 232. — *Corsi di addestramento*: Napoli: L'inizio dei corsi di addestramento tipografici presso lo Stabilimento del « Mattino » (Luce). — *Lottatori del lavoro*: Le prove pratiche dei prelievi del lavoro presso un'azienda agricola (Luce). — *Ori di guerra*: L'utilizzazione dei terreni disponibili dei parchi e dei giardini di Roma (Luce). — *Africa Settentrionale*: Tripoli: La consegna delle Croci di Guerra e dell'Aquila Tedesca ad ufficiali e soldati del Corpo Automobilistico italiano (Luce). — *Duca d'Aosta*: Roma: Il rito a Santa Maria degli Angeli in suffragio del Duca d'Aosta (Luce).

sunta la direzione artistica, la parte principale e la sceneggiatura. A giudicare dal tempo impiegato dall'organizzatrice del film sulle Olimpiadi del 1936 (le prime riprese di esterni furono iniziate nel l'agosto del 1940) per portare a termine questa opera a scenario, sembra che la Riefenstahl abbia dovuto superare difficoltà non indifferenti. Comunque, TERRA



La crema di bellezza ORMOLUX, previene e fa scomparire le rughe, rassoda e tonifica la cute in qualsiasi parte del corpo e ridona all'epidermide elasticità e giovinezze

La pelle è lo specchio DELLA GIOVINEZZA

La scienza, debellando definitivamente tutte le concezioni empiriche, ha schiuso alla cura della bellezza nuovi orizzonti.

Le vitamine e gli ormoni razionalmente assorbiti attraverso la pelle rigenerano le cellule, vitalizzano i tessuti rilassati, ridanno all'epidermide elasticità e freschezza.

L'Ormolux, frutto di lunghi e laboriosi studi è il primo preparato scientifico che, racchiudendo in sé, sinergicamente associati, ormoni e vitamine, rappresenta un reale ingresso nella cosmesi moderna.

L'azione dell'Ormolux è evidentissima anche dopo poche applicazioni.

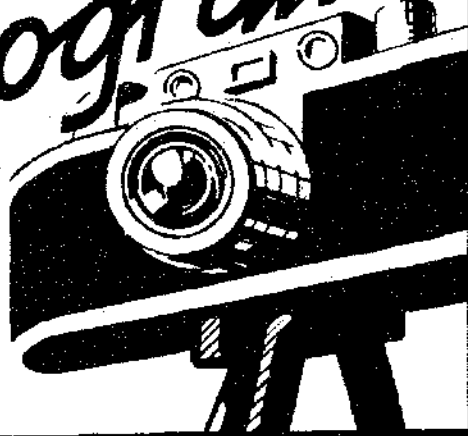


LETTERATURA GRATIS
A RICHIESTA
FARMACEUTICI G. TROMBINI
MILANO - VIA A. MAY N. 15

ORMOLUX

CREMA PER LA BELLEZZA DEL VISO, DELLE MANI E DEL CORPO
FARMACEUTICI G. TROMBINI - MILANO

PRODOTTI CHIMICI PER fotografia



IDROCHINONE
ATOLO (SOLFATO DI MONOMETILPARAMIDOFENOLIO)
SOLFITO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFITO DI SODIO
METABISOLFITO DI POTASSIO
BISOLFITO DI SODIO



MONTECATINI
SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINIERARIA E CHIMICA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

BASSA si avvia ormai alla sua conclusione e tutto fa prevedere che con essa la cinematografia tedesca si arricchirà di una nuova opera preziosa. Si dice molto bene soprattutto della parte fotografica, della quale — come si è visto nel documentario sul Congresso del Partito a Norimberga e in quello sulle Olimpiadi — la Ricfenstahl è maestra. Gli altri interpreti del film sono Bernhard Minetti, Franz Eichberg, Maria Koppenhöfer e Aribert Wäscher. Al maestro italiano Giuseppe Bece è stato affidato il commento musicale.

FRANCIA

MENTRE DA NOI...

...si sono scritte pagine e pagine per definire chi sia l'autore del film, leggiamo da *Agence d'Information Cinématographique* che il problema viene affrontato in questi giorni in Francia ed è, come si dice, di attualità.

Sempre in ritardo i francesi! Quello che ci meraviglia è che in tale questione è venuto fuori il nome di Marcel L'Herbier il quale ha fatto sì che della cosa si occupasse il tribunale civile della Senna.

RENÉ LEFEVRE...

...l'efficace interprete de *IL MUSICANTE DEL CIELO*, prende parte al film *LA FEMME QUE J'AI PLUS AIMÉE* tratto da un soggetto da Yves Mirande diretto da Robert Vernay.

NEGLI STABILIMENTI...

...de Saint-Maurice, Georges Lacombe ha iniziato il film *JOURNAL TOMBÉ A CINQ HEURES* interpretato da Pierre Renoir, Pierre Fresnay e Pierre Larquey, Marie Dea, Gabrielle Dorziat.

SI HA DA MARSIGLIA...

...che in seguito a una statistica americana i proventi dell'esportazione dei film americani son passati dal 10 all'11 per cento. Questo è un colpo molto serio per l'industria cinematografica americana e

Chi

conser-

va questi

tagliandi, nu-

merali in rap-

porto alle tavole

fuori testo a colori

(vedi pag. 189), ha di-

ritto a partecipare al sor-

teggio di 100 premi che alla

fine di ogni anno saranno messi

in palio. Per questo numero ecce-

zionalmente il tagliando è doppio,

essendo due le tricolorie pubblicate

di conseguenza i produttori sono obbligati a tenerne conto. Così il piano di produzione di quest'anno presso le grandi società prevede molte più commedie musicali del genere che preferiscono gli americani. Questa tendenza s'è ancora accentuata dopo l'inizio della guerra col Giappone. E dunque da prevedersi che in America, come in Europa, la guerra provocherà in una certa misura un arresto dello sviluppo artistico del cinema.



Si lavora al Cineguf di Milano

PROGRAMMAZIONI DI MARZO

A ROMA

<i>La cena delle beffe</i>	Supercinema	24
<i>Se io fossi onesto</i>	Supercinema	10
<i>Senza volto</i>	Corso	9
<i>La famiglia Brumbilla in vacanza</i>	Moderno	9
<i>La notte dell'incendio</i>	4 Fontane	8
<i>Sissignora</i>	Barberini	8
<i>Primo amore</i>	Corso	7
<i>A tempo di valzer</i>	Moderno	7
<i>Luna di miele</i>	Corso	7
<i>Piccoli spavaldi</i>	4 Fontane	7
<i>Il Leone di Damasco</i>	Moderno	6
<i>Vertigine</i>	Barberini	6
<i>Prima colpa</i>	Corso	6
<i>Per tutta una vita</i>	Moderno	6
<i>Amanti d'occasione</i>	Bernini	5
<i>Ellis d'amore</i>	Moderno	5
<i>Il prigioniero di Gorod</i>	Bernini	4
<i>La sonnambula</i>	4 Fontane	4
<i>Due amori</i>	4 Fontane	4
<i>Ordine sigillato</i>	Bernini	4
<i>Falsari</i>	Bernini	4
<i>Bandiera gialla</i>	Moderno	4
<i>Il romanzo d'un medico</i>	4 Fontane	3

A MILANO

<i>La cena delle beffe</i>	Odeon	26
<i>A tempo di valzer</i>	Eden-Filo	14
<i>Un garibaldino al convento</i>	Astra	12
<i>Fari nella nebbia</i>	Corso	10
<i>Se io fossi onesto</i>	Astra	10
<i>Patrizia</i>	Odeon	10
<i>Senza volto</i>	Ambasciatori	8
<i>Prima colpa</i>	Corso	7
<i>Tragica notte</i>	Astra	7
<i>Nemici</i>	Corso	6
<i>Una signora dell'Ovest</i>	Odeon	5
<i>Per tutta una vita</i>	Ambasciatori	5
<i>Fra diavolo</i>	Corso	5
<i>Capitano di ventura</i>	Ambasciatori	5
<i>Ultimo addio</i>	Ambasciatori	5
<i>Divieto di sosta</i>	Corso	3
<i>Due amori</i>	Ambasciatori	3
<i>15 minuti dopo mezzanotte</i>	Ambasciatori	2



Maria De Tasnady interprete del film 'Bengasi' di Augusto Genina, prodotto dalla 'Film Bassoli' e distribuito dalla 'Tirrenia Cinematografica'.

10 APRILE

1 9 4 2

XX

C i n e m a

139

NUOVI PROVVEDIMENTI PER LA CINEMATOGRAFIA NAZIONALE

La tanto attesa legge contenente nuove « provvidenze » in favore della cinematografia nazionale è finalmente arrivata. La legge dice, press'a poco, che i premi dello Stato saranno concessi soltanto a case di produzione che verranno comprese in un determinato elenco, compilato da una commissione ministeriale. In tal modo lo Stato, con un sistema che potremmo dire indiretto è riuscito ad ottenere il suo scopo, cioè quello di selezionare i quadri industriali effettuando contemporaneamente una riduzione del numero delle case produttrici, che in tal modo sono costrette, (per lo meno quelle minori) ad attuare quel processo di fusione, di concentramento finanziario e quindi tecnico ed artistico che solo sembra dare garanzie per un miglioramento della produzione. Lo Stato avrà così la possibilità di manovrare con maggiore agilità di quella possibile finora per la disciplina delle aziende produttrici. Era certo opportuno eliminare quelle piccole case di produzione che avevano un nome (alla « marca » non ancora ci si arriva) soltanto sulla carta intestata, che producevano sì e no un film ogni anno od ogni due anni (film di piccola mole, si intende) e che davano tanto da fare ai vari uffici ai quali si aggrappavano sovente per non cadere, provocando talvolta finanche disordini e discredito nell'ambiente, a tutto scapito dei buoni. Molte questioni di « alte paghe », di « accaparramento » di prestatori d'opera, tecnici od artisti che fossero, erano sorte proprio ad opera di questi piccoli organismi che muovevano gran chiasso e molto fumo, senza parlare poi dei risultati artistici della loro produzione. Questi *microrganismi* dovevano per necessità sparire, questi « nani » che debbono, se vogliono salvarsi in qualche modo, affiancarsi ai fratelli maggiori, i quali per esperienza e soprattutto per mezzi economici ed eventualmente per mezzi tecnici, possono dare affidamento per una buona riuscita della produzione.

Ma, una volta raggiunto questo programma di concentramento, una volta inquadrata solidamente le forze produttrici, ci chiediamo ancora, come prima: si potrà finalmente bene sperare in un rinnovamento dei criteri che sovrintendono alla produzione cinematografica italiana? Finiranno tutte le questioni e tutti i rilievi che possono nascere dalla organizzazione filmistica del nostro Paese? Noi speriamo di sì e, tanto per fissare sin d'ora alcuni punti essenziali, diamo un breve sommario di quelli che, a nostro avviso, dovrebbero essere i canoni fondamentali per la nostra organizzazione cinematografica:

1) Organizzazione generale:

a) produzione di film aventi un tono artistico il più elevato possibile, del film a carattere non solo nazionale, ma anche internazionale,

film di esportazione, per intenderci. Si tratterà dunque di eliminare la produzione « facile » o « facilona » che sia, di eliminare le cosiddette commedie che sembra abbiano rapida presa sul pubblico, ma che invece mandano in sollacchio soltanto gli ambienti dei borghesi poveri di intelletto e di spirito. Si tratterà di eliminare, o almeno ridurre al minimo, i cosiddetti rifacimenti di opere teatrali, letterarie ed anche cinematografiche del passato, soprattutto per evitare quelle « profanazioni » che purtroppo ancora oggi si verificano con la realizzazione (affidata, Dio sa come, a certe mani) di capolavori della letteratura italiana, della letteratura francese ed anche di quella anglo-sassone e russa. Gli esempi ancora oggi non mancano. Sono realizzazioni da far tremare i polsi ai più grandi registi ed interpreti della cinematografia mondiale, che da noi si allestiscono con la stessa facilità — o facilità — con la quale un ragazzo della prima ginnasiale si metterebbe a commentare la « Commedia » dantesca;

b) disciplina generale delle paghe e delle prestazioni d'opera, nel senso di eliminare la corsa alle alte paghe e di riportare su un terreno più ragionevole attori, attrici, registi e tecnici che si credono essere superiori e inaccettabili. A ciò molto possono contribuire i nuovi elementi che debbono essere continuamente immessi nella cinematografia. (A che servirebbe infatti il Centro Sperimentale di Cinematografia, che oltre a tutto grava sul nostro bilancio annuo?). Con la immissione insomma di nuovi artisti e tecnici nella cinematografia si creeranno quelle condizioni di concorrenza che, come la legge della domanda e della offerta insegna, riporteranno i compensi di queste categorie ad un livello normale ed in ogni caso più equo;

c) creare una autonomia cinematografica nel senso di specializzare l'arte cinematografica (per la parte letteraria l'abbiamo già visto sopra) senza far ricorso a deprecabili connubi con il teatro. Il ricorrere ad artisti che provengono dal teatro e che si trascinano dietro tutte le pecche e le attitudini particolari del palcoscenico, dovrebbe essere una eccezione e non una regola;

d) perfezionare la tecnica cinematografica. In questo campo si è fatto qualche passo avanti, ma non ancora ci siamo pienamente. Abbiamo buoni operatori in Italia, abbiamo buoni tecnici del suono, ma ancora siamo indietro con il gioco delle luci, con i « trasparenti », con i modelli, con i trucchi, con i fondali, con le « carrelate », ancora si doppiano troppi film dopo che sono stati girati muti per economia e per girare con più « facilità », ancora molte valvolette non

sono a posto, senza poi parlare della pellicola dal punto di vista della emulsione e dello stampaggio;

e) disciplinare la distribuzione del lavoro, sia per la parte che riguarda i prestatori d'opera, onde evitare accaparramenti di elementi artistici o tecnici od infrazioni contrattuali che ne conseguono, sia per la parte che riguarda la distribuzione degli affitti dei vari teatri di posa, per eliminare anche qui gli accaparramenti e l'impossibilità da parte di talune case di trovare liberi gli stabilimenti di produzione per le loro lavorazioni. Non si potrebbe all'uopo creare un ufficio unico che, in questo campo, riunisse ed assorbisse le funzioni degli Uffici di collocamento, della Sezione di avviamento al lavoro presso il Centro Sperimentale e delle varie Organizzazioni?

2) Organizzazione aziendale:

sistemazione dei quadri interni del personale tecnico, artistico ed anche impiegatizio. Ci sono ancora oggi società i cui uffici sono composti del produttore, di una segretaria, che talvolta fa anche da telefonista, e di un fattorino. Come fanno queste case a lavorare non si sa. Escluse le grandi organizzazioni, la maggior parte delle altre ha molti caratteri dell'artigianato. In tal caso il produttore è stracarico di lavoro, deve correre di qua e di là (perché, oltre al resto, non si fida di nessuno...) non ha mai il tempo di ricevere pubblico e le telefonate, né ha il tempo di leggere soggetti, sceneggiature, bei libri e drammi. Sono poche le case che hanno un ufficio soggetti, un ufficio pubblicità e propaganda, un ufficio stampa e via dicendo. (A proposito dei soggetti, si potrebbe creare un organismo che accentri un po' la raccolta e la distribuzione dei soggetti alle varie case. Un ufficio che possa realizzare una prima cerata di soggetti — e in Italia se ne scrivono molti — che possa segnalarli ai produttori e, soprattutto, che risponda agli autori quando questi scrivono).

Mi pare che abbiamo con questo articolo riassunto un po' tutto quello che si scrive sui giornali e giornaletti, in materia cinematografica, da dieci anni a questa parte. Ci auguriamo che, con i nuovi criteri che informano la organizzazione cinematografica, con tutte le discipline, con tutti i controlli, con tutte le provvidenze, l'epoca delle prediche sia finita. I produttori, in buona o mala fede che sia, sanno quello che debbono fare; e come loro lo sanno tutti gli altri che collaborano in qualunque modo all'industria cinematografica. Bisogna migliorare, migliorare ancora. Bisogna soprattutto persuadersi che fare del film è un mestiere difficile e che è difficile fare un bel film.

E. RAN

RAGIONI EREDITARIE

ACCADDE talvolta, a chi riordina una libreria o un archivio, oppure fruga entro i cassetti di qualche vecchio mobile, di fare delle scoperte sulle quali una svagata curiosità persuade l'attenzione. Come un catalogo che tempo addietro mi venne fra le mani, della Casa Editrice Sonzogno: anno milleottocentottantatré « Biblioteca Romanica Illustrata », in testa ad una rubrica che titolava allineava e nomi di autori tali da suscitare lo scandalo di chiunque consideri la letteratura narrativa del secolo decimonono come esaurita entro un giro di autori dal prestigio non discutibile.

About, L'infame; Audebrand, I banditi del Reno; Boussenard, Il giro del mondo di un biricchino di Parigi; poi, i romanzi di Saverio Montepin (Il medico dei poveri; Le miserie di Parigi; I misteri di Palazzo Reale; Il bigamo; Il medico delle piazze; Il fiacre n. 13); e le avventure di Rocambule, dovute alla penna di Guérault e Ponson du Terrail. Mobili scuri e carrozze a cavalli, dinanzi a quei nomi sulla carta odorosa di antico e picchiettata di giallo; con la memoria di zie in alto da ubbiarsi per un ballo famigliare; di ufficiali con lo spencer nero che almanari vistosi guarniscono e liste di astrakan al bavero e sui pavamani. Signori salutano per la strada togliendosi il cappello con ampio gesto dinanzi a un manicotto di pelliccia, ad un cappello adorno di piume; una sot-

tana inamidata frascia sul pavimento, mentre il campanello dell'ingresso oscilla, tiraio dal corridoio verde. Scaturivano riverberi di un mondo remoto dalle testimonianze di una letteratura che mai — o solo episodicamente — trovò le sue conclusioni nell'arte; ma ha spiccato nella storia del suo secolo come uno dei segni più precisi di un gusto e di una atmosfera.

Incontra ogni sua suggestione, codesta letteratura, nella invenzione di fatti che si esauriscono per intero nel loro dato morfologico; e risulta priva di consistenza ad un gusto educato su Du coté de chez Swann e La coscienza di Zeno; ma appagava, e proprio in forza del suo esclusivo decidersi in successione esteriormente fantastica, le aspirazioni di un certo pubblico; determinato nel tempo e nel clima sociale. Allo stesso modo che la Chanson de geste era venuta incontro alle aristocrazie della Europa romanica, ancorosa di una illuminazione mitica del processo onde si era sanguinosamente generato il loro prestigio; e la novella volgare, tra i secoli decimosecondo e decimoquarto, avevano soddisfatto un desiderio di amusement letterario nella nascente borghesia mercantile dei Comuni italiani. Un rapporto segreto, non esaurito nella occasione, esiste tra il cinematografo e la letteratura popolare dell'Ottocento; per intenderlo occorre una penetrazione adeguata nelle zone più intime del tempo e della società.

Avvio a precisare la giustizia e i limiti nella nostalgica ed impetuosa rivendicazione del cinematografo come erede del romanzo d'appendice: quale la udiamo da Maccari, alcuni anni or sono, nella sala di un cinematografo romano (ad un'opera introduceva fra le più prestigiose, che siano passate sugli schermi); e acceso in noi desiderio di sopiti movimenti, ed intrecci, e cabale. Ragione remota, ma non indifferente al successo della letteratura di cui in questo momento ci occupiamo, una mutazione fra le tante che eventi politici e vicissitudini economiche determinano in Europa tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento. Quando l'arte del leggere esula dal patrimonio quasi esclusivo di classi educate nell'ambito delle scuole ecclesiastiche, entro gli schermi tradizionali dell'umanesimo (libri avrai allineati, il corso delle generazioni, negli scaffali delle case patrizie, i quali racchiudevano valori che oggi si direbbero « di pagina » dentro legature di pergamena; o dietro costole di cuoio scuro con impressioni in oro). Scrittori dell'antichità classica, poeti e prosatori del Trecento e del Cinquecento; e i pedagoghi, scolopi o gesuiti, avevano instillato, dalla prima infanzia una valutazione di stile; attento notare la « clausola », il metro, la figura retorica; l'istruzione elementare, dopo, laica, obbligatoria, gratuita: e accendeva la capacità alla letteratura in numero assai vasto di perso-



Un'inquadratura di « Il padrone delle ferriere » di Abel Gance

ne. Mentre sorgono le industrie, con i loro ingegneri e tecnici; e si rassa lo stato moderno in ingranaggio di Ministeri e uffici; che implica dappertutto il formarsi di una classe la quale vive del possesso di nazioni intellettuali concluse entro la loro strumentalità. In tutti costoro, il bisogno del libro; il gusto, anzi, l'amore del libro. Ma questo non più è impegno ad arricchire le proprie ore, a giustificare in acquisizione di valori un destino altrimenti svagato; riposo invece, distratta evasione: nelle pause o al termine di una dura fatica quotidiana. E si cerca tra le pagine stampate, un gioco di pura fantasia: valido a incatenare ogni interesse nella successione di vicende intricate e, insieme, dilatose; straordinarie, ma non al punto di costringere a « problemi » (non la immaginazione di un Poe o di un Hoffman, allora; ma altra più sbrigativa e facile. Quella che parte da Eugenio Sue; o, con maggiore dignità e misura formale, da Alessandro Dumas padre).

Una fantasia addomesticata; che si traveste di forma realista; e consente al lettore di mimettersi entro vicende che non implicano alcun rifiuto delle leggi preposte all'accadere fisico. E appaga, magari, aspirazioni più segrete, non sempre consapevoli di sé; sfuggono al tedio logorante della propria giornata industriale e il cancelliere; l'uomo di bottega e il geometra del catasto; quando sulle pagine stampate orizzonti si aprono al desiderio dove specchi incastri entro cornici d'oro riflettono la poltra nella sala da pranzo, tra la credenza e il tavolo accostato alla parete, si illudono di sjarzose quadriglie in una fuga di corridoi abbaglianti per lumi. Incombe in codesto mondo il codice cavalleresco; con appuntamenti al Bois de Boulogne, all'alba (arriva la carrozza chiusa, e ne discendono tre signori in nero; saluti, di un rigore stilizzato, mentre la luce incerta dell'ora appanna la felba dei cappelli a cilindro. « Signori, siete pronti? », Il direttore conta: uno, due, tre: le pistole si spianano, partono i colpi; ma una giovane donna è giunta improvvisa a fare scudo all'uomo che ama. Dalla sua carne ferita, la corrispondenza sentimentale; premio all'attesa di trecento pagine).

Una materia è un modo narrativo mutuati alla cronaca; solo che questa è sottratta al determinismo di accadimenti reali; e si fa, quindi, maggiormente ricercata e cara; come quella che il modo più sicuro si offre al gusto di lettori appassionati al giornale (è, la seconda metà del secolo diciannovesimo, l'età in cui si parla del « quarto potere »; appunto, a parlare dal Corriere della Sera, dei principali quotidiani europei). Lettori che cercano nel libro un più autonomo e ricco svilupparsi di quanto nel giornale suscita maggiore interesse: la cronaca degli scandali, appunto, e degli intrighi mondani. Appende al giornale, quasi sempre, il romanzo: amplificazione in margine della cronaca; redatta con lo stesso stile facile e approssimativo che è proprio di questa: inventata con la stessa nervosa impazienza con cui il cronista riempie le cartelle del proprio servizio. E spesso, servizio e romanzo sono opera della medesima persona.

Signore dalle maniche rigonfie sull'omero, signorine con il vitino di vespa seggono nel cerchio della lampada a gas; e una, legge ad alta voce gli episodi del Falibro del convento; oppure discutono tutte, e cercano di compiere gli auspici sulla sorte della signorina di Beaulieu: se alla fine accorderà il suo amore al Signor Derblay. Remoiti, ormai, i tempi nei quali l'istruzione femminile veniva riservata a poche creature privilegiate e doveva necessariamente concludere a modo di alta raffinatezza (la regina Sofia Carlotta, l'elitica Sofia corrispondenti di Lehmis, allora; oppure, una Francesca Agnesi, o madame d'Epinay che protegge Jean Jacques). Dall'età napoleonica i collegi hanno sostituito i conventi: nel mondo anglosassone è nata una miss Silvia Pankhurst; formatrice di lunghe sigarette e propagandiste di idee sovversive, arrivano nelle città dell'Europa occidentale le prime studentes-

se russe. Non più i genitori delle classi modeste impediscono alle figlie, come scandalosa, la conoscenza del leggere e dello scrivere; ma aperto sulle ginocchia di ogni ragazza che attende al tombolo o alla macchina « Singer » è il volume: spesso l'occhio abbandona il ricamo o il cucito per fermarsi sulla pagina che frequenti incisioni arricchiscono, approssimative nel disegno, retoriche nella composizione: scene-madri di un dramma che si regge tutto sui contrasti decisi, sulle liriche enfatiche; e la ha fermata, l'illustrazione, nel punto in cui più si infiamma la mozione dei personaggi, più è carico di significato il loro gesto, più scoperta l'espressione dei volti. Una nuova invenzione, ad un certo momento; e si dilaga in tutto il mondo nel giro di pochi anni: le illustrazioni dei romanzi pubblicati da Salani, e da Sonzogno si ingrandiscono sino a riempire di sé la parete di fondo di saloni oscuri che stucchi discarano e pannelli raffiguranti le nove muse; nello stesso tempo, i personaggi che le popolano si sciolgono dalla fissità di un gesto concluso in apparenze ipostatiche, e cominciano a muoversi: compiono un significativo baciamano, esauriscono il duello iniziato. E i loro movimenti sono, in un primo periodo, impacciati: a scatti si muovono; come chi da lungo tempo è costretto alla immobilità di uno spazio errato. Lo spazio, appunto, che limita quei personaggi entro la pagina, nella illustrazione « in testo » o nella « tavola fuori testo ». Sembra abbiano bisogno, in questa loro fuga dalla atmosfera costrittiva del libro, di provare se stessi, la loro utilità alle nuove dimensioni in cui vivono. Come accade al diavolo in RAPSODIA SALANICA (film italiano interpretato da Lydia Borelli, con commento musicale espressamente scritto dal maestro Mascagni): quando balza fuori da un quadro — per convincere la vecchia contessa Albia D'Olivere ad una ribellione borghese e mondana del patto di Faust — e, mentre rimane il vuoto della sagoma bianca sulla tela, spezza la propria inerzia, scende rosso di fiamma su un divano verde (primo tentativo di colore: slavato sempre; e crudo come nelle cartoline platinée), misura con un saltello l'agilità dei suoi muscoli; e infine comincia a muoversi: con crescente naturalezza e disinvoltura. Appunto, la naturalezza e la disinvoltura che il progressivo arricchirsi di astuzie della tecnica cinematografica concede ai personaggi che sono usciti timidi e impacciati da un disegno di Chiostri; ma senza privarli, per questo, dei loro cavallereschi, senza indurre in loro un rifiuto della propria struttura ideale.

Il cinematografo è nato in un momento nel quale la letteratura ripudia il fatto come tale; quando i romanzieri più consapevoli si impegnano a « tentare di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno, in suono, un accento, un residuo... qualche cosa di sincero intonizzato e tutto e nulla più ». Si spezza il sottilissimo legame che pure aveva accostato al raccontare del Fenillet, degli Ohnet l'estro narrativo di un Balzac o di un Flaubert; intanto che il teatro si allontana esso pure dalle strade che corrono percorse trionfalmente (e ancora percorrevano) gli attori cari alle platee: dove non una situazione poetica contava, ma l'intrigo, il congegno; l'occasione, agli interpreti, di una felice « mostra » delle loro qualità sceniche; il pretesto ad un conseguimento di effetti. Allora lo schermo, mezzo di comunicazione elementarissimo, accessibile anche a quella parte del pubblico che non potesse arrivare al libro. E cede — nel suo assumere materie ormai scontate nel romanzo, nel teatro — alle suggestioni di un raccontare fatti che non si giustificano oltre la zona dell'interesse esterno. Quelli, appunto, di cui erano state inessute le trame della letteratura amena; e che avevano dato alimento ai copioni del teatro teatrale. Dai quali nodi inconfondibili erano scaturiti, tipici e definitivi dell'una e dell'altra.

(Continua)

ROSARIO ASSUNTO



'Signori, siete pronti?' Il direttore conta: uno, due, tre: le pistole si spianano. Qui sopra Fosco Giachetti e Antonio Centa in 'Un colpo di pistola' (foto Vaselli)

PER UNA FILOLOGIA del cinema

IL vario linguaggio dell'arte presume alla sua base un mezzo tecnico, il quale si va organizzando nella storia secondo connessioni e rapporti universali: così il linguaggio, espressione individuale, viene universalmente inteso attraverso la lingua.

La filologia svolge questo compito essenziale nei riguardi della poesia: non solo rende possibile il «comento», ma inoltre rassoda per il futuro i nuovi apporti della lingua viva e li riallaccia allo schema grammaticale. (In questo senso avviene come un circolo di ritorno, per cui è il linguaggio, con le sue spontanee manifestazioni, che dona nuovi elementi alla lingua).

L'esempio della letteratura è il più accessibile. Ma è ovvio che ogni forma d'arte ha la sua grammatica e ha formato la sua sintassi. I nostri avi chiamarono *diabolus in musica* il tritono nel contrappunto. E quanti altri sono i «diaboli» di tutte le forme d'arte? Anche nella pittura, anche nella scultura. Avviene, specialmente nelle arti figurative, che gli artisti presumano che la loro opera sia completamente al di fuori da quel fondamento che in letteratura s'è inteso come filologia; ma l'armonia, l'equilibrio interiore di un'opera d'arte presuppongono una misura: questa misura, questo termine di riferimento formano la particolare grammatica di quel dato linguaggio. Nè l'artista può ignorarla. Dietro le licenze poetiche dei primi secoli della nostra letteratura noi scorgiamo tutta una storia, un fatto umano di graduale sviluppo linguistico. Mentre una moderna licenza poetica per noi non ha più senso, perchè adombra dietro di sé una posizione antistorica e quindi antiumana.

I primitivi fanno la loro apparizione una sola volta nella storia, quando comincia il faticoso precisarsi della lingua. Fuori di un «primitivismo» così inteso non ci sono che equivoci. L'intuizione dell'artista corrisponde, sì, al primo atteggiamento spirituale dell'uomo, ma non saltando la storia, eliminando cioè quella sostanza umana da cui soltanto può scaturire l'intuizione stessa.

Può essere dunque solo un romantico rimpianto quello che fa pensare dei primissimi artisti: ecco con quale semplicità di mezzi, con quali immediate risorse espressive essi creavano; senza preoccupazioni di leggi linguistiche o di ritrovati tecnici, essi raggiungevano la più toccante espressione!

Il cinema, nato dopo tanti e tanti secoli da quello che pareva il definitivo assetto delle muse, e in mezzo ad una umanità criticamente edotta, ha provocato nel volgere di pochi anni la sperimentazione di quanto siamo venuti a dire.

Si pensa ai tempi dei fantocci del Cohl, delle fantasie di Méliès, delle opere del Griffith o del Dupont — in breve a tutto il primo quarto del nostro secolo — come a questi tempi d'oro del cinema primitivo; cinema dei candidi errori, ma pieno di immediate forze espressive. E noi siamo d'accordo: nella giovanissima storia del cinema entra con onore, e non per puro valore archeologico, una buona percentuale di quel cinema primitivo, mentre tutta la produzione posteriore può contribuire con una percentuale molto più ridotta.

Il primo trentennio di vita del cinematografo, attraverso il suo sincero balbettio, attraverso le sue ardite esclamazioni, ha contribuito alla rapida formazione di una lingua, cioè di una struttura grammaticale del cinema. Questa evoluzione è divenuta storia: impossibile quindi ignorarla o prescindere.

I vantaggi di questo stato di cose, sottolineerà l'ironista, consistono nell'abbassarsi della percentuale dei film buoni. Ma ciò è fatale, e guai se non lo fosse: sarebbe come pensare (fatte le



Con 'Intolerance' di Griffith siamo ancora al cinema dei candidi errori, ma pieno di immediate forze espressive

dovute proporzioni) agli inni vedici o ad Omero come fenomeni in continuo aumento numerico col progredire della storia.

Che cosa rimane dunque da rilevare, da serbare come utile esperienza nel momento in cui questa beata infanzia espressiva si è fatta adulta? Rimangono lo studio critico, la ricerca «filologica», la costruzione di una grammatica (che, d'altra parte, in conseguenza delle nostre stesse premesse, siamo i primi a non riconoscere definitiva).

Per queste ragioni bisogna considerare non soltanto utili ma urgentemente necessarie le ricerche riassuntive dello Spottiswoode, dell'Arnheim, delle scuole sperimentali russe, del May.

Il «praticone», della cosa cinematografica spiattellerà come un vanto che questi presupposti teorici gli sono stati e gli saranno sempre inutili. In realtà, ciò può darsi per qualcuno che viene da quei decenni geniali di formazione; ma un nuovo poeta del cinema o un futuro non potranno più fare a meno della conoscenza della vera e particolare lingua del cinema.

In caso diverso la loro opera sarà un bastardo accoppiamento di tecnica e di frasi sottratte alle altre forme d'arte.

BASILIO FRANCHINA

Cortimetraggi artistici italiani

NON deve passare sotto silenzio l'opera di assoluta serietà artistica che i giovani cineasti della « Dolomiti Film » stanno compiendo dal giorno in cui Enrico Gras, Carpignano, Luciano Emmer e Tatiana Grauding si accinsero a interpretare filmicamente l'ambiente lo spirito e il significato del « Covo » di via Paolo da Cannobio. Era difficile, attraverso la semplice forza evocatrice delle immagini dei suoni e delle didascalie, far ricevere il senso e la poesia di quella viuzza storica, di quel vecchio cortile, di quelle finestre, di quelle stanze deserte, di quella scrivania, di quegli oggetti. Difficile, data la relativa povertà dei mezzi e la scarsa immobilità della materia. Ma il tentativo aveva lucidamente mostrato, una volta di più, che in arte non esiste soggetto che non possa essere vivificato o ricreato con un uso deciso e sapiente del mezzo; e il filmetto sul « Covo » aveva così registrato un'altra vittoria dei giovani.

Esistono tra il cinema e i giovani essenziali rapporti che ogni giorno più rivelano miglioramenti sensibili; che specialmente dai giovani il cinema italiano può e deve trarre una linea vitale. In fatti, da noi, il problema è sentito da tempo. I progressi ottenuti nel campo materiale, se non sono stati, forse, ancora sufficienti a colmare l'aspettativa di qualcuno, che fra pratica e teoria vede ancora troppo profondo il divario, hanno tuttavia messo in luce sia la serietà d'intenti e di preparazione dei giovani stessi, sia la saggezza di vedute di quei pochi che, anche diversi anni addietro, sostenevano caldamente come il cinema, da arma giovane, ai giovani in specie dovesse essere affidato. Ora, il cinema nostro è ben lontano dall'essere « affidato » ai giovani. I registi che imperano tuttora sul nostro mercato, sono qualche volta i registi di dieci, venti, perfino trent'anni or sono: e sappiamo quanto possa contare, nel progresso di quest'arte, un decennio. I film che si fanno adesso, talvolta hanno quasi i titoli stessi dei film del buon tempo lontano. Il pubblico che si reca al cinema oggi, non ha progredito che in parte, e molto, molto faticosamente, nei suoi criteri di valutazione. C'è ancora, isolato ma coriaceo, qualche uomo di cultura, di alto livello intellettuale, di lunga e vasta esperienza artistica, che manifesta nei riguardi del cinema croniche sordità e cecità impensabili. E chi ha voluto occuparsi, con sincerità e studio e ottima volontà, dei nuovi problemi inerenti a quest'arte per lui nuova (e per noi rischia d'essere l'unico), non sempre s'è dimostrato capace d'intenderne appieno le possibilità espressive: poetiche, fantastiche e, indubbiamente, anche propagandistiche. Il cinema non è dei giovani, dico dei giovani preparati e coscienti, semplicemente perché tuttora esorbitante è l'influenza di quei vecchi che, legati e affermati a teorie solide in un passato troppo vicino per essere dimenticato (e teorie di strano, fascinoso sapore pratico), estinguono sensibilmente una ostinata credulità in posizioni ormai superate ma, sulla bilancia commerciale, purtroppo ancora vitali. Ciononostante, sono più che degni di attenta e amorosissima considerazione i progressi che, per facilitare i rapporti pratici con quest'arte ch'essi sentono o intuiscono come la « loro » arte, i giovani stanno innegabilmente compiendo.

Questi giovani, che ormai premiono da ogni parte, e tanto nel campo della critica e della riflessione come in quello della diretta realizzazione meritano di farsi vedere e ascoltare. Questi giovani che da qualche tempo s'impongono all'attenzione con la vivace immediatezza o con la raffinatezza sapiente dei loro documentari. Oh non sembra ch'io voglia fare le cose in famiglia! Ma il Centro Sperimentale, i nuovi attori tratti dalla sua scuola di recitazione; i filmetti a passo ridotto. Cerchio, Sabel; il lavoro documentaristico della Incom, il tentativo in grande di Paolo,

quello pur disgraziatissimo di Caracciolo; le « retrospettive » di Cineguf, l'opera silenziosa e oscura del povero compagno Ferrari, quella dignitosamente e intelligentemente riuscita dei suoi continuatori Comencini e Lattuada alla Triennale (le cose cinematografiche di piccolo mondo antico son dovute più a Lattuada, che ai letterati Soldati, Cecchi e Fontanini); il fervore di studi critici, di pensieri vigorosi e di elettriche intuizioni attorno alle riviste; ed altre molte consimili esperienze e riuscite hanno forzatamente costretto l'attenzione di molti, convinti non pochi renitenti, appianate gravi difficoltà, purificato un poco l'ambiente; hanno — si rilegga l'affettuoso editoriale del n. 114 di *Cinema* — suscitato brividi di soddisfazione nei « vecchi » giovani proseliti ora più che mai sulla breccia. Ed io so da fonti sicure, e per invincibile convinzione mia particolare, che quest'opera forse decisiva sarà da noi sempre più intensificata, sempre più approfondita tenendo conto anche delle esperienze sofferte.

Ma torniamo intanto alla « Dolomiti Film », da cui abbiamo preso le mosse. Dopo questa vivace introduzione, l'autore di questa nota sente il bisogno morale di precisare che, per quanto egli abbia la sua abitazione a Milano, non ha però mai avuto contatti con la società di cui parla, se non quelli d'uno spettatore attento e compreso alla proiezione, pubblica o privata; dei suoi cortometraggi. Quindi, non si tema; la sua « indifferenza spirituale » non è per nulla offuscata, o corrotta: eccetto che dalla materia che, a lui come agli altri, è apparsa impressionata sullo schermo. Di fronte al covo egli non aveva potuto fare a meno di rilevare come gli autori, nel costruire quella bellissima interpretazione filmica, si fossero esclusivamente affidati al loro intuito cinematografico, al loro senso plastico e rievocatore della immagine, pur lavorando sulla scia di opere nobili e altrettanto difficili, da loro

certo particolarmente conosciute: ad esempio, per il motivo della pioggia, il celebre documentario omonimo di Ivens; oppure, per le lente e poi veloci panoramiche sulle scale, a seconda ch'esse « videro scendere umiliati gli ex combattenti ansiosi di rivendicazioni » o furono dagli « uomini che iniziavano la nuova Italia » a rapidi balzi salite, e per i pacati, precisi cartelli descrittivi, il prodigioso, seppur quasi ignoto, vampiro di Dreyer. Nel covo gli autori avevano perfettamente capito la necessità di variare continuamente e, se possibile, ritmicamente i punti di vista d'un medesimo luogo, mediante quell'uso stringente di panoramiche e cartelli, di inquadrature dal basso e dall'alto, di tagli immediati e violenti; e s'erano anche molto affidati alla suggestione d'un commento sonoro piuttosto in sordina, ma presente a sottolineare i passaggi più evidenti e i punti di maggiore significazione. Quelle giubbe, quei pastrani appesi, ad esempio, dicevan molto anche da soli, fotografati in tal modo; ma indubbiamente i rumori di sottofondo contribuivano ad accrescerne la « vita », sollevando i ricordi.

Ed era un'opera lenta, silenziosa: quasi mistica nella sua micidiosa descrittività, dove ogni particolare era un germe di futura grandezza (pur « dallo squallore, dalla fisica angustia, dal buio di quell'ambiente, una volontà eroica spiccò volo immortale »). Ma rapida era, con un montaggio convulso di pezzi brevi, quando voleva interpretare l'audacia spavalda d'un gruppo d'arditi. Non era un'opera accesa di toni; tendeva al grigio: conosceva il grigio che ben s'adattava a quella rievocazione, a quel particolare ambiente. Un ambiente faticamente chiuso e piccolo, da parere impossibile il girarci dentro con la macchina da presa: e pur capita che anche la visione più costretta si allarghi e si espanda, quando quella macchina — direbbe Balázs — sta nel cuore.

Ad una recente visione privata al Cinema Ambasciatori di Milano — alla quale presenziò pure il capitano Vito Mussolini — furono presentati tre nuovi cortimetraggi editi dalla medesima casa e realizzati dai medesimi giovani del covo (se si eccettua Carpignano, qui assente): LA SUA TERRA, IL PARADISO TERRESTRE e RACCONTO DA UN AFFRESCO. Tre notevoli cortimetraggi che, accanto e forse più degli altri di Pasinetti su Leopardi, di Francischi, Portalupi, ecc. ecc., proiettati attualmente come regolari integrativi dello spettacolo principale, stabiliscono una media eccellente per la nostra sensibilità e contribuiscono sottilmente, se pure indirettamente, alla « rinascita in atto » della nostra cinematografia. « La sua terra » è Predappio. Anche qui il piano artistico, su cui s'inquadra il cortometraggio, « supera la posizione assolutamente realistica e documentaria, e non oltrepassa quella di interpretazione ». La formula è precisa e coerente. Anche qui, come dichiarava il comunicato per la stampa a proposito del covo, « partendo dagli oggetti realmente esistenti, interpretati attraverso gli elementi espressivi del cinema, si ridesta in quei luoghi l'atmosfera spirituale che vi palpò... ». Nessun elemento visivo s'introduce, se non « strettamente reale e locale »; ma tutto il drammatico, il poetico di quegli oggetti, di quei locali, di quegli ambienti « densi di vita interiore », è colto per mezzo della sequenza, della angolazione, del montaggio e del sonoro: solamente con questi mezzi esclusivamente e strettamente filmici. E ancora, sempre seguendo quel comunicato che ha davvero la chiara evidenza di un manifesto: « L'ambiente reale concorre con la suggestività scenografica, ma soprattutto con l'emozione data dalla autenticità dei luoghi ». Il tempo atmosferico viene introdotto « come elemento simbolico » del momento storico (il motivo della pioggia si ripete in LA



Tre fotogrammi dal documentario « Il Covo »



Dal documentario 'La sua terra'

SUA TERRA). « Il film trascura volutamente ogni esaltazione di un avvenire che oggi stiamo vivendo nel momento epicamente conclusivo », perché « da esso è lontana ogni forma di retorica esaltazione ». Degli elementi sonori, i rumori son « legati al ritmo del montaggio », la musica invece è l'« elemento lirico del film », quasi traduzione sonora di una schiettamente visiva emozione.

Per la realizzazione di quest'ultimo cortometraggio, i giovani autori — tra i quali s'impongono Emmer e Gras — debbono aver goduto d'una certa maggiore libertà: chè negli stretti, angusti locali di via Paolo da Cannobio, non tutti gli effetti intuiti e voluti poterono essere concretizzati. Qui invece buona parte del lavoro è svolto in esterno. La campagna romagnola, i contadini di quel paese, duri lenti tenaci, sempre di calmi lottatori salvo a bollire al momento opportuno; il lavoro di sarchiatura d'un di quegli uomini al sole; quegli alberi; il torrente dei giuochi e dei bagni nella calda estate; il temporale; quella donna con la falce (ricordo di Dreyer!) che si rifugia in casa, e quelle galline che in opposta direzione corrono; la pioggia infine, che ci porta nell'interno della « casa »: son tutti quadri ariosi, o espressivi, di vivace intuizione paesaggistica e di libera spontanea visione. Brevi squarci sono, che non possono forse dare intera la misura di un ingegno, ma che esprimono la chiarezza plastica e visiva di un linguaggio acquisito e solido. È tanto sentita, questa rappresentazione del temporale nascente e poi della pioggia (a parte il problematico, per noi ingiustificato passaggio dal torrente al temporale), che noi davvero, ecco, non ci saremmo meravigliati, se anche la scala di casa Mussolini fosse stata bagnata.

C'è, in questi interni, una forza lineare e scabra di « allucinare gli oggetti »: gli acnesi da falibro, l'incudine, un ritratto: come nel covo la sedia, il telefono, un elicotto. Quando la macchina entra nella stanza da letto dei genitori, tace anche il commento sonoro: c'è una lunga, fissa inquadratura totale del letto matrimoniale, pregevole di significato: poi la « camera » (o il camera, come qualcuno preferisce dirlo) s'avvicina, e isola parti, e indugia su particolari. Tutto questo è bello; e l'inquadratura soggettiva finale, lo squarcio di cielo come visto dai giovani di stesi sul loro letto comune, è degnamente conclusiva di questo piccolo lavoro, privo di retorica come di manierismi stilistici, di compiacenze ambientali come di materiale ingombrante — e soprattutto privo di superficialità; ma lucidamente efficace e sintetico per il sentimento che ben « riesce » ad evocare. Come novità rispetto al covo, si nota il commento musicale trascritto

dalla Grauding con minore parsimonia (e così negli altri due cortimetraggi, dove tuttavia il maggior uso trova una giustificazione ben plausibile); e l'uso del parlato, straordinariamente sobrio però, limitato alle due tre frasi, rispetto all'andamento del film, maggiormente significative della *Vita di Arnaldo del Duce*.

Quanto agli altri due cortimetraggi, essi si possono chiamare lavori d'« interpretazione pittorica », in quanto sono un ben riuscito tentativo — non del tutto originale forse, poichè pare che i fiamminghi si diletassero, qualche anno fa, di simili esperimenti — di *emotivizzare in movimento* la pittura, d'un Bosch (IL PARADISO TERRESTRE) o d'un Giotto (RACCONTO DA UN AFFRESCO: la Cappella degli Scrovegni). Basterà citare come termina il racconto pittorico da Bosch — anche se questa semplice citazione potrebbe suggerire l'idea che l'esperimento valga esclusivamente come tale, come trovate tecniche, il che non è. Si prende il particolare di Adamo ed Eva scacciati dal paradiso terrestre che s'incamminano assieme su una strada che si perde lontano: la « camera » fa carrello indietro e noi abbiamo l'illusione del movimento verso l'ignoto futuro: un finale alla Chaplin o, se vogliamo, alla Renoir (*Verso la vita*) per la sua maggior parentela con la pittura. Nell'affresco isolamento di piani d'espressioni da Giotto, si ottiene una nuova notevole drammaticità, specie nell'episodio della strage degli innocenti.

A noi che da tempo, con lenta ostinata fermezza, andiamo alla ricerca del germe buono, sano, puramente nostrano e seriamente filmico, puntando alle profonde durature basi d'un cinema italiano per intero, sembra giusto concludere questa nota sui cortimetraggi dando un cenno del PONTE N. 3, d'uno schema di ponte tipo 3 per strade interrotte contemplato dalle istruzioni dei reparti del Genio di guerra. Poichè il PONTE N. 3 fu oggetto di trattazione, breve, concisa ed esplicitiva, da parte della « Cinemateca » del nostro Stato Maggiore, Ufficio Addestramento.

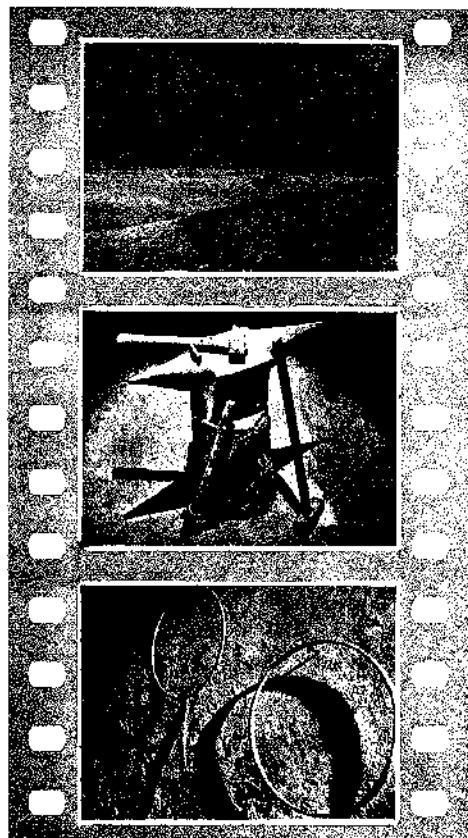
FORZAMENTO D'UN CORSO D'ACQUA, IL FUOCO DELLA FANTERIA, ESERCITAZIONE DI GUASTATORI, IL PONTE N. 3, ecc.: sono altrettanti titoli di piccoli lavori che lo Stato Maggiore, servendosi del nuovo importante metodo didattico, ha affidato a mani indubbiamente esperte, acciocchè nozioni d'interesse contingente fossero presentate, con la maggiore possibile chiarezza d'espressione, ad integrare e a completare l'istruzione del soldato, e meglio ancora dell'allievo ufficiale, nel campo tattico e strategico. Forse era questa l'unica, certo la fondamentale mira dell'organo superio-

re: chiarezza espressiva; e certo oltre ciò nulla di artisticamente notevole offrono di solito simili lavoretti. Tuttavia, riferendoci esclusivamente al filmetto in questione, pare che qualcuno, come si dice, ci abbia saputo fare, pare ch'egli abbia questa chiarezza risolta in espressione modesta, ma certa, palpabile, di stile cinematografico.

È una cosetta da nulla, IL PONTE N. 3, messa su alla buona, senza pretese; ma se non erriamo, è riuscita qualcosa di eccellente, che è possibile definire in un campo di rigore critico e stilistico. (Che sia l'ambiente militare, la rivelazione della nostra cinematografia? Non dimentichiamo che un'ispirazione militare ci ha donato ROMINI SUL FONDO e LA NAVE BIANCA, e che probabilmente ci darà un altro grande film: ALFA TAU). Una calma, lineare esposizione; placide dissolvenze; il senso di « narratività » entrante tra una fredda, ostile materia; quell'indovinato commento sonoro, e quei rumori; un coro finale introdotto da una inquadratura « rovesciata » funzionale: a rispecchio gli uomini che passano sul ponte ormai gettato.

È qui evidente una oggettività pura e raggiunta dall'insieme: la macchina vaga come alla sbandata, cogliendo il reale e rendendo l'idea di quello che coglie; ma c'è un uomo a guida di quella macchina, malgrado tutto, malgrado che il potere attrattivo della materia giuochi acutamente sui riflessi artistici o documentaristici del soggetto, calamitandoli. L'uomo è attratto, avvinto dalla materia; ma non tanto ch'essa non lasci a lui la libera genialità del punto di vista. Perciò l'uomo era, limitato, ma sezionando e giudicando a suo piacimento questa limitazione. Onde nasce la genialità, o più modestamente l'ingegno, di chi sa dapprincipio intuire, tutto di colpo, un campo d'azione, un tema, un oggetto favorevole, cinematograficamente impressionabile; e più libera ancora può essere, questa mentalità critica e insieme creativa, di fronte ad una materia anche non concretamente pressente, sibbene presunta tale dalla fantasia che la pone. Ed orizzonti infiniti, attraverso la fantasia, si stendono innanzi ad una qualunque macchina da presa che, secondo il nobile avvertimento, abbia dentro di sé veramente un'anima.

UGO CASTRAGNI

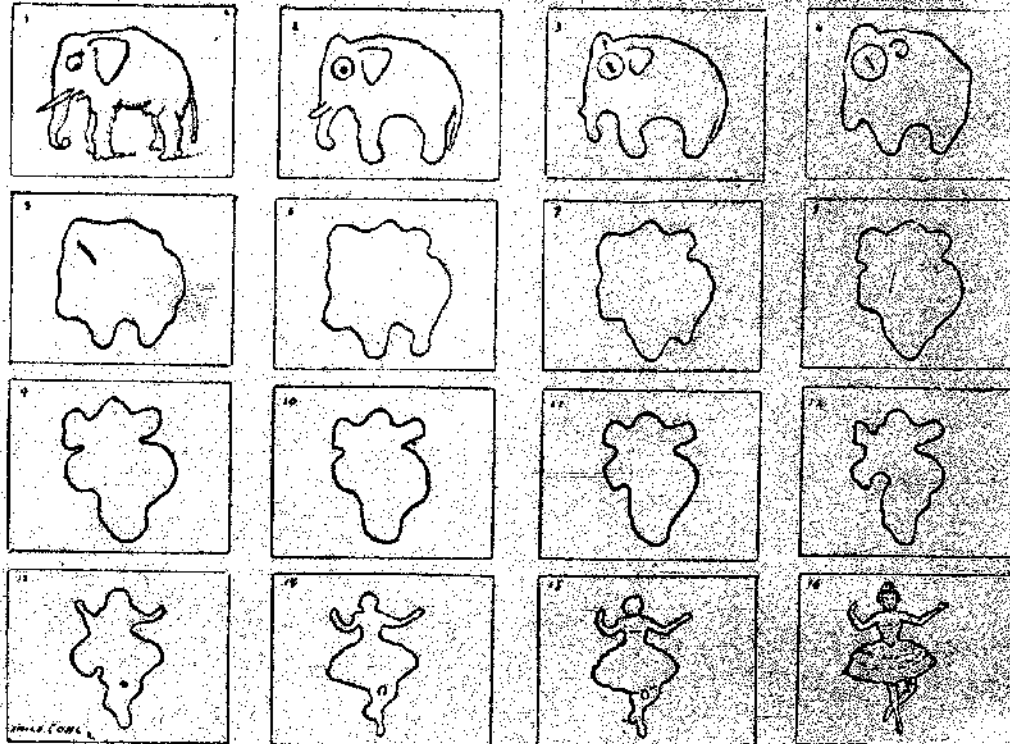


Tre fotogrammi dal documentario 'La sua terra'

Il cinema ha esplorato spesso l'assurdo, ma ha dovuto seguire troppe leggi della materia per poter signoreggiare nel mondo dell'irreale: un'altra forma del cinema, il disegno animato, ha invece mobilitato l'assurdo con coerenza perfetta. Il cinema fotografico, dinanzi a un pianoforte, ci permetterà di vederlo: immobile, sonoro, in luci contrastate, o vane come in una bruma di Lomellina; con un trucco potremmo vedere i tasti muoversi senza l'ombra d'un dito umano o il piano apparire e sparire. Il disegno animato solo è capace di darci un pianoforte che si spulcia, che muove la coda per solteggiare, che ride a piedi tosti, che morde il suonatore imprudente quando sbaglia i suoi accordi, che soffre il solletico. Ecco due mondi « visivi » che non hanno in comune che la pellicola impressionata e la colonna sonora.

Il disegno animato fu la prima gioia delle lanterne magiche del XVII secolo; si usavano diapositive colorate a due vetri, uno dei quali scorrevole, esattamente sul principio adottato oggi per le celluloidi dei diversi piani del disegno animato (*cells*). Spostando velocemente il vetro mobile, si otteneva un movimento, a volte normale

Dal belga Plateau allo spagnolo Walt Disney



Una trasformazione in 16 immagini di Emil Cohl (1906) - [Museo del cinema Canudo]

UN SECOLO DI DISEGNI ANIMATI

occhi che si muovono, carezze, altre volte di fantasia: ad esempio, un cuciniere appare con una bella testa di vitello su un piatto; all'immagine seguente, la testa del cuciniere è sul piatto e quella del vitello sulle spalle del cuciniere... Il Museo di Roma avrà tre di queste rarissime diapositive: un barbiere all'azione, un duello tra due maschere e una straricca al lavoro. Nel XIX secolo, tutte le ricerche sul movimento si collegano al disegno animato, anche perché la fotografia fu usata tardi. Uno dei primi apparecchi in cui si vide la scomposizione e la sintesi del movimento è quello del dottor Pâris (1823). [Parliamo naturalmente degli apparecchi che ebbero uno scopo: divertire e stupire. Altrimenti, dal lato scientifico bisognerebbe cominciare da Newton che usò la rotazione d'un disco colorato per realizzare la sintesi della luce bianca, e finire a Gaumont che pretendendo avere inventato il disegno animato citando un suo noioso schema movente della odiosa battaglia di Smolensk (1900). Restiamo una buona volta nel mondo della poesia.]

L'apparecchio del Pâris, noto in Germania fin dal 1826, si manovrava come il bottone della nostra infanzia, messo su due fili e girato a due mani con tirata finale: il nostro gioco mostrava a un certo momento un « fantasma » di bottone quasi immobile; in quella del Pâris un uccellino o un gorilla apparivano dietro le sbarre d'una gabbia. Poi viene il classico fenachistoscopo del fisico belga Antoine Plateau, in uso fin dal 1831

e presto di moda tra i bimbi, questi maestri della fantasia pura.

Un guastafeste pensò di sostituire all'immagine disegnata quella fotografata: Jules Duboscq, nel 1851, col suo bioscopio. Era necessaria l'anima di poeta di Emil Cohl per tornare al disegno come supremo perfezionamento della... fotografia animata.

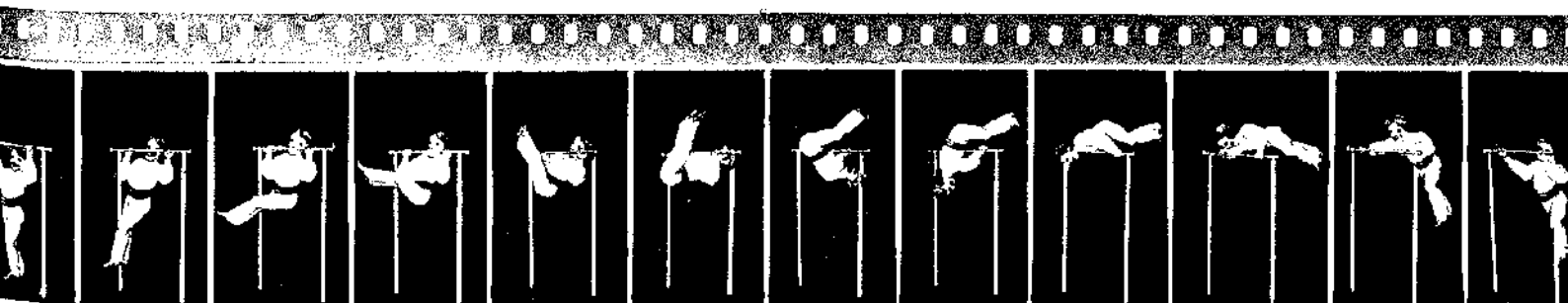
Una lista degli scienziati che fecero dei giocattoli ottici sarebbe lunga: nel 1833 abbiamo l'apparecchio inglese di W. G. Horner, sulla base di quello del Plateau ma chiamato *Daedalus*. Una ruota macchinosa e interessante fu quella di Anschütz, il tachiscopio. E veniamo al cineografo di J. B. Linnét (1868): il nome è esotico ed etimologicamente corretto; oppure si tratta di un « apparecchio » che anche i più giovani dei nostri lettori hanno manovrato con gioia: chi non ricorda quei libretti che si facevano scorrere tra il pollice e l'indice, svelandoci i misteri della *Bella al bagno*, *Il ladro in fuga*, *Il povero corrotto*? Il nostro piacere sarebbe diminuito, forse, se avessimo conosciuto il nome di « cineografo » dato a quei libretti: i quali non solo sono autentici nobili del disegno animato, ma anche del cinema di Lumière: lo scienziato di Lunce aveva infatti escogitato un *Cinora* che non era che l'applicazione perfezionata di questo trovato.

Tali apparecchi con nomi più o meno grecizzanti e in cui *oggetti, essanine, ritorna* facilmente, si sostituiscono profondamente, tutti: piano piano

la luce artificiale si avvicina alle immagini, dapprima col lume ad olio di Franz von Uchatius, e poi, nel 1854, con una sorgente di luce più potente, fondendosi all'idea della proiezione: quindi della lanterna magica in movimento.

Com'è noto, il sommo di questa preistoria del disegno animato appartiene al prassinoscopio di Emil Reynaud (1847-1918) che, trasformato, diventa il Teatro ottico. Siamo nel dicembre 1878. Reynaud ha ottenuto il brevetto per le perforazioni delle sue pellicole (n. 104.482 del 12 dicembre), particolare d'immensa importanza per il film che sta per nascere. Il 28 ottobre 1892 Reynaud compie la sua prima proiezione: per la prima volta una tela bianca porta un movimento sviluppato razionalmente (*PAÏSSOMIXE* di *ARNEUSE*). Notiamo, a caso, il cammino difficile e incerto delle idee semplici in questa prima proiezione: l'idea più elementare avrebbe suggerito di proiettare direttamente l'immagine sullo schermo; Reynaud, simile d'altronde agli inventori di genio assorti nello scopo finale, in questa proiezione attraverso specchi e prismi.

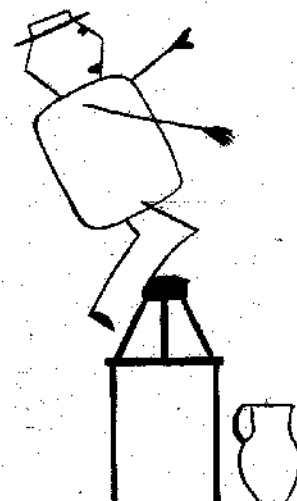
Nel 1894 Reynaud, scoraggiato dall'enorme lavoro imposto dai suoi ingegnosi disegni, ricorse egli pure alla fotografia. Un anno dopo il cinema vero e proprio cominciava la sua strada. Reynaud si lasciava sorpassare da una tecnica alla quale aveva contribuito essenzialmente, proiezione d'una sintesi di movimenti, perforazione, *idea dello spettacolo* spiritualmente continuata da Méliès. Non a torto può chiamarsi



Una delle bande di Emil Reynaud (1878): il movimento dura circa 1 secondo (12 immagini) - [Museo del cinema Canudo]



Sopra: Una scena animata del 'Petit Pierrot' nel Teatro Ottico (1892) di Emile Reynaud. Sotto: 'Les Joyeux Microbes' disegni animati di E. Cohl.



1908 - Un drame chez les Tautoches (72 m.) di E. Cohl

sala cinematografica il museo Grévin che proiettò le PANTOMINES LUMINEUSES dal 1892 in poi. Quando il disegno animato fu in auge, J. Stuart Blackton, il regista di Norma Talmadge, affermò di aver realizzato nel 1906 un disegno animato su film, riprendendo certi motivi elementari del XVII secolo; sappiamo che queste film fu un Vitaphone, casa fondata alla fine del 1901 a Brooklyn e trasferitasi a Los Angeles il 13 novembre 1911. L'America può vantarsi piuttosto dei disegni animati di Winsor Mac Cay, del 1909 e del suo popolare oroscopo, il moscaturo. Ma c'è soprattutto il periodo di invenzione (e di produzione intensa) di Emile Cohl, 1906 a 1912. Cohl era lo pseudonimo alsaziano di Coartet. La prima proiezione pubblica dei suoi disegni animati è del 17 agosto 1908, al teatro del Gymnase di Parigi; quasi nello stesso tempo, Mac Cay poteva esaminare i trucchi escogitati da Cohl, nella filiale di Gaumont a Flushing (N. Y.). Cohl merita l'essere costantemente ricordato; non trascuriamo il pianellismo sacrificio mentale di Emile Cohl: l'esecuzione monotona di qualche milione di disegni fini per influenzare la sua fantasia. Negli ultimi vent'anni, tra la fame, la vecchiaia e l'ozio rabbioso, i personaggi disegnati un tempo si fecero vivi nel suo spirito. Il gendarme, soprattutto, l'indiano gendarme della LEX munita, lo perseguitava. Ricordate sempre la mattinata grigia in cui il commissario di polizia di Saint-Mandé si prestò alla mia commedia; in presenza di Emile Cohl, ordinò ai suoi gendarmi di non molestare più l'artista. E Cohl fu tranquillo per quasi sei mesi. Poi il disegno animato visse di nuovo la realtà. Emile Cohl fu disegno animato, fin nella morte: quel fumo nero che usciva dal camino del suo crematorio il 22 gennaio 1938 e che ancora scava nel cielo di Villjuilly.

Nel 1911 Mac Cay produceva film di 12.000 immagini e lasciava prevedere il suo NATURALISMO DEL LUSITANIA, del 1918, che ne ebbe 25.000. Nel 1914 Earl Hurd perfezionò il disegno animato introducendo l'uso dei trasparenti. Dopo Hurd, fino al suono e al colore non ci sarebbe stato più nulla di nuovo.

Molti grandi artisti del disegno animato si segnalano negli ultimi quindici anni. In America, Ub Iwerks e i Fleischer; in Germania, la realizzata un film magistrale, legato al teatro d'ombre giapponese: Prinz Achmed di Lotte Reiniger (animatore: B. Bartosch), al quale seguirono i disegni animati d'avanguardia, in Gaspardcolor, di Oscar Fischinger e di Fischerschen, annuncio di musica colorata. In Russia, N. P.



Khodataev dice un saggio delucidissimo in ORGANCIK (1933): in Francia vedemmo Alexicli e la Parker realizzare quella notte sul mont-chaive che, coerente con la musica di Mussorgsky, resta tra i tentativi da audire, e non dimentichiamo la vena lucida e intelligente e leg-

AI LETTORI

Da questo numero "Cinema" pubblica una pagina extra-testo a colori. I lettori che conserveranno i tagliandi numerati (vedi pag. 179) secondo l'ordine progressivo delle pagine a colori, e che alla fine dell'anno ci avranno inviato un numero di tagliandi pari alle tricolorie pubblicate, parteciperanno al sorteggio di cento premi, consistenti in volumi dell'Almanacco del Cinema Italiano e in abbonamenti alle riviste "Cinema" e "Scenario". In linea eccezionale, questo primo tagliando avrà due numeri in corrispondenza alle due tricolorie inserite nella rivista



gradatamente decorativa di Mimma Lucelli, la cui SCOPERTA DELL'AMERICA, se non fosse stata tradita da tecnici incoscienti e presuntuosi, farebbe parte della migliore antologia del disegno animato. Desunti in piscem...

Il poeta che ha pienamente realizzato tutto il disegno animato, che solo ha saputo mettere insieme una coorte omogenea di disegnatori, di coloristi, di musicisti, di tecnici, unica al mondo, è uno spagnolo, il cui nome non dirà gran cosa ai lettori: José Luis Zamora. È questo il primo e vero nome di Walt Disney, nato a Mojacár (provincia d'Almería), figlio di José Guirás Zamora e di Isabella Asensio, emigrato nel 1903 in America e adottato dalla famiglia Disney di Chicago alla morte dei genitori. Nel crogiolo americano non si era data molta importanza al cranio allungato — tipicamente iberico — di Walt Disney. La notizia è ufficiale. È facile scommettere che presto i critici metteranno a punto tutta una teoria che accorderà l'Hidalgo, la Spagna romantica, Don Chisciotte e magari l'anima degli andalusi cari ai Mori, SKELETON DANCE servirà a un passo compiuto sull'influenza di Goya. Buone giornate si preparano per la critica dotta. Noteremo solo che in vent'anni il disegno animato, creato in Europa, torna all'Europa grazie a Walt Disney o José Luis Zamora.

LO DUCA



- 1 - Sandila, nuovo eroe dei disegni animati rumeni
- 2 - Il primo e autentico Topolino di Walt Disney
- 3 - Il reuccio di O. Soglow
- 4 - Primi movimenti nel disegno animato del XVIII secolo (Museo del cinema "Canudo")
- 5 - Scena d'una lanterna magica del XVIII secolo (Museo del cinema "Canudo")
- 6 - Uno dei primi disegni animati americani (inedito) "Gertie the dinosaur" di Mac Cay 1909 (Museo del cinema "Canudo")
- 7 e 8 - "Prinz Achmed" di Lotte Reiniger (Germania)
- 9 - Teatro d'ombra. Algeri 1842 (Hôtel de Tour du Pin)





Oswaldo Valenti (foto Beriran), affermatosi di recente quasi campione di tiro, fa la mira ai pupazzetti di Za, in bella fila a pie' di pagina. Gli effigiati (quelli veri, quelli delle foto) dimostrano di non avere molto tempo da perdere, o altre cose per la testa, e girano gli occhi assenti, inseguendo pensieri intimi e segreti. Mariella Lotri (foto Vaselli), la qui romantica Alida Valli, e la fatale Doris Duranti non sembrano dar molto peso al gioco del tiratore. Lo stesso Mattoli (foto Beriran, volta le spalle a se' stesso, pur conservando l'aria da maestro che lo distingue nella caricatura. Tre quelli del cinematografo è d'uso narrare che i divi sono tutti un po' strani!





Massimo Girotti e Michela Belmonte

UN PILOTA RITORNA

REGIA DI

ROBERTO ROSSELLINI

CON

MASSIMO GIROTTI - MICHELA BELMONTE

GAETANO MASIER - ALDO LULLI

MUSICHE DI RENZO ROSSELLINI

*una pagina di eroismo nell'atmosfera
ardente della guerra aerea*

UNA SUPERPRODUZIONE **A.C.I.** CHE SEGNERÀ IL MASSIMO
NUMERO ARTISTICO DEL NUOVO ANNO CINEMATOGRAFICO



PRODUZIONE



DISTRIBUZIONE



LE VIE DELL'AMARE

[già PERDIZIONE]

REGIA DI

CARLO CAMPOGALLIANI

CON

ADRIANO RIMOLDI - DINA SASSOLI

CARLO ROMANO - MARISA VERNATI

CARLO TAMBERLANI



Supplemento al numero 134 di "Cinema" quindicinale
di divulgazione cinematografica diretto da Vittorio Mussolini.

RO A SEGNO DEI DIVI





Luisa Ferida in "Fedora" (foto Bragaglia)

MANDORLI IN FIORE

e film in boccio

QUANTO dista Pisa da Bengasi? Nove chilometri, poco più poco meno. Provate ad immaginare la faccia di un insegnante al quale un allievo desse una simile risposta. Eppure, francamente, io darei ragione all'allievo, perché ho controllato personalmente la distanza. L'aspetto più sorprendente del mio viaggio, però, non sta tanto nel nove chilometri del percorso, quanto nel fatto che, per capirla, ho impiegato — vero miracolo — a rovescio — oltre milleottocento anni.

Sembra, ma non è, un misterioso gioco di parole: è invece soltanto una delle piccole curiosità che formano la vita quotidiana del cinema, questo affascinante giocattolo. (Un momento: non vi scagliate contro il povero cronista per queste imprudenti parole. So benissimo che il cinema è una squisita espressione d'arte e un prodigio di tecnica insieme, ma esso è anche, per me, un meraviglioso giocattolo, così, un brutto film mi fa sempre l'effetto di un grazioso balocco che è stato guastato, o addirittura distrutto, dalla impaziente frettosità di qualche ragazzo, sia esso lo sceneggiatore, il regista o chi volete).

Per tornare ai fatti, Pisa sorge con una via torrenosa fiancheggiata da severi palazzi e da una bella chiesa, sulla vasta area di un prato rinverdito dalla primavera, alla Circovallazione Aperta, e qualche mandorlo in fiore si spinge impertinente fin presso le vecchie mura di legno e di cartone. Si aggirano per questa via, donne in leggierie e colorite vesti, uomini in armatura e mantello, con certi spadoni da conzone di gesta, e si affaccia ad un fiorito balcone, il volto sorridente di Mariella Lotti, o, peggio, la Gorgona bezziana. Tristi casi corrono per la Gorgona.

per e per l'antico Lambert Figuinardo, a causa d'una divergente passioncella, mentre i pisani in armi pugnano per la conquista delle Balaie. Epoca 1118 circa: epoca cioè in cui, tutto lo sanno, l'amore aveva la pessima abitudine di far volgere spesso le cose al tragico, con profusione di delitti. Erano tempi, anche, nei quali chi poteva marciava a cavallo: ecco infatti anche il vecchio Figuinardo (che ha i lineamenti massicci di Camillo Pilotto) arrivare dinanzi alla casa della bionda vergine pisana e a cavallo di un cavallone — una brava bestia, pacioccona e tranquilla, che manco si scuote quando il cavaliere balza di sella agilmente (spero proprio che Pilotto mi sarà riconoscente, per questo avverbio). Ben diverso di carattere, questo baio, dal sauro che Figuinardo usò nelle prime riprese del film e che mostrava un'invincibile avversione per il cinema. S'innalzava al colpo del *ciak*, scattava bruscamente per l'improvvisa ruggine di una lamina, sbuffava, schiumava dal morso, tanto irrequieto che si è dovuto infine sostituirlo. Per cui, altrimenti, Figuinardo trova per preoccuparsi più delle bizze dell'animale che della tragica sorte del figlio, cotto per la Gorgona Capirelli. L'amore, in fondo, riguardava il figlio, ma il cavallo no. Il cavallo riguardava proprio lui, malinconicamente da vicino.

Da questa Pisa medioevale — che, fra parentesi, dista pochi passi da certe fastose sale di palazzi veneziani dove, sotto la guida del regista Uchi-chignoni, s'intrecciano la vita e le vicende dei due roscari, il vecchio Doge Francesco e il figlio Jacopo; e dunque vedete che per il cinema le distanze geografiche sono veramente una opinione — il tram mi porta a Cinecittà, dove appena varcati i cancelli, entro in Bengasi 1941. La cara cittadina ebraica, tanto vicina al cuore di tutti, apre le sue vie principali e la Piazza del Municipio dinanzi al mio sguardo, linda e luminosa. Più oltre, dietro il teatro di posa, si ricostruirà il mercato arabo e un gruppetto di case coloniali già innalza i suoi candidi muri diroccati dalla guerra. Tutto, per questo film di eroismo e di passione africana, viene scrupolosamente ricostruito perfino ufficiali e truppe, nemiche si sono riprodotti, con uniformi autentiche di prigionieri (e, in qualche caso, con l'accurata ricerca di generici dai lineamenti somiglianti alle fotografie di certi britannici napoleonici del deserto).

Qui, a Cinecittà, però, l'asfalto non c'è, c'è, invece, un pullulare di gente che lavora, e c'è un profumo delizioso di primavera che vien dai prati. Primavera è pure la visione che mi viene incontro in sembianza di due care e gentili

fanciullette: Alida Valli e Maria Denis in parucca a boccoli e abiti a volanti, che Galione dirige attraverso le complicate e tristissime vicende a liettissimo fine della popolare e romantica storia: una di quelle storie vecchiotte ed amabili nelle quali, com'è di prammatica nei romanzi di appendice e nei film americani, tutto s'accomoda, alla fine, al suono della marcia nuziale. Lasciamo le due ORFANELLE ottocentesche, tutta bontà e tutto candore (ed è per questo, forse, che passano tanti guai, penserà con una punta di malignità qualche fanciulla d'oggi) a godersi il sole per i viali, ed accostiamoci, con timore reverenziale, alla MALFARDA 1911. Antenata delle moderne attrici dello schermo, si potrebbe così riassumere epigraficamente la sua esistenza: «Fu celebre - Amò, tradì, spasinò in gesti convulsi, mutò - Visse e morì aggrappata ad una tenda». Tutto il vecchio cinema e il vecchio mondo, spazzati dall'altra guerra, appaiono ne LA FABBRICA DELL'IMPREVISTO ironicamente rievocati con occhio e con obiettivo d'oggi.

Dalla Roma 1901 - dopo una capatina nella Roma moderna e popolare che Fabrizi, nei panni di un travolgere, porta dinanzi alla macchina da presa, al fatidico grido autofilocranviario di «Avanti c'è postol» - risaltano alla Roma 1903, che si trova nei teatri di posa della Titanos. Spira qui - nel film LA DANZA DI FUOCO - una certaria daannanziana, un'aria estelizzante da Andrea Sperelli, un'aria da Erii tramonti ammirati dalla Trinità dei Monti, da baci rubati su un volto velato nella penombra pronuba e profumata di un *compè*. Capita in teatro in un liete momento, proprio mentre il conte Fabrizio di Vigliè, dignitosamente avvolto in una camicia color limone, muore serenamente in un patrizio letto adorno di stemma. So bene che questo scioperato aristocratico ha dilapidato i beni della Contessa sua moglie, si dà costringerla a calcare il palcoscenico come ballerina, ma via, adesso è lì che muore per una ferita in duello, e si è pur battuto per la bella consorte, dunque un po' di raccoglimento non guasterebbe. Invece, macché: mentre il nobiluomo mormora le ultime parole, la Contessa, ovvero Paola Barbara, adagiata in una poltroncina, legge qualche pagina del *Picario di Waterfield*, chiacchiera e ride con la figlia e la cognata, anzi ad un certo momento addirittura brinda lietamente con loro. (Speriamo, almeno, che non sia un brindisi alla salute del defunto). Ora, se un amaro proverbio ammonisce che «chi muore giace e chi vive si dà pace», la gelida



Ancora un'altra opera di Sem Benelli ridotta per il cinema: 'La Gorgona'. Ecco un 'si gira' del film

indifferenza di queste dame mi sembra esagerata. Meno male che una spiegazione c'è, ed è questa: il conte Fabrizio, che ha il viso di Aldo Silvani, è in piena «azione» sotto il raggio delle lampade, mentre le tre figurette femminili sono fuori campo. Sono, anzi, in attesa impaziente del loro turno di lavoro, sì che udiamo la Signorina (la quale ha il soave volto a lo sguardo dolcissimo di Luisella Beghi) rivolgersi al conte con un freddo sorriso e queste crudeli parole: «Papà, ma non muori dunque mai? Bada che si fa, tardi». Decesse a cronometro, dunque. Finalmente,

lquante prove occorrono per morire bene! Il conte Fabrizio si spegne con piena soddisfazione del regista Simonelli, e sozito butta in aria le coperte e balza allegrement dal letto, sveltandosi così che è defunto in pantaloncini e con le scarpe. La primavera che czerape dovunque nel verde dei prati e nelle gemme degli alberi, si estingue bruscamente nel teatro, dove il terreno, arido e desolato, è sparso di pochi arbusti spogli. E tra quegli arbusti una misera isba leva le sue pareti di legno. Quasi con un presentimento varco la soglia, e trova Righelli, tornato dopo una lunga pausa alla regia (e che già pensa a dirigere, poi, un *berlinando* di trovo Righelli, di trovo, che insegna alla Ferda come si muore telefonando: (prigo, non traditendelari; non si tratta di morte causata dal telefono, dannazione della nostra vita, ma soltanto di decesso che sopravviene mentre la donna ferita sta telefonando). Non mi hanno precisato dove è situata questa isba, ma dal tetto squalore della stanza e dall'aria che vi si respira, non resta dubbio ch'essa sorge là dove vivono i SENZA DIO, una vicenda di torve passioni e di redenzione ha qui i suoi protagonisti in Luisa Ferida e Rolph Wanku, un attore germanico che per la prima volta interpreta un film italiano. Due parole, dunque, con Wanku: finora aveva girato in Italia soltanto ANNUSERA in tedesco per la «Bavaria» e è soddisfattissimo di lavorare qui, e lo dice in un italiano abbastanza spedito che è un portento se si pensa che ha cominciato a parlarlo da appena un mese; spera, se i suoi impegni lo consentiranno, di interpretare subito dopo un secondo film italiano.

Dopo la tetra atmosfera dell'isba, quella gaia delle luminose sale della SABA, dove Matarazzo sta dipanando, con l'aiuto di Armando Falconi, di Gandesio, della Berboni, di Campanini eccetera, la matassa di equivoci e di contrattampi che circondano un giorno di nozze.

E poi? E poi basta. Questo panorama della fiutitura filmistica primaverile mi ha stancato; non può niente che camminare attraverso quasi due secoli. Scusate, quindi, se depongo la penna e, per distrarmi, me ne vado al cinematografo.

IL VIANDANTE



Due generazioni: Dina Sassoli o la madre (foto Pasta)

LA CASA DI ZARAH LEANDER



Al lettori presentiamo delle indiscrezioni sulla vita privata di un'attrice tedesca: Zarah Leander.

Un sguardo alla facciata della sua casa, alla sua stanza di soggiorno, al suo pollaio, ecc. Si può finalmente vedere in quale attitudine l'attrice riposa.

Ecco che finalmente ci è permesso gettare un occhio sul mistero di quella vita dei divi, che altrove avevamo deturpato svolgendo per i più a porte chiuse.

Fotocinematografia **AEREA**



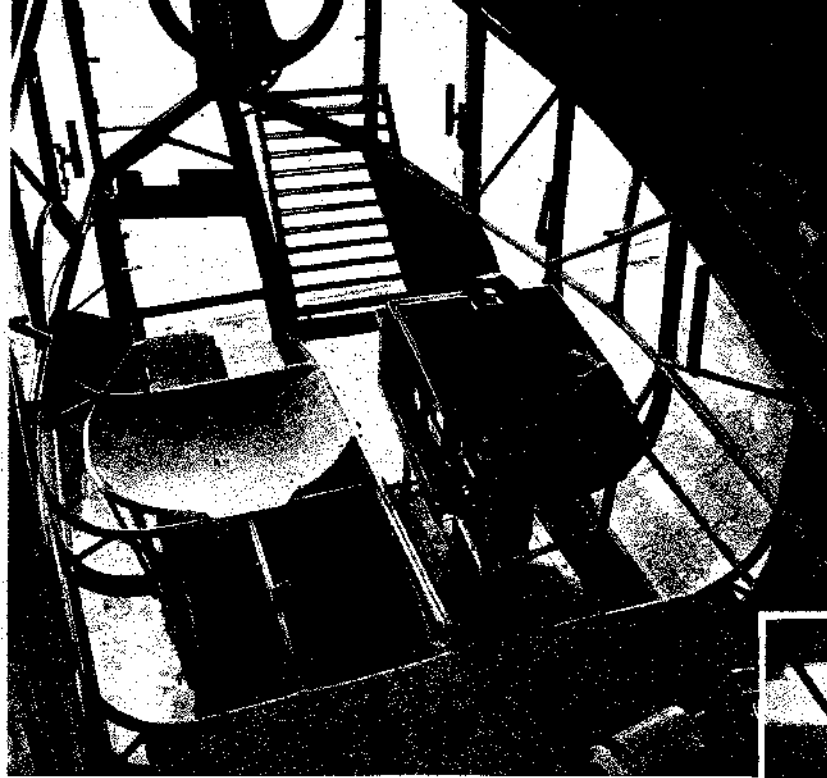
L'IMPORTANZA della fotocinematografia aerea è stata sempre riconosciuta e considerata presso tutte le aviazioni. Questa attività è legata alla possibilità di poter avere presso i comandi dei reparti operanti, dislocati come in questa guerra nel deserto africano o nella piana russa, un servizio continuativo perfetto e immediato di fotocinematografie che possono rendersi necessarie nel giro di poche ore.

Dalle fotografie riprodotte si ha un'idea del come la nostra Aeronautica ha affrontato e risolto, con risultati già nel tempo efficaci, il problema. Con la creazione di idonei velivoli appositamente studiati, si sono ovviati tutti quegli inconvenienti e superate quelle difficoltà che legavano questo complesso e delicato lavoro alla statica di vasti laboratori a terra.

L. A.

(Foto: R. Aeronautica)

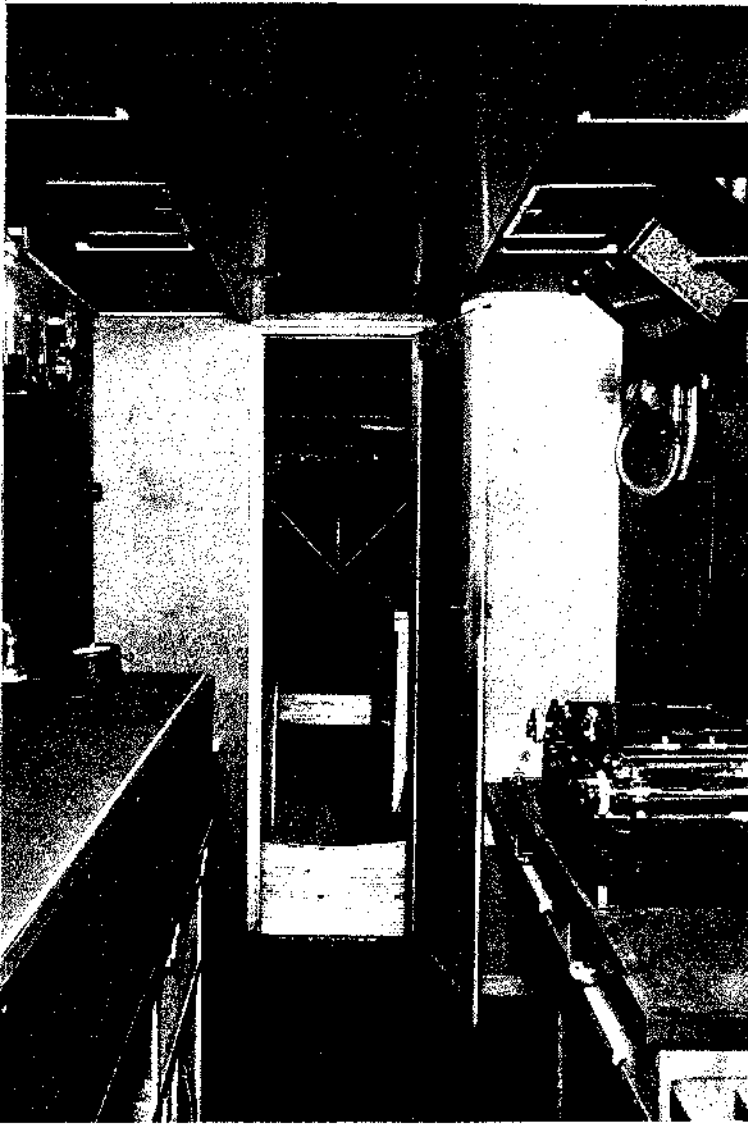
Dagli sportelli laterali, accanto alle mitragliatrici, gli operatori riprendono le fasi della lotta e la struttura del terreno



Nella gondola di puntamento, tra strumenti e tubature, è collocata la macchina planimetrica



Subito dopo si passa al reparto stampa ed essicamento



Il materiale impressionato viene passato al reparto sviluppo che è situato in coda al grosso apparecchio



Quando l'apparecchio atterra, tutte le riprese effettuate in volo sono già pronte e i fotogrammi vengono montati



I fotogrammi vengono presentati al comandante di un settore aereo che in breve tempo può disporre perchè un gruppo da caccia con attacco a volo radente sconvolga quella zona che il velivolo foto-cinematografico ha, pochi minuti prima, sorvolato

VOI FOTOGRAFATE

NOI PUBBLICHIAMO

① A. M. di Modena, invia questo dettaglio, estratto da un ingrandimento lineare di dieci volte un fotogramma 24 x 36. Passato da pochissimo tempo al piccolo formato, A. M. è scoraggiato, alle prime prove, da questa mancanza di nitidezza, che ritiene do-

emulsioni a grana fina e strato sottile. Sarebbe poi assai augurabile che ogni fotografo di piccolo formato,



vuta alle insufficienti dimensioni del negativo. Questa supposizione è senza altro errata: anzi, tra le varie accuse che si sono formulate contro il piccolo formato, questa, della mancanza di nitidezza, non è mai comparsa. È noto però che tutte le volte che si debba procedere ad ingrandimenti molto forti bisogna ricorrere a speciali accorgimenti, sia all'atto della presa, che durante il processo positivo. Dall'esame dei dati indicati sul frammento va subito rilevato che, trattandosi di una presa con obiettivo « Tessar » 1:2,8-5 cm., la morbidezza non deve esser attribuita all'ottica, anche se usata a piena apertura. D'altra parte, la velocità di 1/250 di secondo esclude il fatto che il difetto sia dovuto ad un movimento della macchina al momento della presa. Sono invece assai sospettabili le caratteristiche della pellicola: la Super X presenta infatti sia una grana relativamente grossa, sia uno strato di emulsione piuttosto spesso; l'una e l'altro possono produrre, specie quando non si adoperano sviluppatori appropriati, ed in genere quando si ricorre ad uno sviluppo lungo, una deficienza di incisione. Anche la qualità della luce dell'apparecchio di ingrandimento ha, a questo proposito, la sua grande importanza. È sempre da evitare, quindi, il ricorrere ad emulsioni ultrasensibili, se l'illuminazione del soggetto e la luminosità dell'ottica consentono l'uso di

② A prova di quanto è stato detto, sta la foto di Massimo PULJO di Roma. Essa è stata eseguita con un obiettivo, si noti bene, certamente assai inferiore al « Tessar » (il « Baltar » 1:2,9-5 cm.), ma su pellicola Isopan F. L'incisione è ottima, come per una prova stampata a contatto. Benché il soggetto sia piuttosto sfruttato, il movimento delle onde e quello della spuma, lo stesso luccore umido degli scogli, rendono la fotografia assai interessante. Un primo piano avrebbe migliorato la composizione, ma avrebbe spostato forse l'attenzione dallo spumeggiare del mare. Ottima la resa cromatica, anche senza l'uso di filtri.

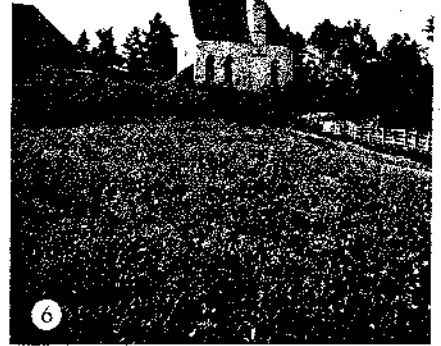
③ Il ritratto della piccola Anna Maria è del signor MARIO BANDERA di Milano. L'atteggiamento è assai na-



turale e spontaneo, il che significa che la fotografia fu colta a volo senza dedicare troppo tempo allo studio del soggetto. Sarebbe stato necessario però, alla stampa, togliere al quadro tutte le parti inutili, come la zona destra e quella superiore, e tagliare in basso buona parte di quel braccio che una esagerata prospettiva, dovuta alla troppo corta distanza focale dell'obiettivo usato, deforma ed ingrossa. La copia presenta inoltre un contrasto un po' forte. La pellicola usata non è stata indicata tra i dati tecnici: mi sembra però di riconoscere,

dalla resa generale, la pancromatica Ferrania. La tendenza al contrasto, che quelle emulsioni, ad eccezione del tipo cinematografico C. 6, presentano, può essere diminuita esponendo come per una pellicola di sensibilità minore, e sviluppando, di conseguenza più brevemente. Si avrà anche una diminuzione della grana, che pur sul modesto ingrandimento, formato cartolina, comincia a farsi viva.

Una copia dello stesso ne-



⑤ Assai migliore è la luce scelta da GASTONE RODELELLI di Roma, nella riproduzione di una analoga scena. Il contrasto un po' forte fa qui perdere qualche dettaglio nelle luci, ma il principale difetto è la mancanza di un motivo. Se si fosse atteso che la donna, che appare appena sullo sfondo, fosse giunta in cima alla scala, la fotografia avrebbe acquistato significato ed il ristretto cortile non sarebbe restato una vuota scenografia.

⑥ Anche la chiesetta di Collaibo, avrebbe fornito ottime inquadrature se il signor VANNI GRAZZINI di Firenze si fosse avvicinato di più ad essa. È consigliabile, quando si usi la pancromatica Ferrania nella presa di prati o soggetti a colore dominante verde, l'uso di un filtro verde, per evitare una riproduzione troppo scura. Questo vale specialmente quando si fotografi, anche con altre marche, verso l'ora del tramonto, poiché la composizione della luce tende allora al giallo rossastro.

⑦ Certamente ottimi sono questi *Ritzi invernali del parco* inviati da GASTANO CAPONETTO di Milano. La composizione è ben studiata ed il tempo di posa, così difficile sotto gli alberi, è indovinato. Un filtro giallo avrebbe diminuito la durezza dell'acqua, ma avrebbe contemporaneamente fatto per-



dere il prestigio migliore della foto: la prospettiva aerea. L'autore inoltre ha messo in evidenza la nebbiolina che, presente fin nei primi piani, culmina nel biancore del fondo, usando di proposito. (L'ingrandimento è certamente fatto in casa: qualche segno sui margini ne mostra le tracce evidenti) la carta bianco mat, dai toni scialbi e freddi. La riproduzione tipografica in rotocalco toglie, purtroppo, questo carattere.

MARIO CALZINI

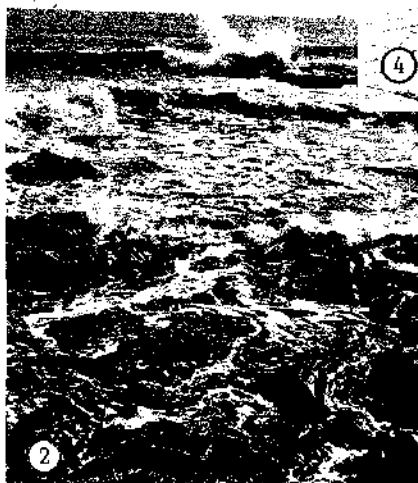


gativo stampato su carta morbida, riuscirà certo assai migliore.

④ Non è vero, come sostiene sempre il signor Bandera, che alla fotografia ci si può dedicare solo durante le ferie: anche per la strada, andando all'ufficio, si possono cogliere soggetti interessanti. Guardate come è vera ed interessante questa scena presa da O. D. M. di Trieste.

L'atteggiamento delle due figure, il loro abbigliamento, i muri screpolati, il selciato con l'erba, che un'ottica di una incisione esasperante, forse la Zeiss montata nella Rollei, riproduce in tutti i minimi dettagli sono altrettanto fotografici che i visi e i rivisti tramonti ed i vari paesaggi. Peccato che il quadro sia troppo grigio ed una luce piatta e senza ombre, schiacci le due figure sul fondo, quasi confondendole con esso. Sarebbe bastato tra i mezzi più semplici, un raggio di sole radente il muro rugoso o proiettato sul gruppo, a rendere viva e meno monotona l'inquadratura.

Cinema si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandatecela. Scegliamo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. Le fotografie si pubblicano col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie: più ne giungono, maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A largo di ogni fotografia scrivete il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia, la classe e aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma; 'La fontana di Villa d'Este a Tivoli'; maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5, formato 5 centimetri, diaframma 9; esposizione 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultrasensibile 28° Sch. formato del negativo: 24 per 36 millimetri. Le fotografie, stampate possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla Redazione di 'Cinema' (Pagina fotografica), Roma, Piazza della Pilotta, 3.



★★★ UN GARIBALDINO AL CONVENTO

Italia - Produzione: Incine-Cristallo - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia: Vittorio De Sica - Direttore di prod.: Baldassare Negroni - Soggetto: Renato Angiolillo - Sceneggiatura: Giuseppe Zucca, Adolfo Franci, Margherita Magliocca, Vittorio De Sica - Scenografia: Venero Colasanti - Operatore: Alberto Fusi - Musica: Franco Capuana - Commento mus.: Rensio Rosolini - Montaggio: Mario Bonotti - Interpreti: Carla Del Poggio, Maria Mercader, Leonardo Cortese, Lamberto Picasso, Vittorio De Sica, Olga Vittoria Gentili, Armando Migliari, Elvira Bettone, Fausto Guerzoni, Adele Garavaglia, Miguel De Castillo.

Non c'è dubbio che, se Blasetti rappresenta, nel nostro cinema, la personalità più irrupevole e più calda, Vittorio De Sica, dal polo opposto, può imporre uno spirito il più controllato e insieme il più raffinato che sia venuto ad arricchire l'ultimo cinema italiano. Chi l'avrebbe mai sperato? Non crediamo di lasciarci prendere la mano da una valutazione troppo affrettata, se affermiamo che, fra i giovani, egli occupa di gran lunga il posto d'onore. Saremmo indotti, anzi, anche sul metro delle poche opere offerteci da lui, in così breve spazio di tempo, a rivalutare tanti alti dei suoi colleghi più anziani di mestiere. Una selezione verrebbe a crearsi, dalla quale De Sica avrebbe tutto da guadagnare e nulla da perdere. Nei confronti di un Camerini, per esempio, è evidente la maggiore sincerità e spontaneità che l'altro può opporre: un linguaggio espressivo più appropriato, una maggiore coerenza poetica, una aderenza alla realtà più sottile e più pungente, non compromessa da glorievoli dolcissimi e posticci. Quello di De Sica, s'intende, è un mondo ancora in formazione, e se si vorrà escludere dal nostro discorso quel MADDALENA ZERO IN CONDOTTA, che va considerato solo come il primo atto di fede verso un impegno ed una responsabilità, si riconosceranno, nel posteriore TERESA VENERDI e in quest'ultimo GARIBALDINO AL CONVENTO, i segni concreti di una promessa e di una aspirazione che, certo, nel domani non potranno non essere mantenute, con quella stessa fede e con quello stesso impegno.

Sentiremmo di cadere in errore se volessimo, oggi, imporre un giudizio definitivo sul lavoro di questo regista, così come ci renderemmo altrettanto scontenti che fosse posto un termine alla gioia che proviamo nell'assistere alla nascita di questo mondo che gradualmente va definendosi sotto i nostri occhi. Se, oggi, De Sica fosse del tutto esaurito, dovremmo limitarci ad un malinconico esame della sua opera già compiuta; ma, noi, non lo crediamo. Un artista si costruisce per gradi, e la storia ci insegna a non fidarci di quelli che toccano il vertice prima ancora di nascere. Una nebbia perenne si distende su di essi col progredire del tempo, a noi appaiono come corpi ai quali, improvvisamente, siano venute a mancare le braccia e le gambe. Chi conquista, invece, la pienezza del proprio spirito secondo una legge incatenata

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO

ai moti dell'esperienza, lascia più profonda la memoria di sé perché lentamente cresce con noi, si stabilizza dentro di noi.

TERESA VENERDI era un risultato già ottimo nei confronti di una situazione generale del cinema italiano. Nato sulla scia dei tanti facili successi commerciali ottenuti dagli schemi e dalla imitazione provvisoria di quel famoso RAGAZZE IN UNIFORME, questo film nettamente si distaccava dai suoi confratelli nostrani per imporsi all'attenzione, non solo di un pubblico ristretto, con il suo pacato e malinconico umorismo e la sua schiettezza di contrappunti lirici. Prima di essere un rimaneggiamento di motivi già scontati dalle varie produzioni, TERESA VENERDI liberava con sé una umanità ora timorosa di affacciarsi (si ripensi al fugace particolare della ragazza che sulla soglia dell'Orfanotrofio abbandona il suo viso alla carezza del dottore che sta per allontanarsi) ora espansiva al massimo, come nella sequenza delle prove di varietà, con la donna che

canta tra superba e annoiata, così da creare un continuo e progressivo parallelismo non già di facile lega, come qualcuno potrebbe obiettare, ma intenso di significato non solo parodistico.

Noteremo ancora qualche altro brano per significare come fosse, qui, già in atto una evoluzione poetica che, se qualche volta restava incatenata ad un puro stato concettualistico e contenutistico, non avrebbe tardato più tardi, nel GARIBALDINO AL CONVENTO, a definirsi anche stilisticamente. Se non si vuole, tuttavia, contro i « puri », riconoscere che, ben volentieri, anche di ciò se ne sarebbe potuto fare a meno, tanto ricco di sentimenti appariva quel mondo. Accenniamo a quella rapida vista della benefattrice aristocratica e distratta, al terrore che prende Teresa quando appoggiata alla inferriata di una finestra sente dal basso giungere le grida di gioia dei giuochi delle compagne, a quella corsa nel corridoio che compie una delle piccole prove di varietà, con la donna che

ter tendere così un inganno alla ragazza cattiva. Chi ha, inoltre, dimenticato quella voce lubrica e serpentina di quest'ultima, zitella già prima di crescere?

Tutti gli attori, condotti con una perizia fin qui ignota alla maggior parte del cinema italiano. Basti pensare alla scoperta di quella incantevole Adriana Benetti e di quella persino più suggestiva Zaira La Fratta (la ragazza cattiva), oltre alla sottile e sapiente tipizzazione delle altre ragazze e attrici dei ruoli secondari, per valutare il sicuro intuito di questo regista. Venendo ad un GARIBALDINO AL CONVENTO, non sarà difficile notare come quella ispirazione, già diffusa in TERESA VENERDI, non solo non ha tradito il nostro De Sica, ma (sappiamo di essere contro i puri), da essa prendendo slancio, qui si è distesa con respiro più largo. Troviamo, inoltre, superati alcuni impacci di carattere stilistico e un lirismo più aguto, divenuto malizioso e pettegolo fino a toccare, qualche volta, la satira, come in tutta la sequenza che racchiude la visita del Governatore al convento. Si è fatta accusa al De Sica di aver creato un'opera di solo buon gusto, di qualità soltanto formali, e non si è compreso come tutto il film sia stato costruito, sì, in funzione di quegli elementi esteriori — costumi, ambienti, parrucche — ma per giungere, attraverso lo sfoggio di essi, ad una loro maggiore disamina. Se, d'altra parte, tanto fosse accaduto, un GARIBALDINO AL CONVENTO non avrebbe tardato a definirsi crepuscolare, gozzaniano, mentre invece è evidente il netto superamento di quella posizione per una più moderna concezione poetica. Tutto ciò, naturalmente, non ha assunto lo spirito di un tenace capovolgimento, ma si fa accettare sotto le spoglie di un tono dimesso e dolce che, anche quando dimostra di incrinarsi, non risulta, mai, puro compiacimento figurativo: diluisce, certo, la forma ironica che vi sta alla base, conservando, tuttavia, il suo interno equilibrio. Si ricordi suor Chabatta che si allontana a passo affrettato lungo il muro, dopo aver visto che Caterinetta, alle sue spalle, la canzona. L'equilibrio torna a ristabilirsi quando quella stessa, appena svoltato l'angolo, si riaffaccia a vedere se qualcun altro può ancora insistere sullo scherzo.

C'è, dunque, nel fondo, una sensibilità che non ha ancora acquistata completa coscienza di sé: quantunque un dubbio venga a tormentarci, che tutto ciò non sia voluto, che attraverso un giuoco insistente di contrasti, non si voglia, qui, aspirare alla creazione di un clima metafisico, oscillante fra realtà e sogno, connubio di termini romantici e fiabeschi, come appare qualche volta il mondo di René Clair o di Chariot.

Quando Clair, infatti (ma ciò può valere, in generale, per ogni classico del comico), vuol promuovere il riso o comunque suscitare una emozione, secondo un'intima legge di bergsonianamente scoperta, pone una situazione in cui i suoi personaggi si trovino a compiere azioni le più serie e drammatiche; da questa se-



ABBONATEVI A CINEMA

rietà, con un capovolgimento interiore degli estremi, giunge, come un colpo improvviso di martello, il tocco umoristico a confondere il sentimento dello spettatore, e allora il riso, l'emozione o che sia, proprio in virtù di quei contrasti, sgorga più forte. Il pianto, in noi, non nasce da un contrario dei nostri desideri e dei nostri sentimenti? Tutti ricordano l'esilarante sequenza del milionario che punta la pistola, in 14 LUGLIO; tutti ricordano in A NOUS LA LIBERTÉ il carcere che, dalla inferriata della sua cella, ascolta estasiato il canto di una fanciulla che giunge dall'esterno: il pubblico, insieme a lui, si commuove, ma, improvvisamente, a troncatura la sua emozione, sopravviene la rottura dell'inferriata. Nello stesso film, uno dei vagabondi, fuggito dal carcere, inforca una bicicletta e si trova, infine, a far parte di una corsa ciclistica di cui è il primo a tagliare il traguardo.

Non a caso abbiamo citato René Clair. I termini di una fantasia, liberata da schemi convenzionali, qui, come là, si equivalgono. Pensate alla sequenza della invasione dei polli durante il pranzo elettorale, al canto dell'Inno di Mameli innalzato dai merli mentre le suore terrorizzate sono raccolte attorno al ferito, oppure alla già menzionata visita del Governatore con quella ragazza che recita la poesia e accresce la sua enfasi man mano si accorge della distrazione dell'uditore. Palese è il bisogno di evadere da un grigio soggettivismo estetico per spiegare le ali verso orizzonti più parossistici, perché più parossistica si fa ogni giorno più questa angosciosa vita moderna.

Non staremo qui a sostenere che quei brani siano tali da potersi inserire in « antologie » — come ad altri piace di dire ogni qualvolta si trovi del buono —, poiché, allora, dovremmo, per prima cosa, dimostrare, qualora non ci siano ancora riusciti, che quasi tutto il nostro GARIBALDINO dovrebbe subire quella sorte, per la sola ragione che così lontana nel tempo appare quell'era in cui anche il nostro cinema sapeva offrire all'attenzione del mondo intero validi campioni. Noi vorremmo solo lasciare intendere che simili esempi non siano almeno dimenticati tanto presto. Dobbiamo aggiungere che la bellezza del GARIBALDINO sta tutta nei suoi dettagli, nelle brevi situazioni svolgentesi l'una dietro all'altra, senza tregua, con un ritmo agile e insieme concitato che non ricerca mai l'effetto, e infine nella acutezza di osservazione psicologica che il suo regista ha saputo infondervi. Chi non abbia inteso questo e accusa il film di insufficienza narrativa, solo perché alla sua base difetta un legame conduttore, dimostra di essere ancora legato ad una tradizione, di certo non ancora rinnegabile, ma che risulta pur sempre comoda da invocare quando non si sa vedere con l'intelletto poco più in là delle proprie forze. Senza contare che di tradizione anche il GARIBALDINO ne avrebbe da vendere; ci si eviti di fare nomi per non sembrare troppo pedanti e per non aver l'aria di saputoni.

A quegli stessi accusatori, comunque, dovrebbe essere superfluo ricordare come questa o quella tradizione non stabilisca, di già, una meta sicura, poiché tutte le strade vengono ad essere buone quando si sa farle valere, e che tutte, perciò, possono condurre al tempio della poesia o al cimitero della non-poesia.

Va preso atto, infine, e non sappiamo chi potrà contraddirci, che questo film costituisce, fino ad oggi, l'unico esempio prodotto in Italia di un cinema « corale », intendendo con ciò svalutare una tendenza largamente diffusa nella nostra produzione, secondo la quale si dimostra di non saper creare, mai, un mondo che vada poco più lontano dall'astratto egocentrismo di pochi attori, di pochi personaggi, inevitabilmente chiusi fra quattro mura o irrimediabilmente persi nello stazzo di sontuosi saloni ducali.

Nel GARIBALDINO AL CONVENTO spazia un clima nel quale c'è posto per tutti: basterà girare una chiave ed ogni personaggio, all'istante, sarà preso nell'ingranaggio parodistico di quel vasto panorama, colto, finalmente, nella sua più vera essenza, non più transitoria non più riempitiva ma inappellabile e concreta. Ognuno di essi giuocherà la carta che si merita, secondo le sue disposizioni, i suoi meriti ed i suoi bisogni che non costituiranno mai uno sforzo personale, ma solo chiariranno quanto è utile che gli altri sappiano ai fini di una legge comune che deve unirli.

Quasi inconsciamente, UN GARIBALDINO AL CONVENTO si riallaccia in pittura ad una nobile scuola italiana della fine dell'Ottocento che da una parte fa capo al Lega — quella dolce mestizia domestica che fa pensare ora al CANTO DELLO STORNELLO, ora alla CONVERSAZIONE, ora alla VISTRA del 1868 — e dall'altra al Fattori, quando subentrano, nella assoluta campagna, le fughe e le soste dei soldati a cavallo. Mirabilmente hanno contribuito a tutto ciò le armoniose architetture e gli incantevoli costumi di Veniero Colasanti, che ha saputo intendere quei riferimenti col sentimento che doveva portarci uno spirito moderno.

Ma, un piccolo dispiacere, fra tanti elogi, vogliamo pur darlo al nostro De Sica. Non ci è piaciuta proprio quella bonarietà, assolutamente fuori tono, con la quale viene trattato il tema riferentesi alla liberazione del Garibaldino assediato, per opera di alcuni compagni accorsi alla chiamata di Caterinetta. Chi ci conosce potrà comprendere che solo un senso di umano disagio di fronte ad ogni scoperta retorica ci spinge a parlare così. A De Sica, cui non fa certo difetto il buon gusto, quella retorica, che culmina nel canto dell'Inno di Mameli, non sarebbe sfuggita se ad assecondare la sua indubbia intuizione avesse concorso anche una buona preparazione culturale. Vorremmo sottolineare che questa stessa affermazione vale per ogni altro limite che, chiunque la pensi come noi, vorrà trovare in tutto il film. Se De Sica avrà la buona fede di colmare questo limite, potrà un

giorno aspirare ad una concezione che vada oltre una ristretta classificazione nazionale e che abbracci anche un più grande successo, visto che da qui alla KEREMESSE BROICA (tanto per citare il padre più grande di questo GARIBALDINO) pochi punti ci mancano: quei punti sopra elencati.

Dunque: in silenzio e buon lavoro, dopo il quale, lo sappia De Sica, una quantità di testi letterari fuori da quei limiti e nello stesso tempo così affini alla sua personalità, lo attendono. Sta a lui scoprirli per primo.

Fra gli attori un elogio particolare merita Carla Del Poggio, davvero irrinunciabile per chi vorrà ricordarla in altri precedenti film. Un invito, dunque, anche a lei e alla sua intelligenza perché non vada ad immischiarsi in produzioni sempre banali, ma sappia scegliere, anche arrischiando, qualche volta, di restar ferma.

Cuerzoni è bravissimo nel ruolo dell'ortolano del convento e insieme a lui tutti gli altri attori secondari, da fare invidia alla migliore scuola dei caratteristi americani. Cortese semplice e spontaneo. Maria Mercader seria e composta.

Buona la musica del maestro Rossellini e ci dispiace di non poterne parlare più a lungo. L'illuminazione decorosa ma non sempre unitaria nel passaggio dagli interni agli esterni.

Una calda partecipazione del pubblico fa sfatare, almeno per questo film, la voce dei meschini compromessi cui sembrerebbe essere asservita la nostra produzione per far fronte ad un diffuso gusto plateale.

★★ PER TUTTA UNA VITA

(Ein Leben lang) - Germania - Produzione: Wien Film-Tobis - Distribuzione: Generalcine - Regia: Gustav Ucicky - Soggetto e sceneggiatura: Gerhard Menzel - Scenografia: Rudolf Schudt, Alfred Heyne - Musica: Willy Schmidt-Genter - Operatore e montaggio: Hans Schneeberger - Fonico: Alfred Norkus - Interpreti: Paula Wessely, Joachim Gottschalk, Lina Woldede.

Paula Wessely ha un giuoco di recitazione che si accentra tutto nelle mani. Guardatela quando le muove, esprime più di quanto altri ed essa stessa riuscirebbe ad esprimere con il viso. È d'una acutezza davvero sorprendente. Accade spesso, però, che il suo atteggiamento contrasti con ogni elemento intorno, e, allora, ne deriva al film uno squilibrio realistico al quale, invece, la donna con la sua dialettica vorrebbe ricondarsi.

È per ciò che PER TUTTA UNA VITA si fa fatica a vederlo, e l'attenzione dello spettatore giurerei che si mostra più tesa verso quell'unico personaggio — tanto è preso dalle sue acrobazie — che non piuttosto verso tutta la vicenda.

Ma non solo questi sono i difetti del film. Lo infirmano alla base un soggetto oramai esausto di essere al servizio del cinematografo, e che pertanto si prende la sua rivincita, e un « forstismo » di cattivo conio dove si ripetono i balli viennesi, i pranzi a due ecc. ecc.

Pure di Ucicky ricordiamo con piacere quel POSTIGLIONE DELLA STEPPA e quella bellissima sequenza iniziale de L'AMORE PIÙ FORTE.

★★ SENZA VOLTO

Svezia - Distribuzione: Scia Film - Regia: Molander - Interpreti: Ingrid Bergman.

Gustaf Molander ha dimenticato quel suo particolare modo di narrare serrato e incisivo che fa ancora oggi la bellezza di qualcuno dei suoi antichi film. Infatti, SENZA VOLTO è lento e si perde in situazioni che non hanno nulla di interessante e di nuovo da dire. Per fortuna di tutti c'è Ingrid Bergman. Essa è qualcosa d'indefinito che fa pensare ora ai contorti e abbandonati nudi di Modigliani, ora ai ritratti di bambine dipinti da Auguste Renoir, quelli con gli occhi lunghi, orientali, e il disegno della bocca vago e difforme.

★★ SE IO FOSSI ONESTO

Italia - Produzione: Nemo - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: C. L. Bragaglia - Direttore di prod.: Attilio Fattori - Soggetto: Carolina Asziary - Sceneggiatura: V. De Sica, Piero Tellini, C. L. Bragaglia - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Pavani - Operatore: Anchise Brizzi - Musica: Mario Nascimbene - Interpreti: Vittoria De Sica, Maria Mercader, Sergio Tofano, Guglielmo Barnabò, Clelia Maiana, Jone Morino, Arturo Bragaglia.

★★ LUNA DI MIELE

Italia - Produzione: Iris-Incine - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia: Giacomo Gentilomo - Direttore di produzione: Aldo Vergano - Soggetto e sceneggiatura: G. Gentilomo, Mino Caudana, Gaspare Calisto - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Veniero Colasanti - Operatore: Ugo Lombardi - Interpreti: Asia Noris, Aldo Fiorelli, Carlo Campanini, Clelia Maiana, Luigi Cimara, Ernesto Altamura, Giacomo Moschini.

★★ IL LEONE DI DAMASCO

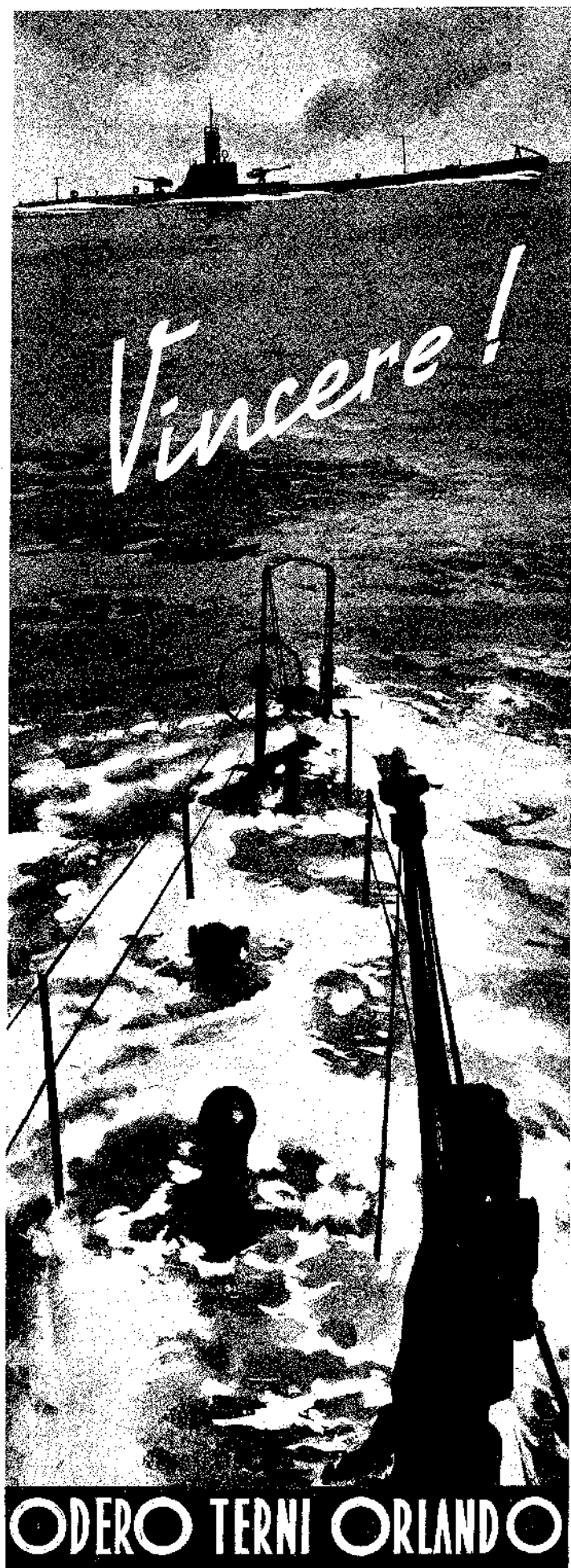
Italia - Produzione e distribuzione: Scallera - Regia: Corrado D'Errico - Direttore di prod.: Cesare Zanetti - Soggetto e sceneggiatura: Alessandro De Stefani (tratto da un romanzo di Emilio Salgari) - Scenografia: Gustavo Abel - Operatore: Massimo Uzzano - Commento musicale: Esobar - Fonico: Tullio Parmigiani - Montaggio: Eraldo Da Roma - Interpreti: Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Carla Candiani, Rafael Rivelle, Carlo Duse, Dina Salsoli, Erminio Spalla, Nicola Perichet.

★★ CENERENTOLA E IL SIGNOR BONAVENTURA

Italia - Produzione: Arno - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia, soggetto e sceneggiatura: Sergio Tofano - Direttore di prod.: Fabio Franchini - Scenografia: Italo Cremona - Operatore: Manfredo Bertini - Musica: Renzo Rossellini - Interpreti: Paolo Stoppa, Silvana Jachino, Roberto Villa, Guglielmo Barnabò, Sergio e Rosetta Tofano, Juan De Landa, Carola Loti.

Un film per ragazzi. Ma si poteva far meglio e bisogna dire che Tofano non ha sprecato molto del suo ingegno. L'unione di motivi disparati guasta, inoltre, anche quel poco di buon gusto che vi è alla base. Si fa presente che cosa il cinematografo ha saputo creare per l'infanzia in altri paesi!

GIUSEPPE DE SANTIS



Fondo per le indennità agli impiegati gestito dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

Il Decreto 8 gennaio 1942, n. 5, pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del 27 gennaio n. 21, fa obbligo ai datori di lavoro (compresi gli Enti Pubblici in quanto soggetti alle norme della Legge Impiego Privato e alle norme dei Contratti Collettivi di Lavoro) di versare entro il 31 marzo p. v., le indennità dovute agli impiegati dipendenti, al « Fondo per l'indennità agli impiegati », gestito dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI.

Mediante detto versamento il FONDO garantisce:

ai **DATORI DI LAVORO** un interesse annuo sulle somme versate;

agli **IMPIEGATI** una integrazione assicurativa a favore degli eredi degli impiegati, premorti prima di aver raggiunto 10 anni di servizio. Tali integrazioni sono a totale carico del Fondo, senza alcun aggravio né per il prestatore d'opera né per il datore di lavoro.

Le aziende, che, sottoponendosi a maggiori oneri rispetto a quelli richiesti dal FONDO, volessero compiere una più larga opera di previdenza a favore del loro personale, possono stipulare contratti di assicurazione collettiva.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI offre per questi contratti le migliori tariffe, oltre a far partecipare gli assicurati agli utili dell'Ente.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
FILIALE IN MADRID: Fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

W 13095

(Corrispondenza coi lettori)

A black and white cartoon illustration. On the left, a man wearing a hat and a light-colored shirt is in a small rowing boat on a body of water. He is holding a camera up to his eye, aiming it towards the right. On the right, another man is sitting on a large, rounded rock. He is also holding a camera up to his eye, aiming it towards the man in the boat. The water is represented by simple wavy lines. There are a few small birds or fish sketched in the background. The overall style is that of a mid-20th-century magazine cartoon.[illegible]

NECCHI

[illegible]

Per tutti



**MAGNETI
MARELLI**
[LICENZA BOSCH]

MABO S. A. - MILANO • Filiali: ROMA - TORINO

CREDITO ITALIANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

S. A. CAPITALE L. 500.000.000
RISERVA L. 123.394.040
SEDE SOCIALE: GENOVA
DIREZ. CENTRALE: MILANO

OGNI OPERAZIONE E
SERVIZIO DI BANCA

VIA DELLE CINQUE LUNE



Interpreti:
LUISELLA BEGHI - ANDREA CHECCHI
OLGA SOLBELLI - DHIA CRISTIANI
ed i migliori elementi del Centro Sperimentale
di Cinematografia e del Teatro dialettale romano

Regista: **LUIGI CHIARINI**

Produzione: **CINECITTÀ**
Esclusività: **E. N. I. C.**

FIRENZE



CULLA DELL'ARTE, NELL'INCANTO DEI SUOI COLLI, NELLO SPLENDORE DELLE SUE PIAZZE, DEI SUOI MONUMENTI, SARÀ SEMPRE IL SOGNO DI CHI SENTE PROFONDAMENTE IL FASCINO DELLE COSE BELLE • FIRENZE: CITTÀ DELL'ARMONIA, PREPARA IL PIÙ IMPORTANTE AVVENIMENTO ARTISTICO DELLA STAGIONE, IL

M A G G I O M U S I C A L E F I O R E N T I N O



INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI FIRENZE E TUTTI GLI UFFICI VIAGGI

Barbapieticoltori!

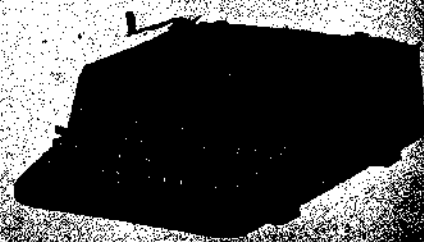


**La parola d'ordine
per la campagna
1942 è questa:**

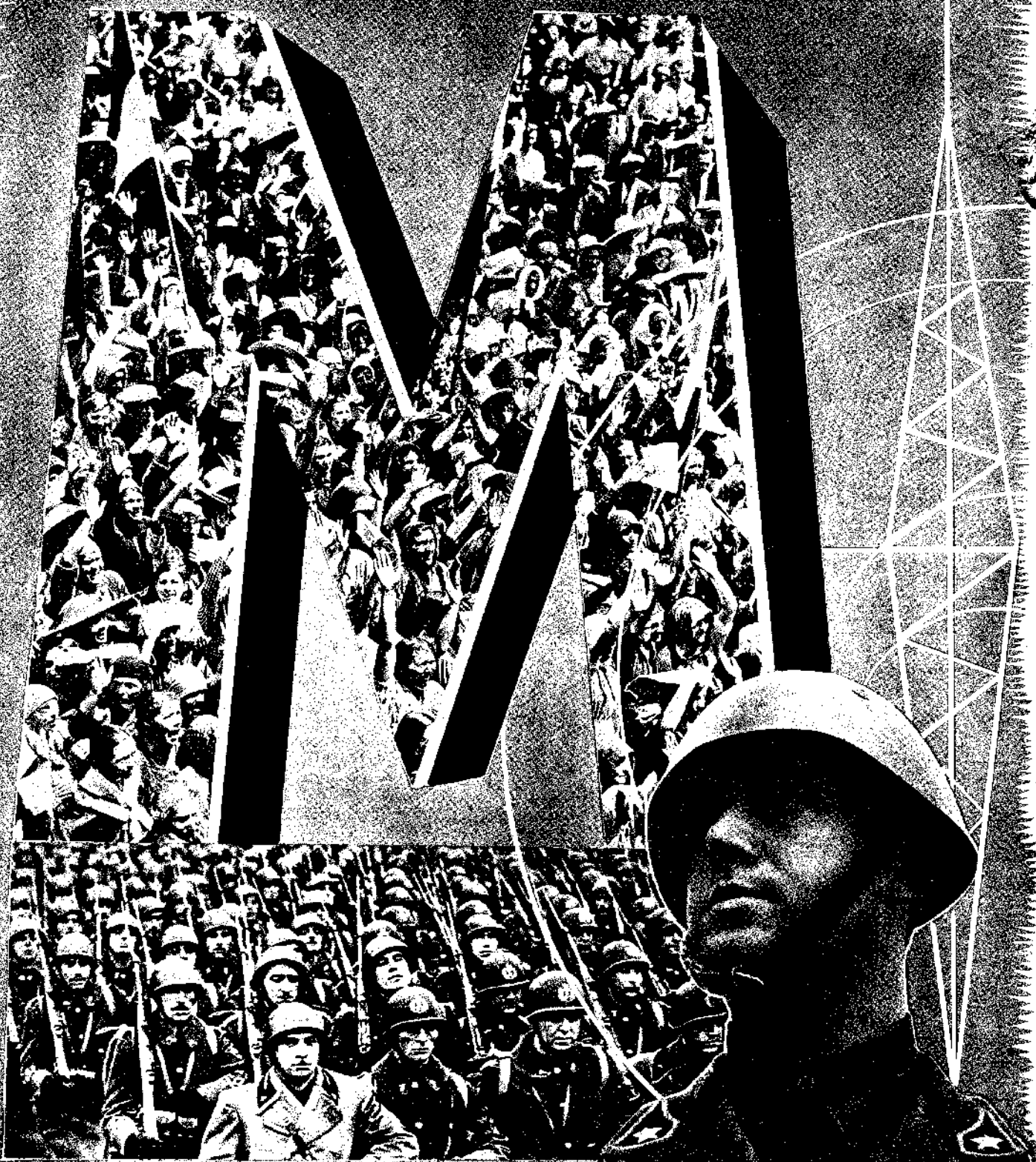
ESTENDERE ED INTENSIFICARE LA COLTURA DELLE BARBABIETOLE DA ZUCCHERO

La meta a cui dovete tendere con ogni sforzo è questa:

**50 QUINTALI DI SACCAROSIO PER ETTARO • IL PAESE ATTENDE DA VOI
IL SUO FABBISOGNO DI ZUCCHERO E DI ALCOLE CARBURANTE**



Olivetti Studio 42 - la macchina per la vostra corrispondenza personale



SAFAR

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