

CINEMA

IN QUESTO NUMERO:

scritti di: Arrigo Benedetti - Gino
Viventini - Rensco Rossellini
Emilio Villa - E. della Pura
Continua il saggio sulla regia
di F. Pasinetti e G. Puccini

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

154 LIRE
2,50

25 NOVEMBRE 1942-XXI

**TOSSI
RAUCEDINI
MALI DI GOLA**



PASTIGLIE BERTELLI
alla catramina

Cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Vol. II - 25 novembre 1942 - XXI

FASCICOLO 154

IN QUESTO NUMERO.

ARRIGO BENEDETTI Un romantico saccheggio	669
CINO VISENTINI Il vero Pancho Villa	671
R. DELLA PIRA Spirito del documentario d'arte	675
PAGINONE «Acrobazie»	676
F. PASINETTE e G. PUCCINI Capitolo sul regista (3ª puntata)	678
RENZO ROSSELLINI Schermi sonori	681
EMILIO VILLA Per una storia del cinema	682
F. P. Un manuale del cinema	683
MESTOLO Pastore	683
DARIO CINI Vecchi film in museo	684
VICE Film di questi giorni: «Proibito»	686
NELLE RUTRICHE Cinema Gira	661
Negli stabilimenti si gira	663
M. CALZINI: Voi fotogra- fate, noi pubblichia- mo	667
Capa di Buona Speranza	689

Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 1 - TEL. 683470

Gli abbonamenti si ricevono diretta-
mente dall'Amministrazione del perio-
dico, o mediante versamento al conto
corrente postale 1/23277 oppure pres-
so le librerie Hoepli in Milano (via
Birchelli) o Roma (Largo Chigi)

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

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

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

Manoscritti e fotografie anche non
pubblicati, non si restituiscono



Portare davanti al pubblico più numero-
so le dure imprese dei nostri aviatori in
guerra è il compito degli operatori del-
la R. A. Appartiene alla numerosa schiera
dei valorosi cineasti dell'aria, la meda-
glia d'oro capitano Mario Anelli. Qui un
operatore del Centro Fotocinematografico
della R. A. con la sua macchina da ripre-
sa 'Avia' riprende alcune scene di vite in
un idroscalo italiano (foto R. Aeronautica)

CINEMA GIRA

ITALIA

A PROPOSITO...

...del primo incontro giovanile di cul-
tura della G.I.L., tenutosi a Firenze
nella prima decade del corrente mese,
riportiamo quanto ebbe a scrivere E. Ri-
valta, inviato speciale del *Giornale d'Italia*
a Firenze: «Ultimo il tema del ci-
nema educativo, trattato bravamente
dal giovane Enrico Orlandi, il quale
non accetta, mio buon Sarazani, il tuo
concetto che un film veramente artisti-
co è sempre educativo e vorrebbe che
il cinema sentisse la responsabilità edu-
cativa dei suoi valori. E qui la discus-
sione divenne fervorosa ed altrettanto
caotica. Non si riuscì ad accordarsi sul
valore morale o sul valore educativo di
un film. Mi parve che i più, compreso
il guidatore della discussione, propen-
dessero per un'arte, per l'arte cinema-
matografica e ciò può sembrare, allo stato
attuale delle cose, lievemente eccessivo,
quando è facile constatare che è grande
certamente l'azione morale del cinema-
matografico e forse non è altrettanto grande
la sua maturità artistica».

È STATA FONDATA...

...in Roma la nuova Società Film Unio-
ne per il noleggio dei film germanici,
con sede in Roma in Via Bari, 15. La
Film Unione distribuirà nel corso della
corrente stagione 36 film germanici di
cui 4 a colori. Presidente della nuova
Società per azioni è il senatore del Re-
gno Ecc. Balbino Giuliano.

LA S. A. MICRO FILM...

...per l'industria e il commercio della
cinescopio in 16 mm. comunica di
aver aperti i propri uffici a Roma in
Via Mariano Fortuny, 20.

IDEOLOGIA...

...Domenico Varagnolo, conservatore
dell'Archivio della Biennale di Venezia,
si sono iniziate le riprese di un vasto
documentario che riassume la storia
delle ventisei Esposizioni d'Arte figura-
tiva succedutesi dal 1895 ad oggi. La
realizzazione del documentario è stata
affidata all'Istituto Nazionale Luce.

È TERMINATO...

...il lavoro per le riprese del cortome-
traggio sulla Romagna, tratto dal lavoro
del compianto accademico Antonio Bel-
tramelli, dal titolo LA FESTA IN S'LEA.
Le scene conclusive girate a Villa Pas-

lini hanno avuto nella foltissima massa
la Camera dei Canterini di Longiano,
elementi del Dopolavoro aziendale Orsi
Mangelli di Forlì e elementi dei co-
mandi federali di Ravenna e Forlì uni-
tamente ai cantori della Camera di
Lugo. Prendono parte al cortometraggio
due soli attori: Marina Doge e Ugo
Loriedo, affiancati da Nicola Stagnani
che ha sostenuto un ruolo di macchiet-
ta romagnola. Autore della musica è
Guido Bianchi, allievo del maestro Ba-
lilla Pratella.

FRANCIA

CARMEN BONI...

...attrice del cinema italiano che ricor-
diamo in una edizione di scampolo, do-
po il suo matrimonio con Jean Rigaux
ritornerà a lavorare per lo schermo in
un film di Robert Vernay.

DANIELLE DARRIEUX...

...appena divorziata da Henri Decoin,
è passata a seconde nozze con il signor
Porfirio Rubirosa, rappresentante diplo-
matico di un paese dell'America Latina.

IL COMITATO...

...d'organizzazione dell'Industria Cine-
matografica (C.O.I.C.) ha rimesso ai
prefetti regionali un comunicato del Go-
verno riguardante il ritiro dalle sale ci-
nematografiche di tutti i film realizzati

ternazionale di Lione tenutasi dal 26
settembre al 5 ottobre u. s. Una galleria
intera, comprendente ventun set-
tori, ha riunito i partecipanti dell'indu-
stria cinematografica.

SVIZZERA

Dalla rivista *Schweizer Film Suisse* ri-
portiamo la seguente notizia: «La
M.G.M. annuncia una riedizione a co-
lori del film *quo vadis?* derivato dal ce-
lebre romanzo di H. Henrik Scien-
kiewicz. La regia sarà affidata a Arthur
Hornblow marito di Myrna Loy. In
quanto agli interpreti principali, si è
ancora indecisi se scegliere Clark Gable
o Robert Taylor, mentre nel ruolo fem-
minile è stata prescelta Lana Turner».

SVEZIA

UN'IMPORTANTE OPERA...

...sullo sviluppo e i problemi del ci-
nematografico è in procinto di uscire alle
stampe in Svezia col titolo *Filmen
Wäxer Upp*. Per rendersi conto del va-
lore di questa pubblicazione, basterà ci-
tare tra gli altri studi riportati, quelli
in particolare modo sulla storia della re-
gia di Méliès, Porter e Griffith, Pabst,
Heisenstein, René Clair e Walt Disney.
L'autore, un critico svedese assai co-
nosciuto, vuol dimostrare che non esiste
assolutamente uno stile cinematografico
nazionale, ma che i film americani e
francesi hanno influenzato la produzio-
ne germanica e svedese, e viceversa. Al
contrario, una determinata epoca nella
storia di un Paese si riflette nel lavoro
della sua produzione cinematografica e
nella scelta dei soggetti. L'aver provato
e chiaramente esposto tutte queste
influenze artistiche, è certamente uno
dei principali meriti di questo libro;
sempre che non si voglia far parola
delle numerose illustrazioni che docu-
mentano i più celebri registi del mondo
intero.

W 13093



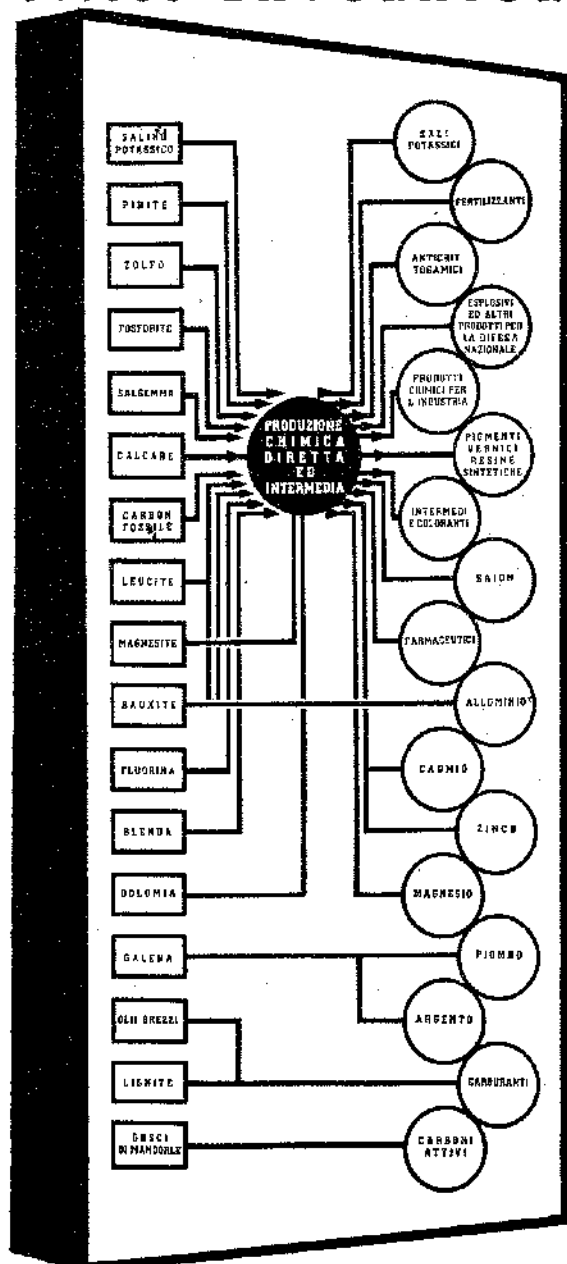
La Cipria Kaloderma, resa incomparabilmente
fine in virtù di uno speciale sistema di preparazio-
ne, aderisce e si distende sul viso in modo per-
fetto e possiede inoltre un delizioso profumo.

Cipria
KALODERMA
LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S.I.A. MILANO

140 STABILIMENTI INDUSTRIALI
80 MINIERE E CAVE
32 CENTRALI ELETTRICHE
81.000 LAVORATORI

GRUPPO
MONTECATINI



026

L'ARMA DEL RISCATTO

La chimica costituisce una delle armi più potenti a disposizione dei popoli poveri per liberarsi dal giogo dei popoli ricchi. Essa permette di sostituire con nuovi prodotti molte materie prime naturali d'importazione, che un tempo apparivano insostituibili, annullando così quei monopoli che determinavano la supremazia economica e perciò politica delle nazioni plutocratiche. Al prodigioso sviluppo della chimica in Italia e al suo poderoso apporto bellico ha contribuito e contribuisce largamente il Gruppo Montecatini, il più grande complesso chimico-industriale della Nazione.

MONTECATINI

ANONIMA • CAPITALE L. 2.000.000.000 • SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA • MILANO

CINECITTÀ

IL BIRICHINO DI PAPA' - Al montaggio.

MARIA MALIBRAN - Al montaggio.
DUE CUORI FRA LE BELVE - Prosegue la lavorazione.

SQUADRIGLIA BIANCA - Prosegue la lavorazione.

GENTE DELL'ARIA - Prosegue la lavorazione.

ZAZA' - Produz. e distribuz.: Lux Film; scenegg. e regia: Renato Castellani; direttore di prod.: Dino de Laurentis; scenografia: Gastone Medin; operatore: Massimo Terzano; interpreti: Isa Miranda, Antonio Centa, Aldo Silvani, Nico Pepe, Ada Donadini, Dbia Cristiani, Amelia Pizzi, Gildo Bocci, Giuseppe Pierotti, Anna Maria Milla, Cristina Loi.

GRATTACIELI - Produz.: Cines-Juventus; distribuz.: Enic; soggetto e regia: Guglielmo Giannini; operatore: Vincenzo Seratrice; scenografia: Alfredo Montori; interpreti: Renato Cialente, Luigi Pavese, Vanna Vanni, Irene Melzer, Paolo Stoppa, Guido Notari, Carmen Navascues, Luisa Garella, Enzo Gainotti.

IL NOSTRO PROSSIMO - Produz.: Icar-Generalcine; soggetto: dalla commedia omonima di Alfredo Testoni; regia: Gherardo Gherardi e Antonio Rossi; scenografia: Ottavio Scotti; interpreti: Antonio Gandusio, Maurizio D'Ancona, Michela Belmonte, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Greta Gonda,

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

Mario Pisu, Amelia Chellini, Filippo Scelzo, Ernesto Almirante, Margherita Bagni, Nino Pavese, Aroldo Trieri, Silvio Bagolini, Paolo Gentile e Virgilio Riento.

LA FORNARINA - Produz.: Ria-Mediterranea; regia: Enrico Guazzoni; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia: Virgilio Marchi; interpreti: Lida Haaroza, Massimo Serato, Annelliese Uhligh.

GRAN PREMIO - Produz. e distribuzione: Ici; soggetto: Luciana Peverelli; regia: Giuseppe Musso; operatore: Giovanni Pucci; interpreti: Luisella Beghi, Mariù Pascoli, Carolina Lotti, Claudio Gora, Juan de Landa, Silvio Bagolini, Oreste Fares.

QUELLI DELLA MONTAGNA - Prosegue la lavorazione.

C. S. C.

L'AMICO DELLE DONNE - Produzione: Viralba; distribuz.: Tirrenia Cinematografica; soggetto: dal romanzo di Dumas; regia: E. M. Poggioli; operatore: Arturo Gallea; scenografia: Gastone Simonetti; interpreti: Miria Di San Servolo, Luigi Cimara, Nerio Bernardi, Armando Migliari, Laura Adani, Stefano Sibaldi, Claudio Gora, Jone Morino, Paola Veneroni.

IN ESTERNI

LA PRIMA DONNA - Prosegue la lavorazione.

I CAVALIERI DEL DESERTO (Gli ultimi Tuareg) - Il complesso degli attori e dei tecnici, rientrato dall'Africa, è in procinto di iniziare gli interni presso lo stabilimento di produzione dell'Acì alla Farnesina.

OSSESSIONE - Al montaggio.

ACCADDE A DAMASCO - Al montaggio.

L'OMBRA DELLA GLORIA - Prosegue la lavorazione.

S. A. F. A.

STASERA NIENTE DI NUOVO - Prosegue la lavorazione.

TITANUS

INVIATI SPECIALI (Corrispondenti di guerra) - Prosegue la lavorazione.

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE - Prosegue la lavorazione.

GIAN BURRASCA - Produz.: Cines-consorzio; distribuz.: Sangraf; regia: Sergio Tòfano; operatore: Fernando Risi; interpreti: Cesco Basiglio, Fausto Guerzoni, Giulio Stival, Paola Veneroni, Sergio Tòfano, Rosetta Tòfano.

ADDIO AMORE! - Produz.: Fauno Film; regia: Gianni Franciolini; soggetto: dal romanzo di Maïlde Serao; interpreti: Jacqueline Laurent, Mariella Lotti, Roldano Lupi, Leonardo Cortese.

SCALERA

CARMEN - Prosegue la lavorazione.
IL FANCIULLO DEL WEST - Al montaggio.

TRENO C.R. 13 - Prosegue la lavorazione.

I BAMBINI CI GUARDANO - Prosegue la lavorazione.

TIRRENIA

INCONTRI DI NOTTE - Prosegue la lavorazione.

SPIE TRA LE ELICHE - Produz.: Nazionalecine; soggetto: Piero Accamè; regia: Ignazio Ferronetti; operatore: Giorgio Orsini; scenografia: Alberto Mazzetti; interpreti: Enzo Fiermonte, Eugenia Zaresca, Arturo Bragaglia, Enzo Bibotti.

PIAZZA S. SEPOLCRO - Dopo lunga e accurata preparazione tecnica e artistica, ha avuto inizio la lavorazione di questo film realizzato dal Consorzio Produttori Cinematografici in collaborazione con l'Enic. Il soggetto, di Giovacchino Forzano, riassume in sintesi il ciclo degli ultimi due secoli della storia d'Europa. I maggiori interpreti del cinema italiano hanno offerto la loro partecipazione alla realizzazione di quest'opera cinematografica.

F. E. R. I.

SENZA UNA DONNA - Prosegue la lavorazione.

LA VITA TORNA - Al montaggio.

L'USURAI - Al montaggio.



DUE VOCI

Regista: **C. L. BRAGAGLIA**

Interpreti:

- GINO BECHI - IRASEMA
- DILIAN - PAOLO STOPPA
- CARLO CAMPANINI - AROLDO TIERI
- GUGLIELMO BARNABÒ - GILDO BOCCI

Produzione:

CINES realizzate dalla **Juventus Film**

Esclusività:



*Due film
che entusiasmeranno
i bambini da 7 a 70 anni*

IL FANCIULLO DEL WEST

Una interpretazione di MACARIO

con Elli Parvo - Adriana Siviéri - Nada Fiorelli
Marisa Valli - Nino Pavese - Giovanni Grasso
Egisto Olivieri - Erminio Spalla - Piero
Pastore - Carlo Rizzo - Aldo Pini - Tino Scotti

Regia di **GIORGIO FERRONI**



DAGLI APPENNINI ALLE ANDE

Interpreti: Cesare Barbetti - Leda Gloria
Giulio Battiferri - Pietro Tordi - Margherita
del Plata - Mario Siletti - Cesco Baseggio

Regia di **FLAVIO CALZAVARA**



"LE PRIME CINEMATOGRAFICHE"

Recensioni critiche di film di prima visione
(ogni lunedì alle 14,15)

CONCERTI DI MUSICHE DI FILM

(ogni lunedì dalle 13,20 alle 14)

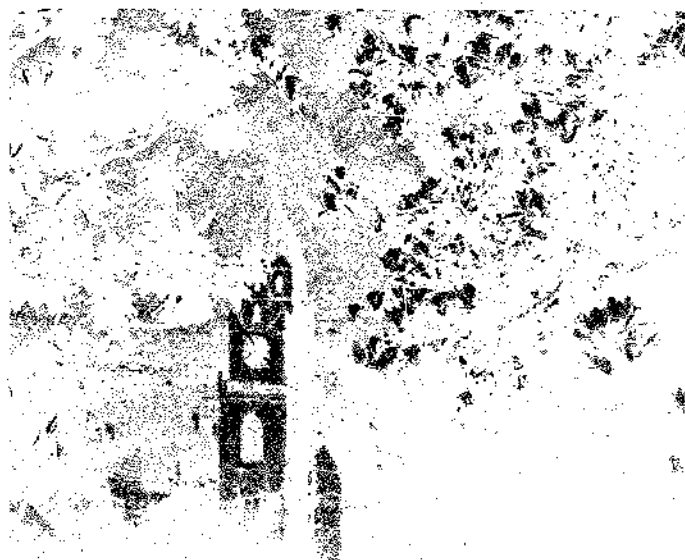
NOTIZIE SULLA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA

intercalate da musiche filmistiche
(ogni venerdì dalle 20,45 alle 21,40)

Queste, unitamente ad altri programmi organizzati per conto di importanti Case cinematografiche italiane di produzione e di distribuzione, sono le principali
TRASMISSIONI DI CARATTERE CINEMATOGRAFICO

periodicamente effettuate dall'**E.I.A.R.**

ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE



1/100



1/50



1/25



1/2

quattro volte sbagliato e sempre giusto



La valutazione del tempo di esposizione non è più un ostacolo insormontabile per il dilettante che desidera la buona riuscita delle sue fotografie. Ci sono dei materiali sensibili negativi opportunamente studiati che hanno una dote speciale di alto valore pratico ed è la "latitudine di posa". Grazie ad essa potete sbagliare notevolmente nel vostro apprezzamento senza perdere la preziosa fotografia che avete eseguito in fretta. Ecco quattro negativi ripresi successivamente su pellicola Isochrom con pose diverse da 1/100 ad 1/2 secondo, cioè con tempi che variano da 1 a 50. Tutti i 4 negativi sono perfettamente utilizzabili per ottenere ottime stampe variando opportunamente il contrasto della carta. Cercate sempre di posare piuttosto in eccesso che in difetto.

ISOCHROM

**18[°]
10 DIN**

AGFA FOTO

S. A. PRODOTTI FOTOGRAFICI MILANO

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

① C'è una strana categoria di persone che si sente obbligata a determinati luoghi comuni: se va a Venezia, ritrae la prima delle gondole tra i riflessi dell'acqua della laguna, a Roma si arrampica sul Colosseo per fotografare via dell'Impero attraverso un'arcata di quello; in ogni città sente il dovere di catturare in aperta concorrenza con i fabbricanti di cartoline illustrate andando alla caccia di inquadrature collaudate da



anni di esperienze di fotografi e pittori. Grosso esempio di tale mancanza di fantasia è questo tramonto (o alba, a piacere) che pubblichiamo proprio per illustrare quanto è stato detto. L'autore ha riunito i riflessi del mare, il primo piano ed i lontani, ha cercato più o meno di indovinare il tempo di posa senza mettere altro di personale che quell'orizzonte obliquo dovuto all'inclinazione della macchina. Un po' più di fantasia era certamente da attendersi da un giovane di un Cine-Gut, come si dichiara l'autore.

② Evviva dunque il tenente De Martino Luigi (Sahara Libico) che in questa istantanea, del resto senza pretese, ha dato prova di notevole fantasia: un asciugamano, un paio di occhiali, un indigeno ed ecco la figura del noto nazionalista indiano.



③ Interessante questa foto di FERNANDO FERRÈ di Reggio Emilia: Moschea. Attraverso l'ombra delle palme e la luce molto radente, l'autore crea, intorno alle due figure immobili e ridotte ad elementi, l'atmosfera del tramonto. Una stampa lievemente più vigorosa avrebbe assai migliorato la resa generale. (Si noti che ciò che si dice circa la gradazione delle fotografie è riferito esclusivamente alla copia inviata dall'autore, poiché spesso, nella riproduzione, la stampa in rotocalco aumenta o diminuisce il contrasto.



④ Assai studiata, per quanto semplice, è la composizione di questa inquadratura di BARCELEST Grino di Bologna. La linea del muro di cinta, quella del prato ed anche quella delle nuvole portano l'occhio sul cipresso che è l'elemento principale del quadro. L'uso del filtro verde, il taglio della luce e la stampa morbida hanno dato quel tono cupo, evidentemente ricercato dall'autore.



⑤ Bisogna prestare attenzione a non adoperare pellicole a forte contrasto, quando si vogliono ritrarre soggetti con ombre e sole. Malgrado TULLIO RAUSCHI di Roma abbia curato la composizione e l'esposizione di questa istantanea, ricorrendo inoltre ad una stampa morbida, il risultato viene egualmente compromesso a causa delle caratteristiche della Finopan ed il vecchio ci appare schiacciato su un fondo abbagliante e piatto. Per chi ce lo ha domandato, avvertiamo che la Finopan Agfa è una pellicola di formato cinematografico ad emulsione pancromatica di circa 14°/10 di DIN e, come la mag-

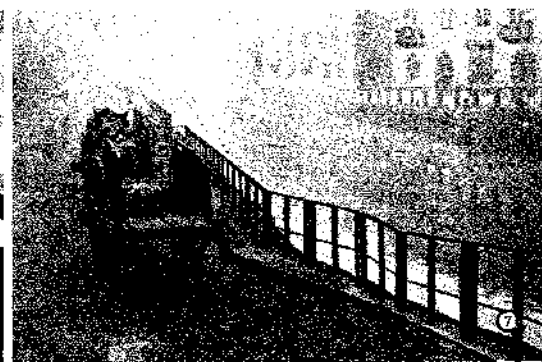
giore parte delle emulsioni a bassa sensibilità, presenta, ad uno sviluppo normale, un γ abbastanza elevato. Viene adoperata in cinematografia nella preparazione delle scene per i trasparenti dove occorre notevole contrasto a grana fine. In questo momento sembra che la sua fabbricazione sia stata sospesa.

⑥ Questa istantanea ce la invia il tenente MARIO PETRUCCI dall'11° Reggimento Alpini. Corretta la posa ed assai naturale il gruppo e le espressioni. Il fondo scuro concentra l'attenzione sulle figure.

⑦ RENATO BAZZONI di Milano ci riporta al motivo della nebbia. La composizione è, oltre che studiata, anche funzionale: infatti tutte le linee di fuga della prospettiva, tutte le linee di una composizione convergente, portano l'occhio verso i lontani, dove la nebbia è più fitta e la visione si perde. L'acqua stagnante, i carri fermi ed abbandonati, l'assenza di figure umane, contribuiscono ad esasperare il senso di freddo e di monotonia dato dal tono biancastro del quadro. Per coloro che vogliono esercitarsi in questo genere di fotografia, diamo i dati tecnici forniti dall'autore:



Isopan F, diafr. 5,6, 1/25, novembre ore 10. A seconda delle condizioni di luce, l'esposizione dovrà spesso essere più abbondante. **MARIO CALZINI**



La fisarmonica

dalla linea sobria ed elegante
dal suono pastoso
dalla tastiera agilissima
per principianti
per piccoli musicanti
per solisti e concertisti
per professionisti



fontanella

FABBRICA FISARMONICHE
PREMIATA CON LE MASSIME ONORIFICENZE
PESARO - VIA ALESSANDRO MANZONI N. 29

Richiedeteci cataloghi e listini



UNA DONNA NELLA NOTTE

REGIA:
EDMOND T. GREVILLE

GEORGES FLAMANT
CLAUDE DAUPHIN

UN ROMANTICO SACCHIEGGIO

La cinematografia sta saccheggiando la letteratura. E non sarà un saccheggio inutile, anzi fruttuoso non soltanto d'incassi. Dalla consuetudine coi grandi romanzi e i grandi romanzieri possono guadagnarci tutti: i produttori, i registi, gli sceneggiatori, gli attori, il pubblico. Forse si dirà: il guadagno più allettante tocca agli industriali; ma il loro sarà anche il più passeggero guadagno. Comunque, chi non ci guadagnerà saranno gli scrittori, perché i libri famosi e illustri sono sempre di persone che ormai hanno lasciato questo mondo.

Ci guadagnerà soprattutto la fantasia del cinematografista, che avvicinato e inteso un altro genere fantastico, troverà nuova ispirazione. Sarà, questa del grande romanzo ridotto in film, una strada per avvicinare la cinematografia alla cultura: la cinematografia che d'una cultura ha particolarmente bisogno per essere tra le arti quella che meno può dipendere da un estro rozzo e improvvisatore.

Un ignorante può scrivere, almeno una volta al secolo, un verso poetico; può imbroggiare una novella, può dipingere un quadro, può scolpire una testa. Ma per fare un film non bastano le qualità native. Il film domanda una tecnica, un mestiere; che è quanto dire una tradizione, una cultura.

Forse la cultura delle persone che si dedicano alla cinematografia è la più incerta. Comunque, resta vero che quando un'arte non può giovare di slanci genuini, esigendo anzi meditazione, critica, artificio, tale arte sarà da annoverarsi tra quelle colte, non tra le altre felicemente ingenue. Un poeta ignorante può essere un poeta; un regista digiuno d'ogni informazione non sarà nemmeno un regista.

Così l'odierno saccheggio della letteratura gioverà a suggerire nuovi motivi e nuovi contenuti alla cinematografia, e insieme ad affinare la sensibilità di coloro che vi si dedicano.

La letteratura può iniziare ad una recitazione colta, ad un dialogo colto, ad una fotografia colta. E non colti perché ricercati e privi di naturalezza; non perché alessandrini e carichi di letterari significati; piuttosto perché non superficiali, perché ricchi di umani sottintesi. Il personaggio dica pure: « Porca miseria! » ma al momento giusto, con accento appropriato, e senza volgare realismo.

Ma la cinematografia ha cominciato il saccheggio della letteratura non soltanto per affinità elettive, anzi secondo suggerimenti di cassetta, per andare incontro alla certa commozione degli spettatori. Un titolo famoso, una trama che ha resistito al tempo e che, come fece palpitar i nonni fa palpitare i nipoti, oltre ad offrire spunti felici al regista e agli attori, dà garanzie d'incassi. Per questo, si sono girati e si stanno girando i grandi romanzi, presentando sullo schermo personaggi familiari all'immaginazione d'ogni spettatore fin dai tempi dell'infanzia. Quei personaggi tanto vivi che fanno dimenticare la carta stampata, e perfino il nome del loro inventore.

La letteratura offre le « favole » di cui la cinematografia ha bisogno; quelle parabole ben concluse che meglio commuovono gli animi di un lettore o d'uno spettatore; « favole » rare, di cui ogni secolo ne dà poco di più di quelle che si possano contare sulle dita.

Certo, i grandi romanzi, e specialmente quelli più alti, valgono al di là del loro contributo romanzesco, per essere il dramma, che pongono e risolvono, più addentro dei fatti, attraverso cui la poetica fantasia dello scrittore si è precisata. Si ode così affermare che alcuni grandi romanzi valgono come poemi, benché non troppo ricchi di trama; mentre a guardar meglio in quei libri anche la trama è viva sebbene attenuata nella segreta liricità della prosa. Di fronte a simili opere, il compito degli sceneggiatori e dei registi consiste nel mettere a nudo quello che vi è di vivacemente drammatico. Opera critica, diremmo, affidata all'intelligenza di coloro che vi si dedicano, i quali, se avranno saputo col dar rilievo a certi fatti, a certi personaggi a danno d'altri, per più a fondo intendere il dramma e darne un equivalente veramente cinematografico, non avranno tradito né Manzoni, né Tolstoj, né Stendhal. È nota la disposizione del pubblico quando si proietta il film cavato da un grande romanzo. Lo spettatore distratto dice sempre: « Non doveva essere così. Manca questo o quest'altro ». E si tratta d'uno scontento superficiale, di persona che ambisce più che la cinematografia, l'illustrazione d'un romanzo.

Lo spettatore colto e esigente dovrebbe domandare altro al regista dei Promessi Sposi o di Anna Karenina. Se cioè si è saputo con immagini dare quel che la letteratura aveva espresso con la parola. Ci si potrebbe domandare: quale conclusione avrà l'avventura della cinematografia con la letteratura? Quando tutti i grandi romanzi del passato e tutti i buoni romanzi del presente saranno stati filmati, si tornerà ai soggetti originali? Certo, un soggetto originale non darà mai la garanzia d'una « favola » provata da generazioni di lettori. Eppure c'è da supporre che domani, esauriti i romanzi (e sarà sempre un esaurimento per modo di dire), la cinematografia possa, tirate le somme, affermare di avere guadagnato non soltanto milioni ma come un più di sensibilità, come un più d'esigenze d'arte.

I registi, gli attori, gli sceneggiatori, i fotografi c'è il caso che escano dall'avventura con un animo meglio educato. E sarebbe l'età dell'oro della cinematografia che tutti si augurano pur vedendola lontana.

Resta però che un film non è soltanto un problema d'arte, ma anche finanziario. Gli industriali perseguiranno sempre lo scopo per cui si sono messi ad occuparsi di film: l'incasso, la pellicola sicura fino dalla partenza. E siccome la letteratura è un mare infinito, dove si può continuare a pescare con vantaggio fino alla fine dei secoli, dopo il saccheggio del grande romanticismo europeo c'è da aspettarsi quello del basso romanticismo mondiale. Ci sono titoli che valgono il capitale d'una casa cinematografica, per avere

dietro la commozione popolare di milioni di copie vendute e di milioni di copie prestate. Dire: Fiacre n. 13 è accendere d'incanto le immaginazioni. I titoli dinamitardi, pregni di successo, sono decine e decine; segnarli sulla carta sarebbe turbare la calma dei produttori. E non potrebbe essere diversamente. Messici sulla strada della letteratura, riconosciuto che il film ha tutto da guadagnare se cavato da un racconto che ha già commosso il pubblico, si fa presto a passare da Manzoni a Rovetta, e da Rovetta già giù a Carolina Invernizio. Come da Stendhal a De Kock, e da De Kock a Ponson du Terrail.

Difficile l'arresto se non si obbedisca a ragioni estranee alla cinematografia. Ma si veda quello che spesso è accaduto nella cinematografia straniera. Sui nostri schermi apparvero nei mesi scorsi due film per così dire gemelli: La voce nella tempesta, tratto da « Cime tempestose » della Brönte, e Rebecca, la prima moglie, tratto dal romanzo di Daphne du Maurier. Due film ugualmente riusciti, cavati da due opere di quanto distanti valore. Uno dal romanzo d'una grande scrittrice; l'altro dal romanzo di un'abile compilatrice. Eppure non è detto che La voce nella tempesta sia come film artisticamente superiore a Rebecca; anzi diremmo il contrario: si sente nella riduzione cinematografica del grande e poetico racconto della Brönte un che di falso e di forzato; mentre in quella del romanzo della Maurier la drammaticità risulta molto più semplice, più poetica.

È un avvertimento. Anche la mediocre, anche la cattiva letteratura può giovare alla cinematografia, ad una cinematografia che abbia consuetudine con la letteratura, cioè che non sia rozza e superficiale, ma raffinata, colta. È evidente che un romanzo di Rovetta, non volgare eppure non fine scrittore, può diventare domani un bellissimo film; mentre non è certo che accada lo stesso per un romanzo di Verga. E non soltanto si può parlare di Rovetta, che se non come scrittore può avere ancora il rispetto dei lettori per la sua abilità di osservatore di cose sociali; ma anche d'altri autori di classe minore che possono dare alla cinematografia ottimi suggerimenti. Nessuno meglio d'uno sceneggiatore che abbia inteso Stendhal e che abbia ridotto con arte Rosso e



Una inquadratura del film 'Oltre l'amore' tratto dalla novella 'Vanina Vanini' di Stendhal



Una scena del film 'Giacomo l'idealista' tratto dal romanzo di Emilio De Marchi (foto Ata-Novelli)

nero in film, può domani ridurre nobilmente un romanzo di Montepin, trovando, in una narrazione rozza ma ricca d'intrecci e d'avventure, materia per uno scenario intelligente e di nobile fantasia.

La cinematografia ha avvicinato la letteratura per ragioni sue. Una quella della cassetta, l'altra quella della bontà degli intrecci che il romanticismo europeo offre. E le due ragioni potrebbero assommarsi in uno stesso fine: un film che tratto da un cattivo romanzo popolare garantisce in partenza gli incassi più prodigiosi, può essere imbustito con una ricchezza di mezzi maggiore di quella che si dedica solitamente a un soggetto originale dove il rischio detta prudenza. La sceneggiatura d'un romanzo popolare, di sicuro reddito, potrà essere meglio studiata, e in luogo di sceneggiatori dozzinali si potranno usare scrittori di sicura esperienza e soprattutto tali da togliere ogni sospetto di volgarità.

La bassa letteratura romantica non è sempre consolante: eredità sottratte, uccisioni, vendette, tradimenti; padri snaturali, figli infami; sangue, lacrime. Eppure, sono questi gli elementi che accendono e commuovono le immaginazioni da secoli. E per di più gli stessi che accesero la fantasia di Shakespeare, di De Foe, di Poe, di Balzac, di Stendhal, di Manzoni, di Puskin, di Gogol, di Dostoevski, di Tolstoj... Certo, la fantasia di questi scrittori si accese nobilmente, non ferma al fatto di cronaca; mentre quella di Montepin, Zevaco, Ponson du Terrail s'ecceitò con rozzezza. Tra le pagine di Flaubert e quelle di Montepin c'è in mezzo una civiltà; eppure la cinematografia domanda agli uni e agli altri la stessa cosa: materia. A Flaubert, oltre ai fatti, domanderà insegnamenti di gusto, di stile; mentre a Montepin, domandati i fatti, dovrà adoperarsi a conferire ad essi un gusto e uno stile.

Come si diceva, c'è da sperare che il romantico saccheggio sia giovato a qualche cosa. Una cinematografia che abbia fatto buone prove, riducendo in immagini sceniche Manzoni o Flaubert, potrà domani ridurre sempre in immagini sceniche Montepin e Zevaco senza correre il rischio di decadere in volgari e rozze raffigurazioni.

ARRIGO BENEDETTI

IL VERO PANCHITO VILLA

LA terribile e leggendaria figura del vaquero Doroteo Arango, che tutti conosciamo sotto il nome di Panchito Villa, apparve sullo schermo nel 1933. Ma i più forse ignorano che non fu quella la sola volta. Anzi, in quell'occasione, il cinema presentò soltanto un Villa che aveva le sembianze del suo interprete Wallace Beery.

Com'era, in realtà, Villa? « I raggi della lampada lo colpivano in pieno viso e segnavano i lineamenti di riflessi di rame, intorno ai lampi chiari del bianco degli occhi e allo smalto dei denti. I capelli ricci si increspavano tra il cappello e la fronte grande e convessa; e mentre parlava, i suoi corti baffi gialli gettavano rapide ombre sulla sua bocca ».

Così lo vide Martin Luis Guzmán, quando la prima volta s'incontrò con lui a Ciudad Juárez. Questo è il suo ritratto. Ritratto sommario, e, circa il suo aspetto esteriore, il Guzmán non dice di più; ma è quanto basta, mi pare, per capire che il Villa di quel film non somigliava al Villa della realtà. In comune, forse, essi avevano la fredda scintilla di ferocia che scaturiva dal loro occhio; e quanto a quello di Wallace Beery, allorché guardava torvo e diffidente, veramente faceva tremare. C'era, in quello sguardo, il « formidabile impulso cieco » dell'anima di Villa, « anima, più che di uomo, di giaguaro ».

Vidi viva Villa! una volta sola, e, nonostante gli sforzi ai quali più volte sottoposi la mia memoria, mai riuscii a strapparne un solo episodio. Di quei duemila e più metri di pellicola, nella mia mente rimasero impresse alcune immagini piuttosto insignificanti. Rammento la rapida concitata sequenza dei *peones* che prendono le armi per mettersi sotto il comando di Villa. Ma non ricordo se per marciare contro le truppe governative di Porfirio Díaz durante la rivoluzione maderista del 1911, quando Villa prese Ciudad Juárez con la dinamite, oppure allorché il generale, dopo la fuga dalla prigione di Santiago Tlatelolco, rientra da El Paso nelle terre del Chihuahua per prendere il comando della famosa *Division del Norte* e diventare l'erede della seconda rivoluzione del 1914, contro Victoriano Huerta. Perché è durante questa campagna che Panchito Villa acquista una popolarità epica, di molto superiore a quella degli altri *caudillos*, di Eufemio Zapata, di Alvaro Obregón, di Venustiano Carranza, vincendo con fulmineo slancio battaglie e battaglie, che a volte impegnano più di centomila uomini.

Tale sequenza era data per « impasti », cioè a dire col linguaggio cinematografico più solito e convenzionale, si da non essere del film che una immagine generica, non meno priva di verità che di disegno stilistico. L'altra immagine è un treno carico, fin sul tetto dei vagoni, di truppe « villiste ». E qui le scene apparivano più realistiche e veridiche, a giudicare dai documenti fotografici e da certi documenti letterari, come quello, splendido, di Martin Luis Guzmán che nella bella versione di Mario Socrate s'intitola *L'aquila e il serpente* (Rizzoli edit.). Vagamente ricordo, di quel treno « villista », qualche scena d'una melanconia sospesa al motivo di una lenta canzone, e che potrebbe stare a riscontro di una pagina del libro; per esempio, quella in cui il Guzmán, alla stazione di Aguascalientes, fra i vagoni, la ressa dei soldati e dei *dorados*, la guardia del corpo di Villa, aspetta il generale per sapere se dovrà morire contro un muro, sotto la scarica dei suoi fucili. « Il cielo impallidiva; chiacchieravano, indifferenti e lontani, i *dorados*. Uno di essi, con gli occhi fissi nello spazio senza limiti, canterellava:

Ya te he dicho que al agua no bajas...

(Ti ho già detto di non scendere con la pioggia...) « Il suono melanconico saliva al cielo e sembrava librarsi nell'aria:

Y si bajas, no bajas tan tarde...

(E se scendi, non scendere tanto tardi...)

« E nella melanconia della canzone, ripetuta una volta e un'altra ancora, il tempo scorreva:

No sea, mi alma, que abajo te aguarden
(Che non succeda, anima mia, che giù ti trattengano)

y te olvides pa siempre de mí...

(e ti dimentichi per sempre di me...)

« ...La sera e il canto mi turbavano. Il soldato ripeteva:

No sea, mi alma, que abajo te aguarden... ».

Pare di udirla, quella canzone; e, se la mente ritorna a scene analoghe del film, pare di udire il tono caldo e basso della voce che ne modula gli accenti.

Guzmán, benché civile, benché convenzionalista, fu amico del sospettoso, crudele, sanguinario e insieme generoso e fanciullesco, Villa. Villa aveva un debole per lui, per il « dottore ». Natural-

mente, il « dottore » si guardò bene dal fare capire al generale ch'egli in fondo aveva opinioni politiche che non combaciavano affatto con quelle di lui, che insomma era un suo avversario. Martin Luis Guzmán riuscì a fare a Villa quello che nessun altro avrebbe mai potuto: cioè a disarmarlo, a farsi consegnare dalle sue stesse mani la « capricciosa » pistola insieme con la cartuccera che gli cingeva i fianchi anche sotto le coperte del letto. Cosa inaudita, incredibile. La simpatia di Villa per il « dottore » arrivò fino al punto che a questo civile, inesperto d'armi da fuoco, il terribile generale svelò addirittura il proprio segreto per sparare con la pistola cogliendo il bersaglio senza prendere la mira. Davanti al « dottore », come dire davanti all'intelligenza ch'egli, non avendola, molto ammirava



Non è questo il Villa della realtà; è un Villa che ha le sembianze del suo interprete cinematografico Wallace Beery



'Viva Villa!'



'Viva Villa!'

negli altri, Villa a volte appariva come un affettuoso protettore, un tenero zio di campagna. Caduta la Convenzione, sorpreso dagli avvenimenti, il Guzmán non fa in tempo a fuggire da Città del Messico come i suoi compagni di governo. Rocco Gonzales Garza, che succede nella presidenza al fuggiasco Gutierrez, lo consegna a Villa, sicuro che il generale lo farà fucilare. Quasi altrettanto sicuro è lo stesso Guzmán, ma non ha via di scelta. Villa invece lo accoglie con un abbraccio. « Bene, amico, bene », gli dice; « lo sapevo che non eravate capace di abbandonarmi. Non era possibile, vero? ». Allora il « dottore », che non vuol restare con Villa perchè non ne condivide le idee e tanto meno ne approva le azioni, raccolto tutto il suo coraggio, gioca l'ultima carta per sfuggirgli dalle mani. Gli chiede di poter andare a El Paso per rintracciare la sua famiglia, che là si sarebbe rifugiata in seguito ai disordini di quei giorni. In realtà, egli vorrebbe mettersi al sicuro oltre frontiera. « Volete abbandonarmi anche voi? » gli risponde Villa tenendolo per il bavero e guardandolo fisso. Il « dottore » crede di veder passare la morte negli occhi del generale, ma questi, cambiando tono: « Non mi lasciate, dottore! » lo supplica. « Non lo fate, perchè io, credete, sono veramente vostro amico. È vero che non ve ne andate per lasciarmi? » « Generale... », mormora Guzmán. « E allora andate pure in cerca della vostra famiglia, ve lo concedo. Avete bisogno di denaro? Volete un treno solo per voi? ».

Questo è Pancho Villa. Da Guzmán Villa si lascia disarmare e strappare gelosi segreti professionali; gli è simpatico, gli vuol bene fino ad ascoltare i suoi consigli e a implorarlo di rimanere vicino a lui. Ma se il « dottore » cerca di moderare il suo « formidabile impulso cieco », le sue assurde fucilazioni, i suoi delitti, le sue stragi crudeli, allora Villa è sordo, Villa gli manda a

dire che non vuoi essere disturbato, Villa « non scherza ».

Questo è Pancho Villa.

Era questo il Villa che ci descrisse quel film? Non me ne rammento. Ricordo soltanto che quel Villa sghignazzava troppo, mentre di tali risate non c'è la minima traccia nel libro di un « amico » come il Guzmán.

Ma il Villa vero, con la sua faccia vera, col suo cavallo vero, con la sua pistola vera, apparve veramente in un film. Quelli della mia generazione avevano appena sei o sette anni, né sapevano forse che esistesse il cinema, allorché egli si presentò sullo schermo di un teatro messicano. E sempre il Guzmán a darne testimonianza, in qualche paginetta dove però l'indefinito, magica seduzione del cinema serba i suoi primitivi caratteri. Il teatro era gremito. La Convenzione era convenuta in massa, e con lei amici e simpatizzanti. Guzmán, con Lucio Blanco e Domínguez, arriva tardi. Non c'è un posto. Allora Blanco ha un'idea: andare dietro il palcoscenico, dove si vede benissimo perché lo schermo è di tela trasparente. E, dal loro posto, udivano i dialoghi, i motteggi, le risa dei convenzionalisti che si rimandavano la voce da un capo all'altro del teatro. Poi la luce si spense. La confusione aumentò.

« Ma, d'un tratto, risate e grida, scalpito e simili si mutarono in un'ovazione frenetica al disegnarsi in lettere luminose del titolo dell'epopea rivoluzionaria ridotta a programma di cine... »

Una voce stentorea e rauca gridò:

« Viva la rivoluzione! ».

« Viva! ».

E fu silenzio.

La macchina da proiezione, non molto nuova né molto buona, riempì la sala della sua tremante voce. Sullo schermo vibravano appena le figure

umane fatte d'ombra e di luce. Ma il rumore, almeno, non importava: adesso l'attenzione era tutta concentrata negli occhi.

Passò, marciando dentro il riquadro luminoso, la fila interminabile dei soldati *yankee*, impassibile, serpeggiante come le scorciatoie delle loro rupi scoscese. Lucevano al sole, come fossero di bronzo, i pomelli bruniti: i cappelli ornati di nastri e piumaggi, si muovevano al ritmo felino dei loro passi. Quando apparve, svelto, lungo e secco, lo *yankee* che batteva su un tamburino, come un giocattolo, la voce grossa di prima gridò:

« Viva i vincitori d'Occidente! ».

« Viva! ».

E scoppiò l'ovazione.

Poi, seguito dall'ingente bottino di artiglieria preso al nemico, sorse Obregón con i suoi ufficiali. Un'altra volta risuonarono gli applausi, e il grido fu:

« Viva il Corpo d'Esercito del Nord-Ovest! ».

« Viva! ».

Apparve Carranza, corpulento, solenne, ieratico nell'atto di entrare in trionfo a Saltillo.

Un'altra voce disse:

« Viva il comandante in capo! ».

Ma invece del grido entusiastico della folla, rispose il disordine. Si udirono « Viva! » e « A morte! », applausi, colpi, zittii.

E nel quadro successivo, come se l'operatore lo avesse fatto a posta, caracollò immerso nella luce, sopra il suo cavallo magnifico, la magnifica figura di Pancho Villa, leggendaria, dominatrice. Il clamore unanime fuse le voci e solo dopo la salva degli applausi riuscì ad imporsi questo grido:

« Viva la Divisione del Nord! ».

« Viva! ».

E di nuovo proruppe l'applauso.

E così per tutti gli altri. Durante quasi un'ora, o poco più, si prolungò la sfilata dei condottieri rivoluzionari e dei loro eserciti, aureolati dalla luminosità del cinematografo e dalla gloria delle loro imprese.

Noi tuttavia non riuscimmo a vedere il finale del film, perché, inaspettatamente, accadde qualcosa che ci fece scappare dal posto che occupavamo dietro il telone. Don Venustiano, certo, era il personaggio che più spesso tornava sullo schermo. Le sue apparizioni, sempre più frequenti, erano diventate sempre più sgradite al pubblico convenzionalista, come c'era da aspettarselo. Dagli zittii e dagli applausi della prima volta si andò passando a zittii decisi; poi a zittii molto simili a fischi; poi, allo scandalo. In tal modo, via via, mentre si proiettava la scena in cui Carranza entrava a cavallo in Città del Messico, scoppiò una baracanda d'inferno che culminò in due detonazioni...

Entrambi i proiettili bucarono il telone esattamente nel punto in cui si disegnava il petto del comandante supremo, e vennero a schiacciarsi sul muro, uno a mezzo metro sopra Lucio Blanco, l'altro ancora più vicino, tra la mia testa e quella di Domínguez.

Se il comandante supremo fosse entrato in Città del Messico a piedi invece che a cavallo, le pallottole sarebbero state per noi...

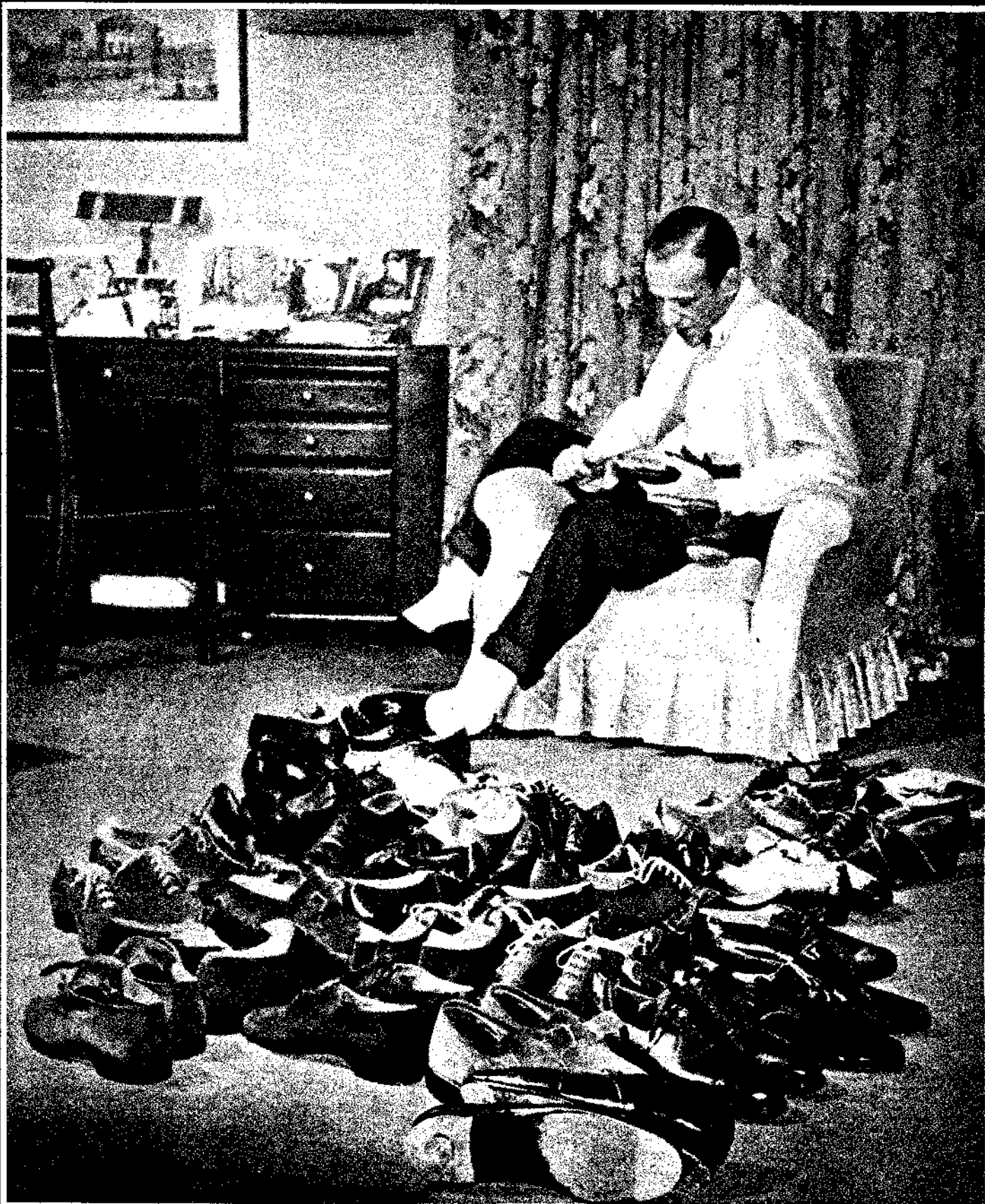
Ah, ma se fosse entrato a piedi non sarebbe stato Carranza, e non ci sarebbero stati gli spari, perché non ci sarebbe stata la Convenzione! ».

Questa la vera apparizione di Pancho Villa sullo schermo. Questo l'ambiente autentico e il clima che incorniciano la figura di Pancho Villa. E, forse, un film su Villa è ancora da fare.

GINO VISENTINI



IMBARAZZO



NON VORREMMO ESSERE NEI PANNI DI FRED ASTAIRE per non vivere il suo dramma mattutino. Vi par facile decidersi quando si ha da scegliere tra 84 paia di scarpe, di cui vedete un modesto campionario? Ma per complicare il dramma del divo, ora è venuto in America il razionamento delle scarpe. Quanti pensieri per il povero Fred! Proprio non vorremmo essere nei suoi panni.



Dal documentario 'Il canticò delle creature'



SPIRITO DEL DOCUMENTARIO D'ARTE

I CORTOMETRAGGI incominciano a far presa sul pubblico; rappresentano, in qualche modo, la pagina di varietà in appendice al grosso racconto del film e possono persino superarlo in interesse, come avviene in certe periodiche collane romantiche, dove una novella, messa in fondo al fascicolo tanto per raggiungere quel dato numero di pagine, può valere alle volte molto più del romanzo.

Le prime accoglienze fatte ai documentari non erano state troppo festose; poi il pubblico, ormai preparato dai giornali cinematografati, da cortometraggi di propaganda politica ecc., ha finito per accettarli pacificamente ed anzi per seguirli con attenzione.

Non era, del resto, comprensibile che non ci si potesse interessare ad un « articolo » cinematografato d'argomento artistico, o culturale, o storico, o turistico, quando poi articoli di tal genere si stampano — e dunque si leggono — su tutte le terre pagine dei quotidiani e su tutti i settimanali illustrati di larghissima diffusione. Che il documentario annoi e che non se ne veda il momento della fine, è pertanto un luogo comune che può essere bensì ripetuto, ma che non ha più un reale significato di protesta o di stanchezza. Se, in qualche caso, attedia davvero, ciò dipende soltanto dal fatto che esso è mal costruito, o condotto su argomento di nessun conto, e la medesima cosa capita anche per i film a due o tre tempi, e coll'aggravante che durano molto di più.

Assodato che il documentario risponde al gusto del pubblico — il quale, nonostante tutte le apparenze contrarie, non è mai alieno dal conoscere certe cose, siano pur lontane dai suoi interessi giornalieri, nemmeno quando siede in platea con l'unico scopo di passare un paio d'ore di svago — restano da fare alcune considerazioni sulle re-

sponsabilità che al documentario son proprie come a mezzo di educazione collettiva. Noi vogliamo, per ora, soffermarci soltanto sui documentari di soggetto artistico o culturale: come, per fare un esempio, quelli abbastanza recenti sugli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

Ottimo l'intendimento: ricordare agli italiani, senza prendere l'aria del dott. Boccadoro, qualcuno dei loro grandissimi; e meglio, molto meglio far parlare le opere loro, nel caso di artisti o di tecnici, o ricostruire, ad esempio, il clima dove maturano i canti di un poeta, anziché portare sullo schermo quelle ibride forme della vita romanizzata, che, nel cinematografo, sembrano riapparire oggi, nuovissima, la vecchia controversia sul romanzo storico e sommuovere la tenace repugnanza per le misture dove storia e fantasia si mettono in condizione di reciproca diffidenza, ogni qualvolta vengono alle mani di narratori incapaci.

Ottimo, abbiamo detto, l'intendimento; e tale da potere, se condotto a buon fine e con mezzi adeguati, influire non poco ad arricchire quella poverissima conoscenza popolare delle glorie paesane che tra noi italiani è molto maggiore che tra i forestieri, e verrebbe la voglia di dire che è inversamente proporzionale all'entità del patrimonio spirituale della Nazione.

Ma, facciamo il caso di Giotto: le pitture padovane stanno per apparire sullo schermo davanti a una massa di spettatori, di cui il 95% (e siamo generosi nella percentuale) conosce Giotto per il famoso O e il 50% arriva fino al ragazzotto mugellano che ritrae « dal vero » una delle sue pecore sul cammino di Cimabue: tutta gente che sa Giotto esser grandissimo, sull'autorità dei maestri, senza aver visto nulla o quasi di lui, e che perciò si viene a trovare non poco disorien-

tata davanti ai ceffi inverosimili degli « innocenti » straziati, davanti ai ghigni delle madri respingenti gli assalti della soldataglia d'Erode e a quei volti contratti, non meno « orridi » degli angeli piangenti nei cieli della Passione. Lui, il grandissimo pittore — id est, per la gente di sano criterio, il conoscitore della natura, così abile da rifarla tal quale a chiusi occhi — è dunque quegli che ritrae tra sterpi singolarissimi e montagne di cartapesta le sue gotiche pecorelle e caprette saltellanti?

I timorosi lacciano, ma i più audaci ridono apertamente: e quella è una Madonna? possibil mai? A dire il vero, qualcosa di simile dovevano aspettarsi anche gli ideatori del cortometraggio se, ad un certo punto, han messo in bocca alle mute statuario figure dipinte, i passi del Vangelo e han creduto di passarla liscia con un puerile tentativo di dialogato nella « Cena ». L'equivoco è troppo palese per poterlo tacere: o voi pensavate che, senza alcun intermediario, pubblico e Giotto si intendessero pienamente e che persone, da anni in tutt'altre faccende affaccendate, quasi tocche da un'improvviso grazia, saltassero a piè pari, lunghe file di banchi di parecchie scuole regie e personali, per leggere nientemeno che Giotto; ovvero contavate sul trucco realistico (come in fondo la prefazione didascalica, scritta in onciale alla « Pan-

forti di Siena », lasciava capire) e allora proprio Giotto siete andati a scegliere quale primo scalino di una indovinatissima premura a favore di una cultura artistica popolare?

E infine, se contavate in anticipo su qualche grado di raggiunta sensibilità collettiva, perché tralasciar proprio le cose più sublimi di quegli affreschi: la camera magica, in cui la Vergine passiva ascolta l'angelo annunziante, o quella meraviglia di tenda, o quei pastori di macigno, figliuoli del sasso vivo che dietro loro si stende come l'unica natura ad essi consentanea?

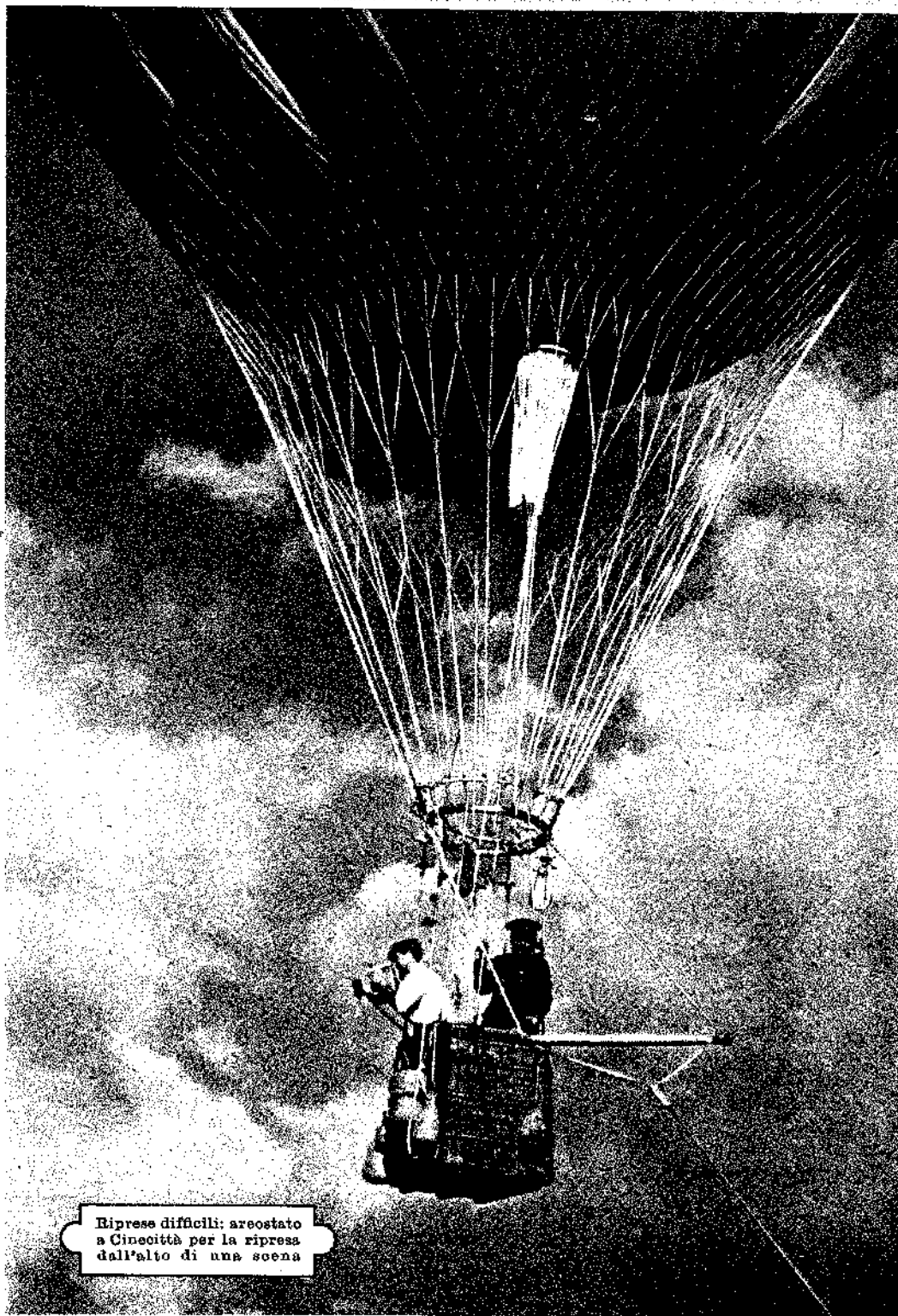
Quanto alla musica che accompagnava il cortometraggio, nuovo disastro; conseguente, naturalmente, all'errata impostazione critica dei suoi realizzatori: gridi e pianti accompagnavano le scene della Passione, in un inane quanto falso conato di rendere le scene giottesche una serie di « fatti commoventi ».

Molte altre cose sarebbero a dire, ma basti questa conclusione che vale per tutti i possibili documentari futuri su artisti e su opere d'arte: occorre condurre per gradi il pubblico ad intendere i valori figurativi; non si può pretendere che esso sappia già che siano e dove individuarli. Bisogna poi, in particolarissimo modo, concorrere a sfatare la pertinace abitudine di controllare le opere d'arte al metro del vero: per ottenere la qual vittoria, è proprio il peggior cammino quello di far passare anche Giotto per un realista e quello di prestare alle sue figure la parola, come a dire: vedete, esse son tanto vere, che manca loro la favella, e questa gliela diamo noi, così l'illusione è perfetta.

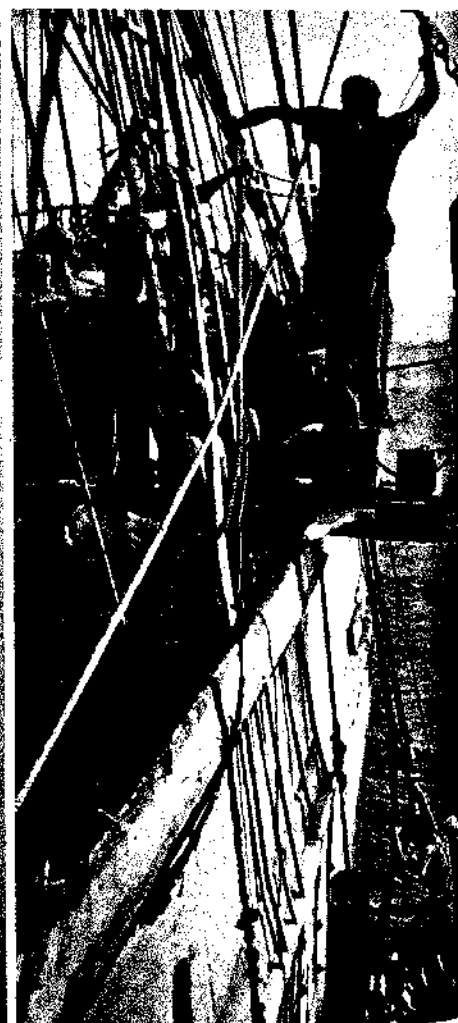
Rifutandoci di credere che tuttora si presuma che un'opera dipinta si possa narrare, bisogna pensare che mezzi siffatti siano ritenuti avviamenti di qualche utilità all'arte: che è quanto non sembra a noi.

E. DELLA PURA

ACROBAZIE

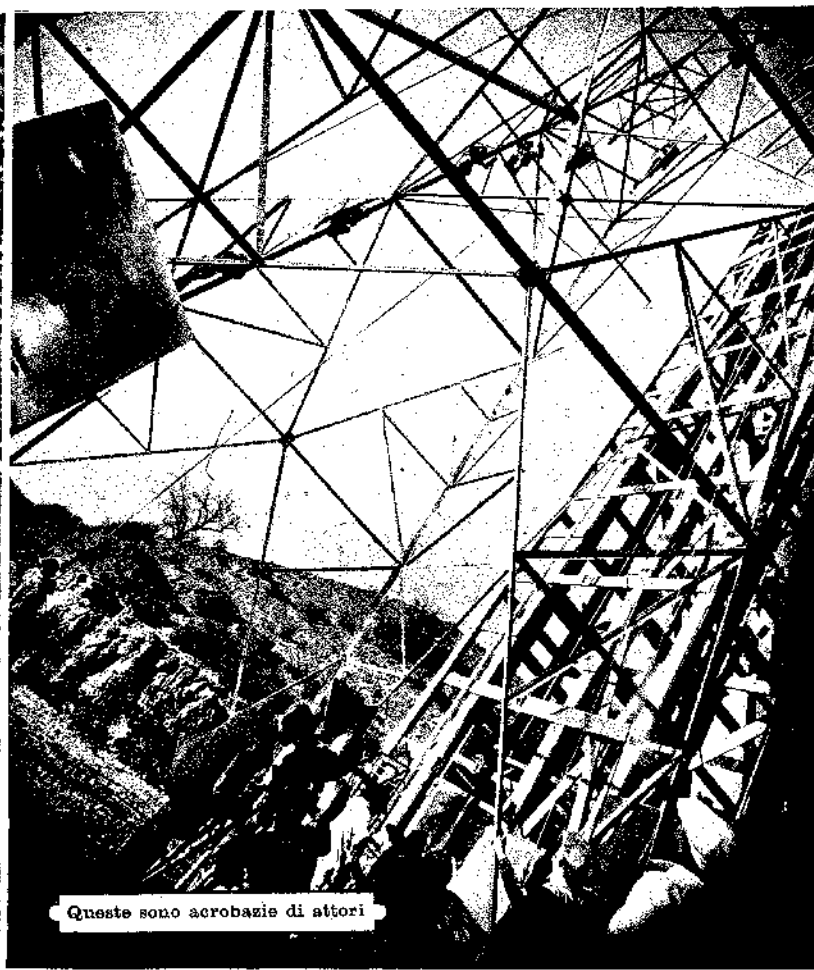


Riprese difficili: areostato a Cinecittà per la ripresa dall'alto di una scena





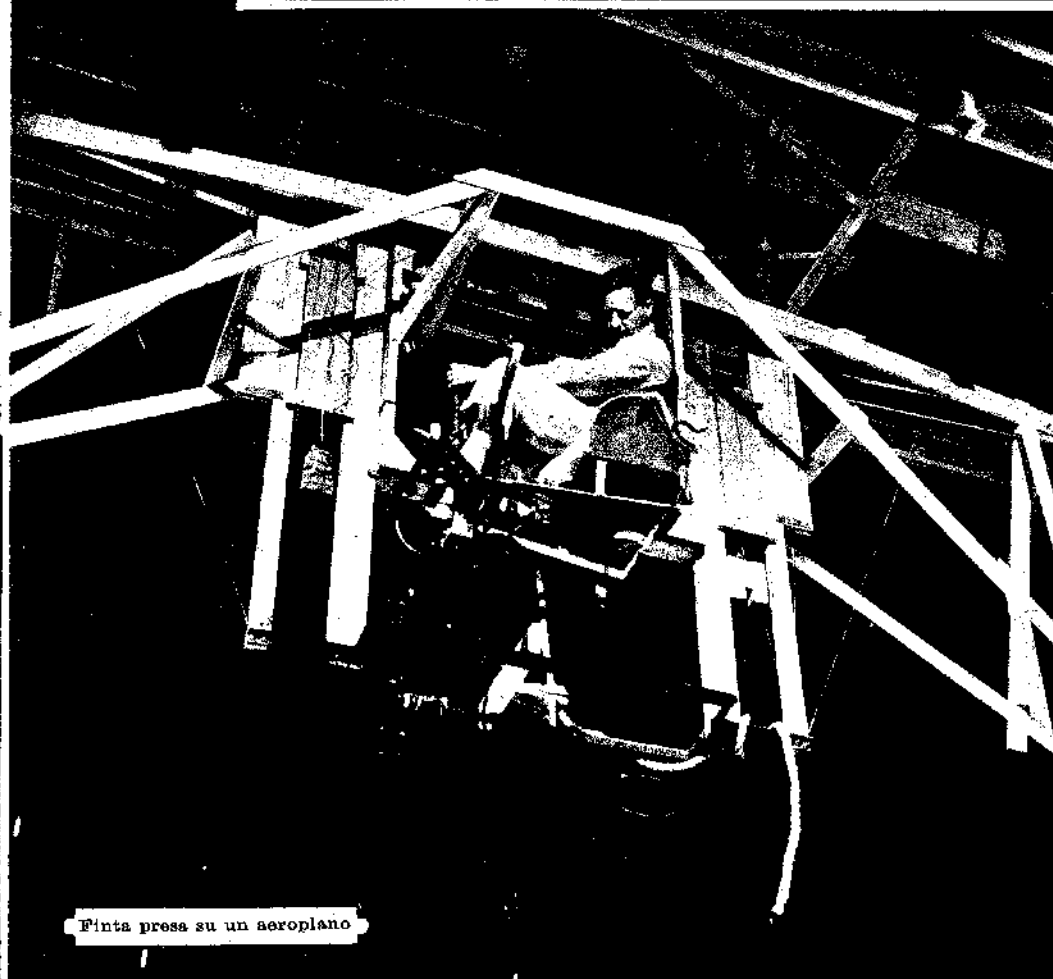
Un scomodo canotto di gomma per la ripresa delle gare di nuoto



Queste sono acrobazie di attori



Regista e fotografo in una difficile ripresa



Finta presa su un aeroplano

CAPITOLO SUL REGISTA

Il regista e il soggetto

COSÌ, come l'idea, anche il soggetto vero e proprio, cioè una stesura d'una trama in poche pagine dattilografate, può essere offerta a un regista, il quale vi scopre dentro, o non non vi scopre, il film. A questo punto, si può facilmente accennare ai modi con cui il regista si comporta di fronte a un siffatto soggetto (e anche di fronte a un romanzo, un racconto, un dramma). Si dice che « il regista ha rispettato il soggetto », o, al contrario, che « il regista non ha rispettato il soggetto ». E tutto questo non significa nulla; ovvero è dovuto ad una falsa interpretazione di ciò che l'opera cinematografica è. Non sarà mai detto abbastanza, che soltanto il film completo può essere giudicato, e solo in quanto film. Le recriminazioni circa la bontà del soggetto non valgono. Può darsi che da quelle dieci cartelle dattilografate, alcuno, e lo stesso soggettista per primo, trovasse di che realizzare un film più interessante, più riuscito; ma allora, perché lo stesso soggettista non è diventato regista? Per rispettare un soggetto, un romanzo, una commedia, per rispettare veramente l'opera letteraria, non c'è che un metodo: lasciarla come sta. E in tal caso si chiamerà racconto o novella o dramma o tragedia, ma non soggetto di film.

Un film ha da essere cinematograficamente concepito; e chi siffattamente lo concepisce, cioè il regista, ha il diritto di disporre come vuole. È ovvio, che se il regista non è un artista, potrà farne un brutto film. Ma l'errore sta in chi, sapendolo, gli ha affidato la regia di un soggetto, che, se offerto ad un regista più dotato e geniale, avrebbe potuto dar luogo ad un film artisticamente più valido.

Nella procedura normale, il regista che possiede un soggetto, sia da lui inventato, o desunto da un'opera preesistente, o da altri offertogli, ne coglie i requisiti cinematografici; cioè, da questo momento dovrà avere l'idea del film che intende creare. L'opera letteraria potrebbe, a rigore, essere anche seguita fedelmente. Che significa ciò? Significa, semplicemente, che il regista ha visto, leggendo un romanzo, un film. Jean Renoir si è basato su un romanzo di Emile Zola per *La bête humaine*, che del romanzo conserva il titolo; ma la prima sequenza, che in certo senso è strettamente documentaria — la corsa del treno da una stazione all'altra —, non corrisponde ad alcuna descrizione analoga del romanzo; è

3° PUNTATA

assoluta invenzione del regista; e si potrebbe dire, anzi, invenzione *in loco*, addirittura improvvisazione, con la conseguente composizione in montaggio. Si tratta di un pezzo mirabile di cinematografo, che

serve ad ambientare i personaggi, a dare subito il « tono » dell'opera; a immettere lo spettatore in un certo ritmo. È accertato che Renoir avesse, fin dal momento in cui ha letto il romanzo di Zola, e fors'anco prima, l'idea di una tale sequenza. Il romanzo non gli ha fornito che i termini della trama, i capisaldi del racconto, successivamente elaborato, per realizzare la sequenza del treno in corsa, che non risulta avulsa dal resto della vicenda, e anzi ne costituisce, in certo senso, il misterioso movente psicologico. Più avanti, per restare nell'esempio, il motivo del treno ricorre spessissimo ed è usato in contrappunto con gli episodi salienti della trama.

Dal timore di « modificare l'opera letteraria » sono presi diversi registi. Già s'è fatto accenno a *Don Chisciotte*; e chiunque può trarre le conclusioni cui volevamo giungere: che soltanto il regista può contribuire alla validità artistica di una cinematografia. Laddove si pensi, per contro, che il regista sia meramente un tecnico e che tutta la poesia sia data soltanto dagli scrittori di soggetti, non si potrà giungere ad alcuna efficace soluzione, o tutt'al più a soluzioni di compromesso; che sono sempre compromettenti.

Una fase importante nella creazione di un film è quella che, secondo una parola di recente inventata, vien definita « scaletta ». La parola stessa indica approssimativamente di che si tratta. Essa consiste nella stesura di una serie di frasi numerate, a ciascuna delle quali corrisponde un episodio che sarà più tardi sviluppato. È la prima previsione del film nel suo definitivo risultato. Si tratta, praticamente, di una serie di appunti, dovuti al regista e ai suoi collaboratori per la sceneggiatura, che a volte riescono assolutamente comprensibili soltanto a coloro che li hanno scritti. È una fase transitoria, ma importantissima, nello sviluppo di un film. Ecco un esempio di scaletta; si riferisce al film *LA PECCATRICE*, regista Amleto Palermi:

110. Ristorante. Maria osserva Alberto che mangia. Incontro Maria-Alberto. Uscita di Alberto.

111. Strada davanti ristorante. Uscita di Maria.



« La bête humaine » di Renoir

112. Giardino (luogo incontri Alberto Maria). L'assaggio e sosta di Maria. L'agente la ferma.
113. Ufficio Polizia. Delegato prende il caffè. L'agente conduce Maria. Colloquio tra Maria e il delegato, ecc.
- 113-a. Esterno. Passaggio di tempo; da imbrunire a sera.
114. Ufficio Polizia. Maria rilasciata.
115. Strada periferia. Maria passa.
116. Notte. Lungo fiume. Passaggio di Maria
117. Stanza in casa di Maria. Attesa della madre di Maria. Presentimento.
118. Ballatoio. Madre di Maria esce e chiama la figlia.
119. Scale. Maria sale chiamando la madre.
120. Ballatoio. La madre attende.
121. Scale. Maria continua a salire.
122. Incontro, tra madre e figlia sul ballatoio.

Gliòva dire che sulla esposta tessitura, in cui le azioni sono descritte in modo alquanto sommario, ma tale da rendere evidente, se non altro agli esecutori dello scenario, quale ritmo poteva assumere il film, è stato successivamente elaborato il trattamento del film. La sceneggiatura tecnica e la stessa realizzazione si sono basate su questa primitiva « scaletta ». Ma in sede di montaggio, le scene corrispondenti ai numeri 112, 113, 114, 115 sono state soppresse, anche perché, nella definitiva sceneggiatura, e poi durante le riprese, avvenute verso la fine del periodo di lavorazione, della scena 110, questa è venuta ad assumere uno sviluppo impreveduto, tanto da rendere pleonastiche le scene che seguivano: inutili agli effetti di una definizione più precisa del carattere della protagonista, non strettamente necessarie alla soluzione di un episodio precedente, esse venivano a compromettere il ritmo del film nel finale.

Ci preme far notare, inoltre, che la « scaletta » non ha alcunché di letterario, né presenta, a prima vista, requisiti cinematografici; chiunque peraltro, anche il profano, può rendersi conto del concatenamento degli episodi e dei personaggi; e i collaboratori alla sceneggiatura, ben inteso, sottintendono ad ogni frase il tono, l'atmosfera ambientale, nonché le specifiche reazioni dei personaggi, tutte cose che meglio andranno definite e specificate durante la stesura del trattamento.

S'è accennato alla collaborazione; e infatti a una sceneggiatura partecipano di solito, oltre al regista, alcuni collaboratori. Non è escluso che il regista possa stenderla da sé stesso, o come si è precedentemente accennato, nel caso di « regia immediata », non stenderla affatto, ma limitarsi a realizzare il film valendosi soltanto della « scaletta »; cui tuttavia converrà aggiungere, agli effetti pratici, e affinché non debba mancare il materiale necessario, la scenografia costruita, il fabbisogno di scena, ecc. cioè tutto quello che non si può improvvisare poiché richiede una precedente, materiale esecuzione.

L'apporto dei diversi collaboratori sarà tanto più valido, quanto più terrà presenti le esigenze cinematografiche, cioè i mezzi di cui il cinema, e di conseguenza il regista, può disporre. E, comunque, compito del regista quello di « concertare » l'opera dei collaboratori, i cui contributi possono essere di vario genere: vuoi la proposta di un ambiente dove far svolgere un'azione, vuoi la proposta di allacciamento di un episodio con un altro, vuoi il suggerimento di un nuovo personaggio o l'attribuzione ad altro delle funzioni di un personaggio già concretato. Ma ogni proposta ha da essere risolta dal regista in una forma per il momento non nota, che solo nel film sarà concretabile.

È tuttavia possibile che l'opera di uno o più collaboratori si estenda tanto da giungere al teatro di posa, cioè alla soluzione di questioni durante la ripresa; e che diventi pertanto una vera e propria collaborazione alla regia.

Il regista e il trattamento

Il trattamento (parola che traduce, all'incirca, l'inglese « treatment », ma che può altresì essere considerata come un derivato del verbo « trattare », nel senso, perciò di trattazione di un soggetto, di una trama) non è altro che lo sviluppo della scaletta: uno sviluppo che segue la stesura espressa nella fase precedente; ogni scena sommariamente indicata viene svolta, fino a descrivere le azioni dei personaggi e a definire, in forma di solito completa i dialoghi.

Il trattamento, così descritto, è altresì definito « scenario » (parola italiana, divenuta internazionale, ma che in inglese indica addirittura la



«Don Chisciotte» di Pabst

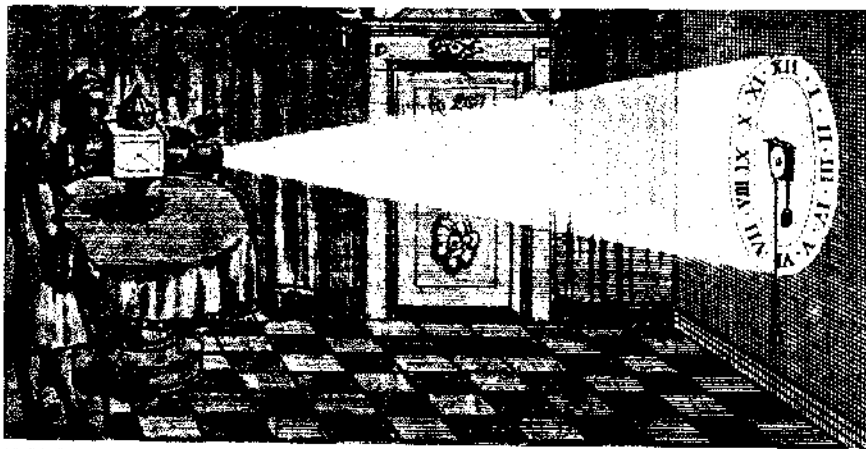
sceneggiatura, e in francese — *scénario* — tanto la sceneggiatura quanto il detto trattamento). Esso permette di stabilire alcuni dati che per la produzione industriale di un film sono molto importanti, e cioè: gli attori che debbono essere impegnati per ogni scena (ad ogni numero del trattamento corrisponde una scena), la scenografia, i costumi, il fabbisogno. Si può fare un calcolo approssimativo dei quadri e stabilire, quindi, anche il numero dei giorni che saranno impiegati per effettuare le riprese in quella scena. (Scena nel senso di ambiente, ovvero luogo dove si svolge l'azione descritta nel trattamento).

La elaborazione del film sulla carta è sollecitata dalle esigenze industriali, contemporaneamente, infatti, alla elaborazione del trattamento e della susseguente sceneggiatura, si svolgono di solito (ove la sceneggiatura non sia stata già scritta in precedenza) le pratiche relative al finanziamento del film. Viene stabilito il piano di lavorazione, sono preparati i bozzetti per le scene, gli eventuali figurini dei costumi, si impegnano gli attori. Fase importante, dunque, codesta del trattamento, che impegna altresì il regista ad occuparsi, contemporaneamente alla stesura dello scenario, oltreché in parte di questioni industriali, dei rapporti con lo scenografo, col costumista e a volte col musicista; è evidente, infatti, che scenografia, costumi, musica, vanno subordinati alla regia, cioè all'idea del film che ha il regista, allo stile che intende abbia ad assumere l'opera cinematografica.

Il trattamento è propriamente definito da Umberto Barbaro (*Film: soggetto e sceneggiatura*, pag. 65): « previsione del montaggio narrativo del film ». Da un punto di vista artistico, esso ha altrettanta importanza che da un punto di vista pratico.

(Continua)

FRANCESCO PASINETTI
e GIANNI PUCCINI



OGGI

SCHERMI SONORI

'FEDORA' / 'BENGASI'

DIAMO il benvenuto, noi veterani, a Umberto Giordano, novello autore di musica cinematografica: la schiera s'ingrossa, sta divenendo d'una solenne autorevolezza; il che significa che una difficile battaglia è quasi vinta. Vinta in pochi anni: il ghiaccio s'è rotto, il pregiudizio s'è sfaldato, la fiducia rinsaldata, e la musica, così, salendo di un fiato tutti i gradini della proibita artistica, da Cenerentola è divenuta regina. Questo volevamo per convinzione e per solidarietà d'arte. Quanti bei nomi musicali figurano oggi sugli schermi: quello di Giordano — una grande gemma — si unisce a quello di Ildebrando Pizzetti (che fu con Cabiria l'antesignano), di Riccardo Zandonai, di G. Francesco Malipiero, di Vincenzo Tommasini e dei più giovani come Masetti, Veretti, Porrino, Petrassi. Anche se il benvenuto che diamo a Giordano non lo investe proprio direttamente come autore di musica filmistica, perchè il suo commento di *Fedora* è soltanto una trasposizione della sua famosa partitura melodrammatica, a noi basta per rallegrarci di considerare il fatto che egli sia intervenuto di persona a ravvivare le sue famose melodie, ed a disporle secondo la nuova, precisa regola cinematografica, e che in tal modo abbia creduto alla dignità ed alla verità drammatica della musica per lo schermo. Che il vero e proprio risultato del commento della *Fedora* filmata sia più rievocativo ed echeggiante che genuino trapunto di avvenimenti, ha in quest'aria di festa, un'importanza relativa. A caval donato non si guarda in bocca: e a noi importa anzitutto il fatto che anche Umberto Giordano abbia dato una capatina al cinematografo. Quanto al commento musicale di *Fedora*, abbiamo notato la sua emozionante aderenza e sincronia soprattutto nel finale del film: quivi quel caratteristico e romantico accento della musica giordaniana si è trasfuso a meraviglia ed in una adeguatissima misura nel ritmo tutto autonomo della vicenda cinematografica. La *Fedora* di Giordano e la *Fedora* di Mastrocinque si sono ritrovate identiche nella passione, identiche nel disperato singulto mortale, identiche nell'abbandono degli affetti, nella rinuncia, nel femminile palpito. Mentre il Loris all'«amor ti vieta», tutto predestinazione d'amore, tutto delirio di sensi, s'è trovato alquanto discosto dal Loris biondo-ricciuto del racconto filmistico.

E un bel respiro, un elegante respiro mondanico con un pizzico di frenesia, il trascinate ritmo valzeristico del secondo atto del-

l'opera, ha recato, generoso e sensuale, alla difficile sequenza della festa da ballo durante la quale i protagonisti s'incontrano e si conoscono. Se al fervore della musica giordaniana si fosse maggiormente ricorso nel condizionare i sentimenti di *Fedora* e di Loris durante la scena dell'incontro al mulino, noi crediamo per certo che il pretesto del « grande motivo d'amore » avrebbe avuto una maggiore aderenza ed un sapore meno commerciale. Ci si consenta infine una osservazione di ordine tecnico, ma che interessa la efficacia e la suggestività del modo di « rappresentare »: quando gli avvenimenti ed i sentimenti di una vicenda si « idealizzano » e per il maggior processo di idealizzazione si ricorre alla musica, ogni elemento pedestre che riproduca piattamente e fotograficamente la « verità » è portato a creare un contrasto così crudo e dissonante, da distruggere il profumo e la poesia del racconto. Bando allora alle preziosità realistiche e materialistiche: al rumore dei passi, al fruscio delle vesti, o peggio allo sbatacchio delle porte, al tinnire degli oggetti, ai cigolii, ai « tic e tac » e generi affini. Si lasci spaziare nell'inimitabile mondo della fantasia la maestosa « realtà » dei sentimenti che si manifestano solo nella mimica, nella parola, nella musica. Orbene, *FEDORA* è purtroppo un antologico crepitare di codeste ovvie, inutili e pedestri « verità ».

Antonio Veretti, l'autore del commento musicale di *BENGASI*, ha avuto il privilegio di lavorare per il cinematografo poco e bene. Privilegio non riservatogli certo dalla cieca fortuna, sibbene dalla virtuosa volontà di misurarsi in opere degne, in opere di un particolare respiro e taglio e clima. Equilibrio che denota scrupolo, coscienza, affetto: e che altro se non illibatezza, amore, precisione ci palesa il bel commento musicale del bel film *BENGASI*? Ecco un'opera musicale in efficace funzione cinematografica, moderata e regolata con misura preziosa, senza dilatazioni inutili o sacrifici inutili, dettata con sobrietà di gesti ed intima riservatezza. È interessante notare che il Veretti pur rifuggendo dai procedimenti tematici — quel procedimento tematico che noi crediamo di somma necessità filmistica e di felicissimo rendimento drammatico — ha potuto imprimere carattere ai personaggi: un carattere riconoscibile per l'accento delle loro passioni e per la schiettezza di queste passioni, tutte interiormente vissute. Ciò significa che l'irresistibile affettività dell'arte

può sulle formule, le esperienze, la tradizione. Altra lode merita la struttura istrumentale del commento di *BENGASI*: un'orchestra trasparentissima, che suona con impalpabile lievità sì da essere il più morbido ed efficiente sostegno della parola. Ecco dunque uno dei rari casi — rari e incoraggianti casi — ove la parola non sacrifica la musica, e la musica non uccide la parola. Risultato preziosissimo ottenuto anzitutto con la scrittura istrumentale: rafforzato, poi, dalla perfetta mescolanza della colonna musicale con la colonna parlata, fatica veramente lodevole dell'ottimo fonico Del Grande. Punti salienti del commento musicale del Veretti, e che hanno il dono di saper bene a lungo vibrare in noi, sono le descrizioni della folla raccolta nei rifugi bengasini, la dolorosa scena del padre accanto alla vuota culla del figlio perduto, certi sapori agresti e pastorali in ammirevole contrasto con la terribilità degli avvenimenti, ed il finale, forte e virile, senza ansimo e compiacenza effettistica. Ne vogliamo lacere — appunto per quello che poc'anzi abbiamo detto — la ragionevole quanto intelligente parsimonia nell'uso dell'ingrediente « realistico ».

RENZO ROSSELLINI



Carla Del Poggio (foto Haas)

Due libri sul Cinema

Per una storia del Cinema

CIRCA mezzo secolo fa, si sarà potuto concepire il sospetto che i fantasmi manipolati su una materia così caduca, qual'è la celluloidale, con un puro senso di labile ginocchio meccanico, di larvale e quasi ironica consistenza, sarebbero un giorno o l'altro caduti nel giro disciplinato e rigoroso della critica storica e della scienza filologica? Pochi, pensiamo, o nessuno forse, dei primi « istrioni », dei padri putativi dei fantasmi pubblici, avrebbero osato credere che le loro creature, crescendo di misura di precisione di significato di valore, penetrando con una invadenza sempre meno discreta e timida nel cuore della gente comune o non comune, avrebbero dato il piglio appunto a tutto uno speciale e curioso reame del fantastico sociale, proletario o borghese, intellettuale o irreflessivo, degno delle cure che gli uomini sogliono dedicare pazientemente a tutti gli oggetti concreti o segreti di una qualsiasi storia.

L'incertezza medesima di questa materia, fatta quasi di niente, con tutto un al di là naturale e semplice che era una rivelazione ambigua, aveva già in sé i germi e il sospiro di una bellezza eccezionale e di possibilità formali che potevano esigere un'adesione sensibile fino allo spasimo più facile, più elementare, da parte del cuore di noi poveri ragazzi, poi di noi uomini disillusi, oppure da parte della piccola intelligenza monotona dei borghesi, o infine della pessima smoderata intelligenza degli esteti. Nella scivola folissima della testa umana (un pubblico qualunque è una testa umana), il cinema si insinuava con energia assoluta incontrollata persuasiva incisiva, e con una possibilità non tanto di « spettacolo », ma piuttosto di verità surriscaldata, trascinata a un fiato meccanico, a un chiasma elementare di luce e ombra. Adesso che è così facile esigere dal cinema un decreto di storicità, di storia anzi, abbiamo passato l'elenco fittizio e trasparente dei suoi contenuti morali, narrativi e lirici a versatili amministratori o a modesti cancellieri della pubblica gestione, che tengano i conti in un seno strettamente filologico della partita aperta dal cinematografo al credito di una storia, così curiosa. È nata così la « storia del cinema ». Pensiamo anche a un'altra cosa: è possibile che un giorno la storia si accorga che il cinematografo era qualcosa di più di un oggetto da amministrare, qualche poco più in là di un decoro relativo ed eccezionale del pubblico bisogno di spettacoli. La storia allora nutrirà in sé sola un certo rimorso, per aver concesso troppo. Perché in fondo il cinema, e ce ne accorgiamo giorno per giorno, più che oggetto di una storiografia amministrativa e giudiziaria, più che un documento della storia, ne è diventato invece il padrone pubblico, il tiranno perfino, o la rappresentanza legale di fronte al tribunale dell'eterno.

Il cinema allora avrà violentato la borghesia europea, accelerandone la fine, ironizzandone la tragedia, accentuandone i refusi i gambi e l'impressionante immorale onestà, scontandone magari gli sbagli inconsci e crudeli. Mentre il popolo così detto minore o minuto non aveva, non ha né probabilmente avrà motivi troppo sottili da aggiungere a un ideale sociale già povero e in parte gratuito, la storia creata dal cinematografo sarà stata la massima immaginazione del possibile e dell'impossibile, della realtà e dei desideri.

Forse le storiche discipline, con la loro gratuita cortesia e scientifica sufficienza, con la loro borghese ragione di soddisfazione, si sono in un primo tempo offerte o vendute al cinematografo e alle sue più rinomate esplosioni, per un senso di umanità, magari pensando che tutto quello che gli uomini compiono, ivi compresa la malvagità e la stupidità, non è mai perduto in senso definitivo, e pertanto anch'esso avrebbe meritato una considerazione in sede storica. In altre parole: gli storici, che sono quasi sempre, come tali, in ritardo sulla storia, si saranno occupati di cinema, quasi per dimostrare di poterlo prendere di sottogamba, a coda di rondine. Per un gioco, per una specie di diletto ozioso, alla stessa stregua dell'ozio estetizzante di chi crea una filologia storica sulle figurine delle scatole di fiammiferi, sulle etichette delle bottiglie, o simili realtà. C'è stato dunque — e potremmo documentarlo — un primo equivoco. Gli storici non avevano capito che nel cinema si ritrova (per la prima volta dopo il teatro greco) un'attività che è creazione di storia, e non una semplice rappresentazione decorativa della medesima. I rapporti di causa ed effetto — supposto che noi siamo così intelligenti da credere ancora al loro meccanismo nello svolgimento delle cose umane — si sono rovesciati nella collaborazione stabilatasi, *ab ovo*, tra le arti dello spettacolo e la vita dei gruppi sociali. Ci siamo da tempo profondamente persuasi che il cinema non è uno spettacolo, ma un'altra cosa, che lasciamo agli storici e agli studiosi di estetica di definire con un dilemma chiaro o arguto.

Invece noi pensiamo direttamente, senza gli intervalli e le lacune delle definizioni sulle quali la gente studiosa si accapiglia. Ogni tecnica, dunque, che consenta la vita a un mezzo espressivo, ha rivelato un suo itinerario, spesso piano e sempre regolare. È la tecnica del cinema, questa mezza diavoleria chiusa a tutte le profezie, che ha invece presentato, su un diagramma ideale o proprio storico, una frequenza sussultoria, un andamento a strappi, una strada a salti, dove agisce un impeto che ogni volta esaurisce e quasi stronca i suoi antecedenti storici. Quei salti, quelle fratture, che ricorrono periodicamente, e che oggi sono in parte pre-

vedibili (almeno il colore e la stereoscopia, ma la serie non finisce qui nel novero delle previsioni), sembrano coincidere con una storia esterna al cinema stesso, e perfino descriverne una specie di ritmo: origini-1914, 1915-1919, 1919-1927, 1927-1940, e via. Gli storici vadano alla ricerca dei sensi di tali (principali) punti di passaggio. Sarà una storia a sé, come vagamente credo di intuire, e che può sovrapporsi alla storia dei contenuti cinematografici, senza essere obbligatoriamente quelli, ma come se essi fossero solo una leggenda simbolica.

Il cinema ha guadagnato facilmente un mondo che è il nostro e che, allo stesso tempo, è altro mondo; altro mondo che si costituisce in una propria gelosa natura o in un proprio estro polemico; un mondo che imita alla perfezione la nostra vita quotidiana, il nostro corpo, il nostro sangue, e nello stesso tempo influisce su di loro, modificandoli, restituendoli ai margini reali dell'ombra, al peso così leggero del tempo e della fantasia. E anche se la società moderna ha qualche paura, pur essendovi appassionata e attaccata col fisico, della fantasia.

Queste cose ci venivano da dire leggendo una nuova storia del cinema, scritta da un italiano, già noto al pubblico di questa rivista, e scritta in francese, in Francia: *Histoire du cinéma*, par Lo Duca, Presses Universitaires de France (Collezione di *Que sais-je*, 81), Parigi, 1942. Ora, in quale senso è stata compilata questa nuova, utilissima « storia »? Press'a poco nel senso migliore che si sarebbe desiderato. Ha i suoi doni, le sue offerte pensose o polemiche, una sua particolare acuta e arguta adesione a un disegno storico che traccia i margini nominativi e cronachistici delle esperienze, delle suggestioni e dei capricci meno comuni e più purificati, nei quali consiste il destino presumibile del cinematografo. E all'interno di questi margini così tracciati, il valore spirituale dei contenuti, gli elementi definiti del fantastico, sono stati controllati e diretti alla volta di una chiarificazione storica bene illuminata. Tanto che sarebbe perfino poco utile tentare qui la revisione di alcuni giudizi, i quali, nella linea generale del volume, costituiscono la parafrasi immaginosa del gusto privato che lo storico difende con piena libertà, come una preda (« questa storia del Cinema è scritta per il gusto della chiarezza, che non esclude in nessun modo la cura della documentazione »). Del resto, è sempre un bel desiderio quello di lasciare intatta e travagliata offerta, anche nei suoi momenti migliori, dal cinema. Incertezza che è una testimonianza diretta della integrale storicità, moralità, umanità infine, della decima o undicesima Musa. Forse la necessità di essere breve ha perfino servito al lavoro di definizione dell'autore, tutto in-

(Continua a pagina 889)

teso alla ricerca di un comune denominatore valido, di una accezione naturale dei contenuti visivi e morali ed espressivi di questa grande metamorfosi della vita umana, di questa fantastica allegoria sociale.

EMILIO VILLA

UN MANUALE DEL CINEMA

Emilio Cianiolo un giorno s'è detto: — Spesso mi sono accorto durante la realizzazione di un film, che il direttore di produzione cerca dati, nomi, gli occorrerebbe subito un elenco di generici, ha da espletare alcune pratiche riguardanti l'organizzazione del film, le assicurazioni, ha da fare un preventivo di viaggi; insomma gli gioverebbe un manuale di pratica consultazione che lo seguisse, sia nel lavoro di preparazione, che in quello di realizzazione. Oppure un noleggiatore desidera conoscere le norme cui attersi, nonché le pratiche da svolgere per effettuare la edizione italiana di un film straniero.

Ed ecco il manuale. Più semplice nelle intenzioni, via via, durante la compilazione s'è venuto accrescendo; e le pagine, divenute oltre seicento, contengono altresì tabelle, prospetti di preventivi, di ordini del giorno, dove tutto è segnato col massimo scrupolo. (Emilio Cianiolo: *Manuale della produzione cinematografica*, Roma, presso l'Autore).

Il manuale si distingue da altre pubblicazioni, quali l'*Almanacco di Cinema*, che ha altri scopi e si diffonde a segnare le biografie di registi, tecnici e attori, tutti i dati dei film italiani, notizie sulla costituzione di enti, elenco di sale cinematografiche, ecc. Il manuale di Emilio Cianiolo vuole essere una guida pratica per i finanziatori, i produttori, i noleggiatori.

Non è un volume da tenere in biblioteca, ma piuttosto nella cartella del direttore di produzione; in modo che questi possa consultarlo ove gli occorra uno schema completo di preventivo (le voci segnate sono 175: potrebbe darsi che al direttore di produzione ne fosse sfuggita qualcuna), o uno schema di contratto di lavoro, o un completo indirizzario di tecnici, attori, generici. Anzi, a questo proposito, il volume si gioverebbe se l'indirizzario fosse disposto col sistema della rubrica, in modo che subito l'interessato potesse raggiungere le pagine in cui è l'elenco che gli occorre.

Ho visto il manuale, in questi giorni, in mano di parecchi. Ciò significa che ha raggiunto il suo scopo, che si è dimostrato pratico, come l'autore desiderava. Cianiolo ne ha fatta poi una edizione speciale, ancor più maneggevole, con i fogli che si possono cambiare. Egli sta poi compilando un bollettino di aggiornamenti, che uscirà ogni trimestre.

F. P.

Pastone

★ Il nostro discorso sulla critica cinematografica, iniziato nell'ultimo « pastone », riguardava particolarmente la critica dei quotidiani. In generale una comprensione piuttosto superficiale del fenomeno cinematografico, ed in qualche caso mancanza assoluta di competenza, necessaria al mestiere di critico. Ma un esame completo della critica cinematografica ci impone di spingere il nostro occhio fino alla critica degli ebdomadari e delle riviste in genere. Del resto, anche dei lettori ci invitano giustamente a questa rassegna: tanto più che i critici dei settimanali e delle riviste denunciano spesso una preparazione assai scarsa ed un acume quasi sempre mediocerrissimo.

Questa critica ci pare che venga affidata con preferenza a giornalisti che hanno già acquistato in un altro campo « un certo nome ». Che poi questo nome se lo siano fatto come umoristi di secondo piano (Frattini di *7 Giorni*) o come cronisti di giornali e poeti di madrigali (Calcagno di *Film*), o come elzeviristi e specialisti in articoli su misura, questo non ha alcun peso sul criterio di scelta, che — a giudicare un poco dal fuori — sembra proprio consistere nel designare le persone che di cinematografista non si sono mai occupate. Così Mosca riesuma Frattini per sostituirlo all'incerto Lovero. Pensiamo che Frattini stesso sarà stato in dubbio se accettare o no l'incarico. Le sue prime critiche su LUISA SANFELICE, NOI VIVI, UNA STORIA D'AMORE, denunciano, del resto, chiaramente la sua incompetenza. Così Frattini è costretto a rifare tutte le esperienze — senza accorgersi che mille altri lo hanno preceduto nelle sue osservazioni — proprio come un uomo che dopo un secolo ritorni per magia a vivere fra i suoi simili.

Un paracritico, insomma, o, se volete, un ipocritico, che non esita a definire NOI VIVI, « una tappa vittoriosa del nostro cinema », mobilitando nella sua recensione tutti gli aggettivi più sonanti e suggestivi che ha a disposizione:

« ...un film di prim'ordine: costruito, quadrato, pieno di "atmosfera", tutto vivo, tutto interessante... ».

« ...le folle che assisteranno al film commoventi, renderanno omaggio all'arte del regista, il quale ha dato alla sua narrazione un ritmo, un'intensità, una forza comunicativa, non agevolmente eguagliabili. La sua sensibilità non si corrompe fino a diventare facile letteratura, la sua polemica non si traduce mai in bassa retorica, la sua umanità

non sa cercando a forza le note patetiche: di qui, la misura, la saldezza; in una parola, che tutto compendia, lo stile ».

Parole sproporzionate, assolutamente fuori posto. Del resto, su questo metro è facile cadere in errori anche più grossi. Certo, se per Alessandrini si parla di « arte » e di « stile » diventa logico, d'altra parte, affermare a proposito di LUISA SANFELICE:

« ...il risultato complessivo è pertanto apprezzabilissimo, e con gli autori debbono essere elogiati i produttori, che hanno messo a loro disposizione larghi mezzi, per modo che il film, sovente, fa anche spettacolo, e nel più appropriato dei modi ».

Incompetenza dunque, ed anche scarse attitudini ad un mestiere così delicato.

Calcagno, di *Film*, ha forse più di un difetto. Del resto, non riusciamo a capire come è possibile far della critica e nello stesso tempo cercare di « essere spiritosi » di « divertire » ad ogni costo. Ma questo è il tono che Calcagno fa di tutto per mantenere. Inutile aggiungere che le sue critiche sono molto ottimiste, e che i film che va a vedere sono sempre — salvo casi eccezionali — ottimi o degni di particolare attenzione.

Stralciamo qualche suo brano. Dalla recensione di NOI VIVI:

« Eccomi di fronte alla ponderosa fatica di Goffredo Alessandrini. NOI VIVI è tratto, come tutti sanno, da un fortunosissimo romanzo. È un romanzo che ho letto. Molto popolare e molto noioso. Ma per fare del cinema occorre essersi molto annoiati. È più utile, per fare del cinema, avere letti tutti i volumi della collezione Sulani che Proust... ».

Buone. Calcagno, le vostre letture. Prendiamo un brano nel quale parla di un'attrice piuttosto scialba e mediocre:

« E Michela Belmonte... deve svegliarsi, fremere, gridare, diventare una donna. Questa liculista ha molti numeri per fare del cinema. È l'ideale delle belle, buone e intelligenti ragazze della borghesia italiana... ».

Più che la borghesia, in Italia sarebbe necessario pensare al popolo, e mettere in mostra la sua vera anima. E il cinema dovrebbe tenerne conto. Ma, andiamo avanti. Vediamo cosa dice di ODESSA IN FIAMME:

« Gallone, scusate il giuoco di parole, ha saputo bravamente guadagnarsi ogni gallone. Ogni suo pas-

so è stato accompagnato dal clangore delle trombe. Ora molti pensano che Gallone vada rapidamente perdendo terreno. Come non sono mai stato contrario a questo abile e fastoso regista che sa solo farne delle grosse, così non gli sono contrario nemmeno dopo questo ODESSA IN FIAMME. Le cose piccole non sono per lui ».

« Magniloquente, sfurioso, maestoso, Gallone è nato per le vicende a tutta orchestra, per i melodrammi celebri, per le epiche già cantate da altri... ».

« Volete sapere se ODESSA IN FIAMME mi sia proprio piaciuto? Lascio che ognuno, Gallone compreso, rivolga questa domanda a se stesso ».

E tutto questo davvero ci pare che non abbia bisogno di commento.

★ Roberto Bartolozzi è uno dei tanti che vuol scrivere di cinematografista senza conoscere bene che cosa sia e di che cosa sia fatto. Non è un incontro difficile in Italia: basterebbe, del resto, riferirsi a quanto diciamo a proposito della critica specializzata. Ma Bartolozzi è, oltretutto, piuttosto ingenuo; la sua scarsa competenza non è nemmeno velata o coperta. Vorremmo dirgli tante cose: che ogni arte ha un suo linguaggio e quindi di necessità anche una grammatica ed una sintassi. E che il cinema... Certo, caro Bartolozzi, parlare di una grammatica o di una sintassi del cinema, come ha fatto il nostro Vice, è assolutamente una cosa naturale. Vuole proprio che gli indichiamo la strada per informarsi? Pensiamo che egli stesso si deciderà ad avvicinarsi con un po' più di serietà e di amore a tutto il fenomeno cinematografico. Ed ecco il suo pezzo, pubblicato su *Quadrivio* del 4 ottobre:

« Sempre in Cinema del 25 settembre, nella rubrica Film di questi giorni, a proposito di vacanze in collegio, trovo una parola che mi fa sobbalzare d'emozione. "Pagnol", scrive l'autore delle recensioni, fa un cinema sgrammaticato". Ah, vivaddio, caro vice di Cinema, io ti regolo Pagnol, ti regolo la recensione su AVANTI C'È POSTO, ti regolo le tue stelle nere pentacuspidi, ma quello "sgrammaticato" me lo piglio e me lo porto a casa e in compenso l'abbraccio. Tutto quello che avvicina il cinematografista alla filologia mi riempie di letizia, tutto quello che racchiude in una terminologia unica immagine e logo mi convince fino all'entusiasmo. Certo ti sarei grato se, per mia coltura, potessi darti in seguito qualche esempio di sgrammaticatura cinematografica, sicuro di ritrovare gli elementi di una retorica comune fra figura e linguaggio. Ho, su questo argomento, un conto aperto con il vostro Basilio Franchina che non ha ancora voluto esaudire alla mia richiesta, e ti assicuro che scrivo queste righe colla più grande sincerità e col maggiore interesse ».

MESTOLO



VECCHI FILM IN MUSEO

PROIBITO

Titolo originale: 'Forbidden' - 1932 - U. S. A. - **Produzione:** Columbia - **Regista:** Frank Capra - **Sogg.:** Frank Capra - **Scen. e dialoghi:** Jo Swerling - **Mus.:** Edward Bernd - **Fotogr.:** Joseph Walker - **Mont.:** Maurice Wright - **Interpreti:** Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Ralph Bellamy, Dorothy Peterson, Thomas Jefferson, Charlotte V. Henry, Myrna Frenoots, Tom Ricketts, Halliwell Hobbes, Henry Armetta

SOTTOPOSTO maggiormente alle ragioni e alla dialettica delle mode, il film più d'ogni altra manifestazione artistica è atto a rievocare l'epoca dalla quale è nato, l'epoca che lo ha maturato e vissuto. Il cinema, infatti, come opera d'arte, s'adegua e aderisce maggiormente alle pieghe e ai rilievi del cammino dei giorni, al costume e — in una parola comprensiva — alla intonazione di un certo periodo, compreso, magari, in due o tre o quattro anni. (Intendendo per «intonazione di un'epoca» quel complesso di forze, di tendenze, di maniere che la caratterizzano, ne fanno un dato tipico della Storia). È per questo che certi vecchi film, visti a distanza di tempo, provocano un acuto moto di idee, una viva indagine delle cause e degli effetti che li hanno generati: e, in conclusione, portano a scoprire gli scopi che si erano prefissi: i fini estetici e morali di essi. Quindi: si giunge, in ultima analisi, ad una critica obiettiva e rigorosa, ad una critica storica penetrante e illuminata: quella che non perde di vista alcuno dei disparati elementi dell'opera d'arte. E ne deriva anche un'analisi ed uno studio intelligente del costume, quale non sa offrirci nemmeno il teatro con le sue repliche e le sue riprese: che non riescono a nascondere spesso la loro tendenziosa origine. Di frequente le «ripresche» teatrali sono motivate da interesse e da simpatia collettiva tra età ed età.

Anche PROIBITO — la storia commovente di una ragazza semplice, di una Lulu Smith qualsiasi — ci riporta alla sua epoca con una evidenza di annotazioni esemplare e con un complesso di elementi che dal sentimento partono e al sentimento direttamente arrivano. Insomma, noi *sentiamo* il cuore di chi ha fatto questo film. E riviviamo il clima che l'ha prodotto. Perché questa è tutta una questione di atmosfera: la stessa ragione istintiva per cui noi ci vediamo riportati indietro nel tempo nel guardare una foto della nostra infanzia, o, magari, nel sentire attraverso un odore particolare (l'odore caratteristico di certi negozi paesani, l'odore denso di una sagrestia) la sensazione di un luogo del passato. Nel vedere PROIBITO, per via dell'atmosfera da esso creata, siamo riportati all'epoca di INFEDELE (Vidor) e dell'AMANTE (Crawford-Gable) nei ricordi cinematografici; e all'epoca della fortuna popolare in America della storia passionale di Stella Dallas e della fortuna letteraria di certi romanzi di Dreiser (*Jennie Gerhardt*, *Sister Carrie*, *An American Tragedy*), i quali fissano una data nella storia della letteratura americana, come in quella del costume. Un'epoca che va in cerca, frugando nel passato come nel presente, di tutto il patetismo caldo ed entusiasta che sente in sé; e ne deriva un facile gusto per il passionale, il drammatico e il romanzesco.

La storia di Lulu Smith, una vicenda semplice e spontanea, ideata dallo stesso Capra, verte su termini d'indubitata capacità emotiva: lineare e «sempiterna» storia di una ragazza povera. Lulu è una giovane provinciale poco attraente (la Stanwyck con occhiali), la quale, perduto il posto dove lavora, mette su i pochi risparmi e parte per una crociera a bordo di un transatlantico lussuoso. Durante la crociera, conosce Robert Grover, uomo ammogliato e ricco: Menjou. L'inizio del film è incerto, l'introduzione al racconto convenzionale: ma Capra chiede aiuto a tutte le sue capacità per «entrare nel clima», rendendo l'ambiente e lo stato d'animo, uno in

conseguenza dell'altro; e i particolari e la caratterizzazione mettono in moto il racconto: come un'auto che ingranzi la marcia. Al principio si vedono diverse visioni di primavera, di lavoro e di vita (un aratro, un mandorlo in fiore, ecc.) e poi si passa all'interno di un ufficio alla soglia di questa primavera — un ufficio dove sembra non si pensi ad altro che ai ritardi della povera Lulu Smith. La ragazza varca la porta mentre due bambini la deridono, chiamandola «signorina quattr'occhi», e, seguita di sottocchi dagli altri impiegati e dal principale, s'indugia attorno ad un fiore (che si comprende essa cambia ogni giorno, portandone uno fresco dalla campagna). Lulu sospira davanti a un manifesto pubblicitario, che rappresenta un uomo e una donna che si baciano, ma la sua pace è turbata dall'ira degli altri, che la licenziano bruscamente perché arriva sempre in ritardo e, perché — questo è sottinteso nello sguardo di una impiegata zitella lì presente — pensa sempre ad altro. Tutto questo è reso in maniera troppo semplicista, troppo sbrigativa — il cinema chiede per la caratterizzazione mezzi precisi e sottili — ma è una delle prime forme di racconto psicologico e non si può dire che manchi d'efficacia e d'evidenza narrativa. Più convenzionale e anche più gratuito è il motivo fondamentale della vicenda: la frattura che la ragazza opera alla propria vita (da un giorno all'altro parte senza nessuna speranza sicura) e la seguente sua trasformazione. Sul transatlantico la troviamo senza occhiali, bella e d'apparenza signorile, in pelliccia: compare sulla porta del salone, scende le scale e chiede un tavolino ad un posto. Ed è qui che Capra trova il primo accento sincero di racconto: su quel «un posto solo» impianta una trovata: Henry Armetta, cameriere, ripete a gesti «uno» (con mal dissimulata meraviglia), ed «uno» si dicono anche a segni due suonatori dell'orchestra. Ma, dopo l'incontro fortunato con Menjou, che, ubriaco, ha preso il 66 della cabina di Lulu per il 99 della sua, ecco che Armetta potrà fare, tutto soddisfatto, «due» a gesti sbarracciati, e «due» ripeteranno sorridendo i suonatori di prima. Il racconto, tuttavia, imbocca la sua corsa spontanea quando Capra si trova a tu per tu coi personaggi: uomo e donna. Lei, una ragazza povera che, finita l'illusione della crociera, va in cerca di lavoro; lui, un marito ricco di una moglie già sfiorita e malata, uomo di ambizioni politiche. Capra allora rende con una scena che resterà «classica» la dolce consuetudine d'amore che nasce tra i due, con la celebre scena delle maschere, che si svolge quasi muta, a brevi annotazioni di tenue intimità: esempio raro di recitazione semplicissima e musicale, pezzo esemplare di regia «narrativa».

E la vicenda continua: quando la ragazza sa che Robert è ammogliato, reagisce e manda via l'uomo, ripudiandolo. Anche questo è ottenuto coi mezzi più semplici: con una recitazione piena di pause «sentite», con il «contrappuntare» il tema umanamente e lievemente. Dalla relazione nasce una bambina e Lulu continua a guadagnarsi la sua vita col lavoro nella redazione di un grande quotidiano. Qua «entra», si presenta un altro personaggio: un giornalista scrupoloso e avido, che circonda di una corte frequente e molesta la povera Lulu. Ralph Bellamy rende subito il personaggio: una mela addentata ingordamente nel pieno del lavoro redazionale è l'appiglio per un netto profilo della figura umana, nonché l'apparenza trascurata del vestire



e dell'andatura « grossa ». Ma Grover-Menjou ritorna: e la scena del ritorno di lui è anche essa realizzata molto bene: l'uomo ritorna dopo qualche anno, quando c'è già la bambina (che lui non conosce). Il motivo patetico della situazione è sciolto splendidamente: l'incontro avviene sulle scale: Lulu si pente di non aver aperto subito la porta all'amante, e lo chiama per le scale, e là, seduti sugli scalini (la macchina inquadra i due da dietro la ringhiera di legno; lei è presa di spalle — mosse dall'emozione — e Robert si vede appena), là poche parole e arriva la bambina che cerca la madre. E così l'inquadratura evocativa evita gli inutili particolari di commozone.

Ma l'episodio migliore è di un « tempo » o di un senso sopratutto, è quello della seconda riconciliazione tra i due, sotto la pioggia. Robert insegue Lulu, che scappa dalla casa di lui, dopo l'inevitabile dissidio con la moglie inferma (Lulu scappa perché il compromesso di stare come governante della propria figlia in casa degli stessi Grover, che hanno adottato la bambina, ad un certo momento non può più reggere). L'incontro concitato avviene su una panchina di un giardino pubblico, sotto la pioggia: lei, dopo un breve dialogo nervoso e movimentato, corre via. Quindi: inquadrando Menjou curvo, abbattuto, ancora sulla panchina, ancora sotto la pioggia, la macchina fa carrellata indietro e si ferma sul campo lungo. Passaggio: lei di spalle che ritorna lentamente sul posto; rifacendo la strada della carrellata, all'inverso. Tutto questo sempre sotto la pioggia, che è sentita fisicamente, non è il solito spruzzo violento: ma qualcosa d'insistente, di nervoso e di continuo che tormenta in superficie il dramma dei due. Quella breve sosta sul campo lungo, che riprende la panchina lontana con Menjou, è la « chiave di ritmo » di tutta la scena. Che non si dimentica facilmente.

La fine: la vicenda assume un interesse sempre maggiore. Sono passati diversi anni. Il giornalista, che ha sempre sospettato sulla legalità della figlia adottiva di Grover e sui rapporti di questo con Lulu, vuole portare a fondo le sue indagini. Grover è ammalato e vicino al suo più bel successo: l'elezione a governatore. Lulu, che s'era appartata ad una vita silenziosa, tutta dedicata a seguire da lontano l'esistenza felice della figlia, una sera si decide a sposare Bellamy, anche per placare la sua furia contro Grover. Ma il giornalista, alla vigilia delle elezioni, trova finalmente i documenti veri sull'origine della bambina; Lulu però non lo lascia andare: con un colpo di rivoltella lo ferisce e getta nel fuoco le carte compromettenti, mentre la radio annuncia la vittoria di Grover. (Indimenticabile l'inquadratura panoramica della Stanwyck che ha sparato a Bellamy e trema tutta: sconvolta in viso, invecchiata). Grover, però, si aggrava e muore. Ma pochi istanti prima di morire riesce ad avere al capezzale Lulu, alla quale vuole lasciare gran parte delle sue sostanze. La donna, vestita di scuro, in istrada, tra tanta gente, straccia il testamento e si confonde alla folla...

Il finale — una delle scene migliori del film — ricorda in parte quello più eccitante dell'AMANTE: anche là la donna si sacrifica e salva la carriera politica dell'uomo amato, ma certo c'è meno tristezza, meno profondità. Là è un colpo di scena spettacolare, qua è una conclusione poetica, umanissima.

Così si chiude il racconto di PROIBITO, in maniera nuova per il cinema: cioè non si giunge al « punto e basta », ma si termina con un'inquadratura significativa, appropriatissima a quel modo di narrazione rapida (passaggi violenti, quasi), essenziale (preciso ritmo di montaggio), e incisiva (scene brevi, finite e non « rifinite »): perché tutto è narrato e non « detto ». Questo modo di racconto è trovato e forse inaugurato da questo film: tutti i mezzi sono volti a *rap-presentare con semplicità*. Ed è un esempio classico, come regia e come sceneggiatura (non dimentichiamoci che Jo Swerling è stato lo sceneggiatore tra l'altro di: DIRIGIBILE, SPOSTAMOCI IN 4 e RAGAZZI DELLA VIA PAAL), di film di tono intimista-narrativo: forse il primo che impieghi così armonicamente il dialogo a questo scopo.

DARIO CINI



★ ★ LA MORTE CIVILE

Italia - Produzione: Icar-Generalcine - Distribuzione: Generalcine - Regia: F. M. Poggioli - Soggetto: dalla commedia om. di Paolo Giacometti - Operatore: Corio Montuori - Arredamento: Cesare Pavani - Interpreti: Carlo Ninchi, Dina Sassoli, Renato Cialente, Greta Gonda, Tina Luttanzi, Annibale Betrone, Ello Steiner.

Ci ricordiamo di aver visto molti anni fa in un teatro di provincia, Zacconi recitare la *Morte civile*: l'immagine dell'attore che ritorna dopo anni di carcere ad abbracciare la moglie e la figlia, ci ha per molti anni seguito; e ad essa istintivamente ricorrevamo nei momenti di maggior smarrimento di fronte ad un avvenimento doloroso che giungeva fino a noi. Più tardi, il ricordo si fece più incerto; nello stesso tempo cominciammo anche a dubitare se quella commozione era stata esteriore. Infine, l'anno scorso, riascoltando Zacconi a teatro, ci siamo definitivamente scoperti assai lontani da quel mondo falso: il dramma ottocentesco verista era ormai fuori del nostro gusto e con esso anche la maniera (pur nobile e rispettabile se vista storicamente) di recitare di Zacconi. Processo logico che la nostra generazione ha sentito in modo più deciso, ma che non può essere nemmeno sfuggito alle generazioni precedenti. Ad un certo momento è il tempo che s'incarna di porre delle barriere decisive fra il gusto di un certo periodo e quello che gli succede.

Per queste ragioni, non siamo assolutamente riusciti a comprendere l'intento che Poggioli aveva riesumando il consumato e logoro dramma della *MORTE CIVILE*. Ancora una volta Poggioli ha dato un colpo violento a chi generosamente ha cercato di attribuirgli una personalità definita. Ma forse questo, per il nostro regista, è un deciso avvicinamento ad una forma realista. Le precedenti prove di Poggioli risultarono scarse o per lo meno non del tutto convincenti, proprio per una scelta poco opportuna del soggetto. ADDIO GIOVINEZZA! portava infatti dietro a sé una sovrastruttura ineliminabile di facile retorica e di mediocri luoghi comuni (l'influenza della commedia era sempre viva), e stissignora nasceva precisamente da una falsa concezione o interpretazione di alcuni elementi del romanzo della Steno che potevano sembrare a prima vista popolari, schi ed umani, ma che invece sostanzialmente rivelarono in pratica la loro falsa origine.

Cosicché anche per *LA MORTE CIVILE* si può ripetere che Poggioli è caduto in parte o completamente prima di cominciare o, se volete, in anticipo sulla realizzazione. Nessun passo in avanti possiamo dunque registrare sulla carriera di questo regista: che resta ancora, per noi, su un piano di intenzioni non realizzate, o realizzate soltanto a metà. Quello che in certo senso salva ed allontana dalla mediocrità o che per lo meno rende meno fastidiosa la visione de *LA MORTE CIVILE*, è nella scelta dei bellissimi esterni, e nella creazione di un paese che risulta costruito nella sua verità spaziale e nella vita dei suoi abitanti. Ed un accento non comune, Poggioli ce lo ha dato nella sequenza

FILM DI QUESTI GIORNI

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

dell'arrivo al paese di Ninchi e della funzione in chiesa.

Non ci sembra, invece, di dover sottolineare lo sforzo del regista per mantenere la recitazione in giusti limiti, senza cadere negli eccessi della teatralità; prima di tutto perché questo sforzo ci risulterebbe fine a se stesso, ed in secondo luogo perché in effetti non sempre la sua mano ha rivelato la stessa fermezza. Inutile poi aggiungere che la lunga rievocazione iniziale non può soddisfare chi guardi addentro nelle possibilità narrative del cinematografo: un mezzo sempre di ripiego, che difficilmente (e soltanto se usato con grande abilità e funzionalità; ricordiamo *ALBA TRAGICA*) può dare un effetto che non si denunci meccanico.

Detto questo, ci sembra di aver già parlato — seppure indirettamente — anche degli attori, i quali, di fronte ad un così legato e stretto vincolo, non hanno mai potuto dare una partecipazione generosa. Ninchi si dibatte dunque con coraggio e con perizia fra questi binari, e senz'altro si può dire che si salvi; la Sassoli è invece piuttosto discontinua: in alcuni momenti, efficace; in altri, sperduta e senza

grandi possibilità espressive (ma ci sembra che sia stata fotografata piuttosto male); gli altri fanno del loro meglio per seguire la mano del regista, ma non tutti vi riescono e non tutti risultano sopportabili.

★ ★ FEDORA

Italia - Produzione: Generalcine-Icar - Distribuzione: Generalcine - Regia: Camillo Mastrocinque - Direttore di produzione: Antonio Rossi - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Pavani - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Umberto Giordano - Operatore: Giuseppe Lu Torre - Fono: Arrigo Usigli - Interpreti: Amedeo Nazzari, Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Rina Morelli, Annibale Betrone, Memo Benassi, Guido Celano, Nerio Bernardi, Augusto Marcacci, Sandro Ruffini.

A una persona che ci senti parlare della *CAVALLERIA RUSTICANA* di Verga — novella e opera teatrale — e che ci chiese se lo scrittore siciliano avesse preso la vicenda dall'opera di Mascagni, noi rispondemmo con uno sforzo doloroso: «No, dalla vita». Altri, al nostro posto, avrebbero pensato che non valeva nemmeno la pena di rispondere. Come spesso vien fatto di pensare che non valga la pena di ribattere

e, per così dire, di rimproverare le ragioni che motivano certi film; film che attingono il loro successo alla fama grossa e alla sete del pubblicaccio spudoratamente ignorante (come quel nostro interlocutore), immerso nell'ignoranza della giornata borghese e nella tranquilla inconsapevolezza dell'opinione pubblica.

Allo stesso modo che sulla *CAVALLERIA RUSTICANA*, sarà sorta confusione su *FEDORA*: Sardou o Giordano, ignoranza personale o ignoranza collettiva.

Ma faceva buon gioco, ai produttori (e probabilmente, dagli incassi, già ne ha fatto), questa confusione estesa, questo vocare inconsulto dei salotti impiegatizi. L'idea di fare di *FEDORA* un film è nata tra questi due termini: l'incoscienza e la coscienza. Il cervello dei produttori oscilla dolcemente, come un immenso e vuoto lampioncino veneziano in una notte illusa, tra l'uno e l'altro dei due: e ha una sua maniera elementare di conoscere la folla, che nel caso semplice della Fedora non fallisce mai.

Come *LA MORTE CIVILE*, anche *FEDORA* ci ha suggerito una constatazione: film di questo genere richiedono esattezza e misura. Ed è quello che manca, naturalmente, soprattutto a *FEDORA*. La misura delle scene drammatiche è nella sopportazione del pubblico: e qui cade l'oscillazione dubitosa del produttore. La misura della recitazione è, invece, tutta nelle possibilità degli attori: e qui cade l'accento del regista-guardiano (Mastrocinque è il più furbo e il più elegante dei guardiani) o, meglio, del regista-domatore (che non ha fatto schioccare bene e a tempo e con esatta violenza la propria frusta sotto il naso di Nazzari). La misura di certi ingredienti d'appoggio, come la musica di commento, è tutta nell'intensità di ritmo del film: e qui cade, e si scopre, il gusto grossolano e rodomontico che ha infilzato in un lungo spiedo, produttore, regista e attori. Le ultime scene, dove la macchina si abbandona a una sua goffa e impacciata «fuga musicale» tra mandorli in fiore e primavera, dicono molto sulla genesi di questo film: dal salotto piccolo-borghese, al pubblico che piange sulla sorte delle grasse Mimi delle scene operistiche.

La recitazione della Ferida e di Valenti riesce a sfuggire al gusto del film solo in pochi tratti: nel resto, ha abboccato all'amo della più disgustosa maniera melodrammatica. Di Nazzari, ricordiamo soprattutto una scena dove si confessa di colpe e di gravi fatti e di tutta la propria vita passata con una faccia di bronzo impertinente e incommossa: la macchina lo segue nelle sue scorribande per le stanze, nell'illusione di dare «pathos» cinematografico alla scena. Invece, niente.

(Ricordiamo, a proposito d'una recitazione teatrale e melodrammatica, ma trasposta in cinema con serietà, con talento, e ambientata appieno, i *CANDELABRI DELLO ZAR*, dove Powell e Luise Rainer offrivano un saggio concreto di interpretazione solida e di gusto sorvegliato e cosciente, pur in compromesso con il teatro).

Ma a film di questa fatta, in una critica seria, o non si risponde af-



ABBONATEVI A CINEMA

fatto (come al confusionario signore che imbrogliava le carte tra Verga e Mascagni) o si risponde che soggetti buoni non s'hanno da cercare tra i bisbigli dei filistei, ma dalla voce viva della vita. Da Giordano o da Sardou? «No, dalla vita»: questo ci sarebbe piaciuto rispondere.

★★ LA GUARDIA DEL CORPO

Italia - Produzione: I.N.A.C. - Distribuzione: Titanus - Regia: C. L. Bragaglia - Soggetto: Luigi Bonelli - Sceneggiatura: L. Bonelli, C. L. Bragaglia, V. De Sica - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Gioacchino Angiolini - Interpreti: Vittorio De Sica, Clara Calamai, Sergio Tofano, Carlo Campanini, Olga Vittoria Gentili, Marcella Rovena.

Film come LA GUARDIA DEL CORPO, nati e cresciuti senza pretese, se non quella, del resto legittima abbastanza, di spassare (verbo forse più adatto, per la ruvida e forse spregiata sfumatura dialettale, che «divertire»), d'intonazione decisa e senza riserve, film come questo non chiedono, a occhio e croce, una disamina troppo accurata. Sono tagliati su misura per un'ora e mezzo di facile spasso, si basano su macchinette ingegnose e vivaci e su quelle vivacchiano. Li chiamiamo film per comodo e per assenza d'altro termine, ma è indubbio che si faticano un poco a considerarli della stessa natura — quanto a composizione chimica e meccanica — della stessa famiglia di ALLALUIA e di «1860». Perciò, a rigore, il critico cinematografico se la sbrigherà in due parole: dirà che la regia è «guardiana» e sciatta, che i mezzi da essa adoperati sono i più logori e i più «a portata di mano», e via di questo passo. Tutti termini che il lettore avveduto conosce a memoria.

Più interessante appare, il filmetto, se veduto al lume della storia del costume. Senza che ci abbiano troppo pensato su, gli autori e gli attori del film sono stati fedeli a un modulo preciso ed evidente della vita di tutti i giorni nel loro ambiente: l'ambiente piccolo-borghese del lusso catone (e del telefono bianco); che è cafonismo piccolo-borghese cinescitadino più che patriotesco, della noia, dell'ipocrisia, delle tentazioni nemiche della noia. Guardate la giornata di Adriana, la moglie dello stolido avvocato geloso: e ditemi se potete immaginare qualcosa di più squallido, di più vuoto, e, anche, di più antistorico. (Quest'ultimo termine non sembra inadeguato: è impossibile non pensare, vedendo LA GUARDIA DEL CORPO, che mentre Bragaglia lo realizzava, c'era nel mondo la guerra: e sembra impossibile che un segno del tempo, sia pure il più labile e il più distante, ma almeno uno, non si senta in tutto il corso del raccontino; qualcosa, intendiamo, che ci riveli lo stato d'animo degli uomini che lo hanno fatto, un grido strappato, per così dire, al loro desiderio di far opera anodina e divertente. Ovvero: uno stato d'animo c'è rivelato lo stesso...). La giornata di Adriana è vacua e fiacca, le ore sono lunghe e tediose; Adriana non lavora, non vive, non pensa. E che dire della sua amica, se non ch'è spaventosa come un incubo notturno? Sentitela, sentitela

la sua morale: e osservate la maschera di ipocrita rispettabilità con la quale essa si copre.

Anche LA GUARDIA DEL CORPO dice la sua parola nel lungo libello che si va accumulando nella nostra memoria, tutto inteso a denunciare lo stato d'animo e l'indifferenza colposa e inumana — che orribile, che squallido, che definitivo segno di decadenza! — dell'ambiente di Adriana, chiuso alla comprensione della storia e anche della cronaca, arido, egoista e cretino.

De Sica è l'unico che denunci in qualche modo disagio e sofferenza, anche se li nasconde sotto l'interpretazione brillante e intonata col resto. Ma anche i ciechi vedranno che non è più il De Sica di qualche anno fa, di analoghe commedie borghesi e sciocche; che ci sono su di lui i morsi di un'umana maturità, composta anche di insuperabili tormenti di uomo vivo. De Sica è ameno, qui, spiritoso e sciolto: ma il tutto, condito di malinconia. Questo attore non finisce mai di incantarci, e non soltanto con la sua sicura maniera di recitare. Inutile aggiungere che tra gli interpreti de LA GUARDIA DEL CORPO, egli è di gran lunga il migliore. Due esempi: la sua prima apparizione — nell'atrio della stazione — ritmata con un garbo sovrano; e tutta la cura realistica ch'egli pone in ogni momento della sua interpretazione, di cui ci basterà dare una testimonianza: quella scena con Tofano, quando il marito si decide per la sorveglianza e De Sica riempie moduli ed espone proposte, recitata con la sigaretta in bocca proprio al modo degli impiegati. Dove, insieme all'impegno impiegatizio, c'è una lieve dose di timidezza, propria del personaggio.

Clara Calamai bamboleggia filodrammaticamente, e sul suo viso liscio e tranquillo non c'è segno che ci annunci una prossima metamorfosi. Tofano è corretto, la Gentili e la Rovena s'impacchiano nel flauteggiare come le signore del filobus 103. Divertenti le trasformazioni di Campanini.

★ L'ADESCATRICE

Ungheria - Produzione: Slager Film - Distribuzione: Generalcine - Regia: Felix Podmaniczky - Interpreti: Erszi Simon, László Székely.

È raro che l'abilità degli ungheresi, che il mestiere degli ungheresi, che il sapiente, cosciente e diabolico filisteismo degli ungheresi arrivino a mostrare la corda e a rivelarsi indifesi e anemici come qui, come in questo caso (disperato, lo chiamerebbe un medico). L'ADESCATRICE è un film perfino ingenuo e dilettantesco: che piacere strano e inconsueto ci han riservato i suoi autori! Quando gli ungheresi entrano in campo, uno sa già a priori che si faranno divulgatori o sfruttatori di termini e di trovate che per primi hanno adoperato gli artisti. Essi posseggono il dono di trasformare in quotidiane formule, in accettabili e piacevoli termini, le scoperte quintessenziali degli artisti. Un tempo, era Parigi la fonte inesauribile per qualche annata di successi ungheresi. A Parigi, essi si impadronivano con astuzia di invenzioni difficili, e le rendevano facili e ben accette. In qualunque campo essi si adoperino, diventano subito i mas-

stri e i soloni del mestiere, e in realtà poca gente conosce, come loro, i termini più sicuri del mestiere, le risorse più ferree della convenzione. Perfino quando sono autentici, come il Molnar di *Liliom*, dagli e dagli, diventano mestieranti: come il Molnar di tanti altri fortunati lavori teatrali. Se si mantengono fedeli a una rigida e schiva purezza, come il Babits, non hanno fortuna. Nel cinema, sappiamo tutti che cosa hanno dato, una pleiade di scenaristi e di registi «guardiani», ma così abili, così furbi, che si sono sparsi per tutto il mondo, che sono riusciti a pontificare sia a Hollywood che a Cinecittà. Per un Fejos — sappiamo come sfortunato —, quanti Tolnay!

Dell'ADESCATRICE non c'è molto da dire. Il famoso mestiere ungherese ci ha dato la gioia di un banale fallimento. Il racconto è sciocco, la regia è anile, gli attori non convincono.

★★ ACQUE DI PRIMAVERA

Italia - Produzione: Cines-Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Nunzio Malasomma - Soggetto: Sergio Pugliese, N. Malasomma - Operatore: Domenico Scala - Interpreti: Mariella Lotti, Gino Cervi, Vanna Vanni, Annibale Retrone, Paolo Stoppa, Carlo Lombardi.

Questo film fa il paio, per facile esteriotà e per rigidità schematica, con quel GIOCO PERICOLOSO da noi recensito alcuni numeri fa. Un ampio discorso, se volessimo farlo, sarebbe più o meno identico a quello allora tenuto. Non ci dilungheremo, pertanto.

Tutti quei lettori che secondo i termini del concorso bandito da 'Cinema' relativamente alla pubblicazione delle pagine a colori, hanno collezionato i tagliandi (N. 12 in tutto), possono inviarli alla Redazione (Ufficio Concorsi) non oltre il 20 dicembre p. v., indicando il proprio nome, cognome e indirizzo. Tra i partecipanti saranno sorteggiati premi consistenti in abbonamenti alle riviste del gruppo editoriale S. A. Editrice Cinema, copertine per rilegare la collezione della rivista 'Cinema', e volumi dell'Almanacco del cinema italiano' edizione 1942-XXI.

Ma vogliamo uire anche noi la nostra voce, al coro di critici spazientiti che hanno spiritosamente ironizzato sull'assurda base sulla quale si regge il soggetto del film. Basta coi medici traditi, basta con le mogli di medici impazienti e disamorati. Anche noi, come il portiere di Doletti, conosciamo famiglie esemplari delle quali un medico è capo e signore. Tra le convenzioni del teatro e del cinema, questa è una delle più odiose. E ha fatto il suo tempo, è uscita dal regno dello stupore ed è trionfalmente entrata in quello del ridicolo. Anche lo spettatore più sprovveduto sorride scettico, oramai, dinanzi a questi casi tirati per capelli. Gli attori risentono il peso di una atmosfera tanto insostenibile, e sono a dir poco irrisconoscibili: anche Cervi, sì, anche lui. VICE

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. PER AZIONI - CAP. E RISERVA
LIRE ITALIANE 361.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'AFRICA
ITALIANA ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



Maria Cebotari (Maria Malibran)

Gli interpreti principali di

MARIA MALIBRAN



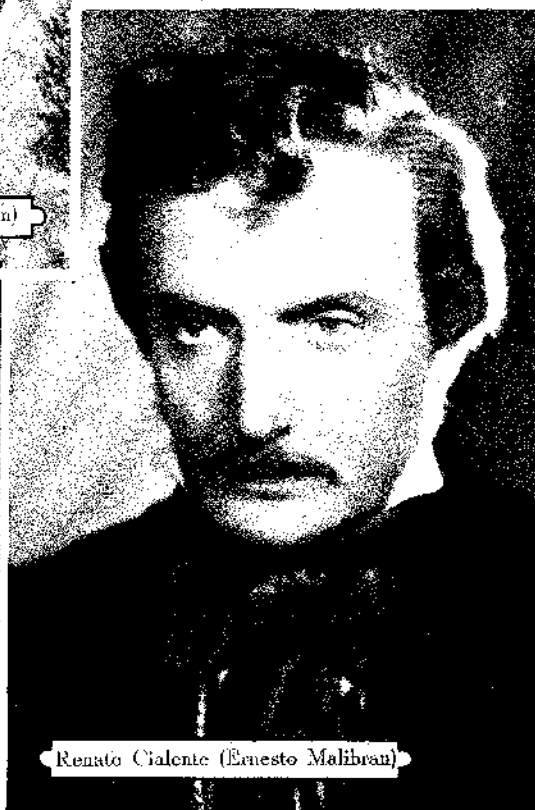
Regia di Guido Brignone - Produzione
ACI - Distribuzione ACI-Europa Film



(Foto Vasetti)



Rossano Brazzi (De Beriot)



Renato Cialente (Ernesto Malibran)



Silvia De Bettini
(Enrichetta Soutag)



Aldo Silvani (Lablache)



Loris Gizzi (Giacchino Rossini)



Rina Morelli (Angelina)



Roberto Bruni (Vincenzo Bellini)

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



MICHELANGELO FEDELE (Roma). - Grazie del volume *Il cinedilettante* assai gradito. Mi sembra un volume utile. Molti ridottisti chiedevano un volume del genere. Mi pare che ci sia un errore

po ancora così vago della nomenclatura cinematografica. Cerchi: *Cinema sperimentale* di Paolella, *Il cinema per tutti* di Cauda, e chiedi se qualche lettore fosse disposto a cederti o prestarti questi due libri. Nel tuo articolo dici che per piacere al pubblico un film deve essere divertente; e soggiungi: «i film francesi degli ultimi tempi, ad esempio, imbevuti di pessimismo e di malinconia, hanno incontrato ben poco il favore del grosso pubblico». Mica vero. Va un po' a chiedere ai noleggiatori come sono andati delirio, il BANNITO DELLA CASABAH, ALBA TRAGICA. Vedi: secondo me l'arte (e il cinema è arte) non si fa con le ricette.

ALFREDO GIAMBRA (Lazio). - Tu confondi Pierre Renoir, che è soltanto attore, con Jean Renoir che è suo fratello (ambedue figli del grande pittore Auguste Renoir) e che è soprattutto regista; ha partecipato come attore alla BESTIA UMANA e alla REGOLA DEL GIUOCO. L'ANGELO DEL MALE cioè LA BESTIA UMANA mi sembra un film notevole; la sequenza iniziale vale cinquanta film dei migliori messi insieme. ALFA RAU ha cose pregevoli; nuoce un poco il tono aneddotico che assume ad un certo punto, per riprendersi nell'ultima parte. Le tue lettere sono sempre gradite; immagino che il paesino in cui ti trovi deve essere molto piacevole.

ROBERTO DEL SERE (Firenze). - Micro Film: via Cesare Beccaria 88, Roma.

A. B. (Trevi). - Per le proiezioni private di film in formato ridotto non occorrono speciali autorizzazioni. La Cica è in via dei Villini 4, Roma.

ANTONELLO (Roma). - Già, il «poi»; ma si son visti casi almeno in parte analoghi al tuo; né posso dare un giudizio esatto non conoscendoti. Certo che devi disporre di doti artistiche notevoli. E poi, se veramente ti interessa il cinema, perché non tenti un altro settore del cinema stesso? Comunque vi sono parti di caratterista che ti po-

trebbero convenire. Ma al Centro ti daranno indicazioni e consigli. E scrivi quando vuoi.

ALBERTO TESTA. - A te pare che Valenti doppiato valga il doppio (ma questa frase non è tua, lo ha già detto Diego Calcagno). A me pare che doppiato valga la metà. Del resto, nei film di Gallone non è mai doppiato, e nemmeno nel film di Chiarini; qui è a parer mio eccellente. Sì, JANGOK è stato proiettato a Venezia. Per tutti i dati, ti consiglio di consultare da te stesso la collezione di *Cinema*.

NICOLA RASPA (Istonio). - Il regista dell'ULTIMO DEL BERGERAC è Gennaro Righelli, l'attrice principale Kitty Maia, non apparsa poi in altri film. Non mi consta che Fosco Giachetti abbia partecipato a UN PADRONE DELLE FERRIERE. Vuoi corrispondere con lettori: via Santa Lucia 17, Istonio (Chieti).

LIETT. (Napoli). - Quell'attore della CORONA DI FERRO è Umberto Silvestri.

MARIO PALAZZI (Padova). - PARÀ CERCA MOGLIE: *Hurra! Ich bin Papa!* prod. Cine-Allianz; regista Kurt Hoffmann, soggetto e sceneggiatura di Thea von Harbou; scenografia di A. Butow e H. Beisenberg; fotografia di Oskar Schirch; attori: Heinz Rühmann, Carola Höhn, Albert Florath, Walter Schuller.

GIANFRANCO SCARPARI (viale Maddalena 11, Adria - Rovigo). - «Non bisogna andare incontro ai gusti del popolino creando film lacrimogeni e sonnolenti». Ma se poi a codesti film «sonnolenti» il pubblico invece non si addormenta, anzi, segue con attenzione lo svolgersi dei fatti?

M. VILLA (Roma). - Per René Clair, vedi i numeri 85 e 114.

FRANCESCO (Città del Vaticano). - Giusto: *Basta! Basta!* è un'autrice, come si deduce dal cartello «scritto sul cinema danese pubblicato da Gianni Puccini su Bianco e Nero. INTERMEZZO (che è titolo internazionale come altri termini mu-



Ricca Minoli lettrice del 'Capo di Buona Speranza'

nelle didoture delle fotografie 4 e 5; infatti la 4 è un mezzo primo piano, mentre la 5 è un mezzo campo lungo. Poi, per essere esatti, la fotografia 2 non è a rigore un campo lunghissimo, se si considerano le figure; è un campo lungo. La definizione «panorama» non si usa; la fotografia 1 è piuttosto un campo lunghissimo. Campo totale può essere e non essere uguale a campo lunghissimo; campo totale è infatti quel campo che comprende tutti gli oggetti e le persone di una scena. Circa «formato» e «passo», leggi le osservazioni di Renato May nel numero scorso; un po' alla volta speriamo di poter giungere a precise definizioni nel cam-





C561

La donna avveduta sa

che la freschezza, l'accuratezza ed una bocca sorridente, con denti belli e bianchi, posseggono una forza di attrazione irresistibile. Per questo, milioni di donne curano i loro denti mattina e sera colla pasta dentifricia Chlorodont, che rende i denti bianchi e brillanti, aggiungendo quella deliziosa sensazione di nettezza e di accuratezza che soltanto essa può dare.

pasta dentifricia
Chlorodont
sviluppa ossigeno

Anche per la confezione dei vostri abiti sportivi, i soffici tessuti di fiocco non temono confronti con i tessuti d'importazione straniera



ITALVISCOSA

PROPAGANDA
ITALVISCOSA
54 42

sicali), è svedese e non danese. È un altro film e non SWEDENHILMS; ma in quella Galleria ci son stati errori di stampa. Per quanto mi riguarda, tu hai rilevato giustamente un errore: RIVELAZIONE è di Hathaway e non di Roberts che ha invece diretto PERDIZIONE. Sì, dato che Bianco e Nero pubblica quella rubrica, puoi mandare alla Direzione (e non alla Amministrazione che riceve abbonamenti!) lo scritto di cui parli. Penso che il tuo grande elenco debba essere piuttosto interessante.

LIA COPPOLA (via Regina Elena 1, Civitavecchia). - Vuoi sapere notizie ed avere fotografie di Joan Fontaine e Laurence Olivier. Insomma, ti interessano molto questi due attori. Di loro ho già parlato in questa rubrica. Joan Fontaine ha da poco preso parte a un film diretto dallo stesso regista di REMOCCA: Alfred Hitchcock, ma al suo fianco è stavolta Cary Grant.

CAPORALE M. DISTRETTUALE (Brescia). - Simone Simon non ha lavorato in Italia. Mario Ferrari ha doppiato più di una volta. « Perché non si è ancora tentato di lanciare qualche film con le didascalie? ». Immagino tu intenda alludere non a film muti con le didascalie, ma alle didascalie sovrimpressioni nei film stranieri. E la risposta è semplice: perché c'è una disposizione superiore che obbliga il doppiato. « Ad ogni film che io vedo, faccio la relativa critica, poi la confronto con quelle dei veri critici dei periodici, rilevando così i miei errori ». Potrebbe darsi che tu rilevassi gli errori altrui, o per lo meno le divergenze fra i vari critici. Perché potrebbe darsi che, trovandoti in disaccordo con qualche critico, avessi ragione tu. Cerchi il primo numero di « Si gira ».

NELLO PRAMPOLINI (Fonte, 5, Fatteria, 6, Compagnia, 11 Big, Posta Militare 63). - Saresti grato se qualche lettore ti inviasse la rivista dopo averla letta, dato che sei dislocato in zona dove è impossibile trovarla.

STEFANO (Firenze). - Di VIA COL VENTO esiste una copia in Italia, ma il film non è stato acquistato da una ditta di noleggio, perché appartiene ad una delle case americane che aveva agenzia diretta in Italia.

TINO GIUNTI (via Tritone, 102). - Vorresti un compagno o una compagna per concludere insieme agli esami di ammissione al C. S. C.

MIMMA 1921. - L'Almanacco, edizione 1942-43 è di imminente uscita. Costa cento lire, e contiene tutte le informazioni riguardanti registi, attori, attrici, tecnici del cinema italiano, nonché fotografie, elenchi di film con tutti i dati, ecc.

ROBERT COLLIN (Vicenza). - WORMING HEIGHTS mi pare un buon film. Per talune Gallerie sei già stato accontentato. Ingrid Bergman, non Bergmann, come si ostina a scrivere qualche noleggiatore ignorante. LE ULTIME AVVENTURE DI DON GIOVANNI (The private Life of Don Juan) è del 1934 e non del '33. Giunse alla Mostra di Venezia all'ultimo momento, appena finito, in aeroplano. La regia è di Alexander Korda; le principali attrici sono Binnie Barnes e Merle Oberon.

ESTHER CONTI (Palermo). - Mi sembra che lo spunto del soggetto possa dar luogo ad un film quantunque sommarariamente esposto (e diciamo la verità, con una pessima scrittura). Insomma un regista potrebbe vederci un film. Vi sono peraltro reminiscenze di altri film, d'altri romanzi. Abbastanza nuova è la posizione dell'uomo il quale ha già, in fondo, una famiglia.

GINO COLONNA (Istonio). - Ecco i titoli originali tra parentesi: PARADISO PER TRE (Romance for Three); GIOIA DI VIVERE (Merrily We Live); LA VIA DEL POSSESSO (Beg, Borrow or Steal); IL GRANDE SEGRETO (Bad Man of Brimston).

ne). La Galleria di Preston Foster non è stata fatta. ALL'EST DI GIAVA (East of Java); IL FORZATO (Great Expectations); SPIA A 28 (Madame Spy); LA COSTA DEI BARBARI (Barbary Coast); LOTTA DI SPIE (The Great Impersonation).

PINO SENSI (Roma). - Evidentemente Ruggieri è stato scelto per le sue qualità di attore di teatro, ben conosciuto. Per il resto, dato lo spazio ristretto, non mi è possibile entrare in polemiche fra i lettori ed altri articolisti di questa rivista, ai quali i lettori possono, scusami, rivolgersi direttamente.

UNO DI PARMA. - Ritieni LA BULLA ADDORMENTATA un film « barbosio ». E, poi aggiungi: « Perché Chiarini ha scelto un'opera così poco interessante? ». Cioè il dramma di Rosso, intendi dire. Evidentemente Chiarini aveva trovato nella materia del lavoro teatrale di Rosso di San Secondo l'ispirazione per un film. Mi sembra, poi, che un'opera d'arte non si possa giudicare col metro della « barbosità ». So di altri, e sono molti, cui il film di Chiarini è piaciuto molto, e non si sono annoiati. E dici ancora, che in questi ultimi tempi « il pubblico ha sofferto troppo al cinema ». Ma come? Se le sale non sono mai state tanto affollate?

U. F. (Siena). - RIFORMATORIO è di John Brahm, IL DELATORE di William K. Howard, USANZE DI ALLORA di Alexander Hall, VERSO HOLLYWOOD di Raoul Walsh, STERMINATILI SENZA PIETÀ di George Marshall, UN CERTO SIGNOR GRANT di Gerhard Lamprecht, LA SIRENA DEL FIUME di George R. Seitz, SOTTO FALSA BANDIERA di Johannes Meyer, IL MISTERO DELLA CAMERA NERA di William R. Neill, PARADISI ARTIFICIALI di Victor Schertzinger, ANFITRIONE di Reinhold Schünzel.

LUIGI ENRICO RASCHI (Reggiolo). - UN CRONISTA IN GAMBA di David MacDonald (This Man Is News, prod. Gaumont British); L'ORRIBILE VERITÀ di Leo McCarey; IL CONTROLLORE DEI VAGONI LETTO (Le Contrôleur des wagons-lits); REPUDIATA (Puerta cerrada); LA DONNA DEL MISTERO (Frau ohne Vergangenheit). D'accordo sulla pessima abitudine di usare i titoli di altri film, vecchi e recenti.

E. DELLA SIEGA (Bastia Umbra). - PAUTAGLIA EROICA, I DEPORTATI, L'ORRIBILE VERITÀ, L'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN, GLI AMMUTINATI, IL GIUSTIZIERE DEL WEST, AMERICANI, LA RUOTA DELLA STRADA, ARGENTINO; SQUADRA VOLANTE e IL MISTERO DELL'ARSENALE, inglesi; LA CANZONE DEL DESERTO, tedesco.

UMBERTO BRAFA (L'Aquila). - « In una volta la settimana c'è un errore. Quando il cliente del caffè diviene ricco, invece di andare puntualmente al caffè alle 17,30, ci va con dieci minuti di ritardo. Dopo, Campanini va al Monte dei pegni, e l'orologio segna le 17,20 ». Ma pensa un po', che l'orologio del Monte sia rimasto indietro di mezz'ora.

BEPPE AJELLO (Palermo). - L'attrice che sostiene la parte della fidanzata di Villa in VIOLETTE NEI CAPELLI è Emma Giglio. TARZAN è di W. S. Van Dyke, JOHANNA è di Henry King, REPUDIATA con Ann Harding è di Frank Lloyd, MUSICA NELL'ARIA è di Joe May, MARIA GALANTE è di Henry King, LA VENERE CIECA di Abel Gance, IL SEGRETO DELLE PIRAMIDI di Louis King, l'attore che sostiene la parte di John Knox in MARIA DI SCOZIA è Moroni Olsen.

IL NOSTROMO

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

*Quasi un film
può essere sicuramente definito il nuovo
avvincente e drammatico romanzo di*
EZIO DERRICO:

*L'uomo
e la
stella*



*Ogni attrice dello schermo troverà in
questo romanzo un po' della trama
della sua vita di ieri, ogni produttore un
po' della trama del suo film di domani.*
Pubblista di

MONDADORI
e in vendita a L. 6

L'UOMO E LA STELLA
è un romanzo d'ambiente
cinematografico che fatal-
mente sarà cinemato-
grafato. Nel suggestivo am-
biente di una Casa di
produzione, con tutta
la sua mutevole folla di
divi, di aspiranti attori
e dei molti che vivono
nel cinema e per il ci-
nema, descritti con le
loro gelosie, con le loro
speranze e con le loro
delusioni, il ritmo del
racconto giunge incal-
zante a una conclusione
assolutamente inattesa,
eppure fatalmente lo-
gica per i personaggi
che la vivono.
*È una narrazione let-
teraria come un ro-
manzo, dinamica e
vivace come un film.*

QUASI UN FILM
è dunque questo romanzo;
la cui trama non si rac-
conta. Ma Teresa Malghi
è figura sì umanamente vi-
va che non potrà essere
dimenticata tanto presto.



Comm. PAOLO SOPRANI & FIGLI
CASTELFIDARDO (ANCONA)
LA PIÙ ANTICA FABBRICA DI FISARMONICHE

*La marca che ha reso
popolare in tutto il
mondo la fisarmonica*



Sciatica

Fate subito un'applicazione di **TERMOLINA**, massaggiando dolce-
mente questo balsamo lungo tutto
il nervo sciatico e avvertirete poco
dopo un senso di benessere che
vi darà la prova di avere tro-
vato il rimedio che cercavate.

Il balsamo TERMOLINA vi darà sollievo
anche nei dolori da Reumatismo - Tor-
cicollo - Dolori orribili ed artrosi -
Neuralgie - Raffreddori di petto - Lussu-
zioni - Contusioni. Si vende in tutte le
farmacie al prezzo di L. 10 il flacone.

TERMOLINA

lenisce il dolore

REUMATISME - SCIATICA - ARTHRI

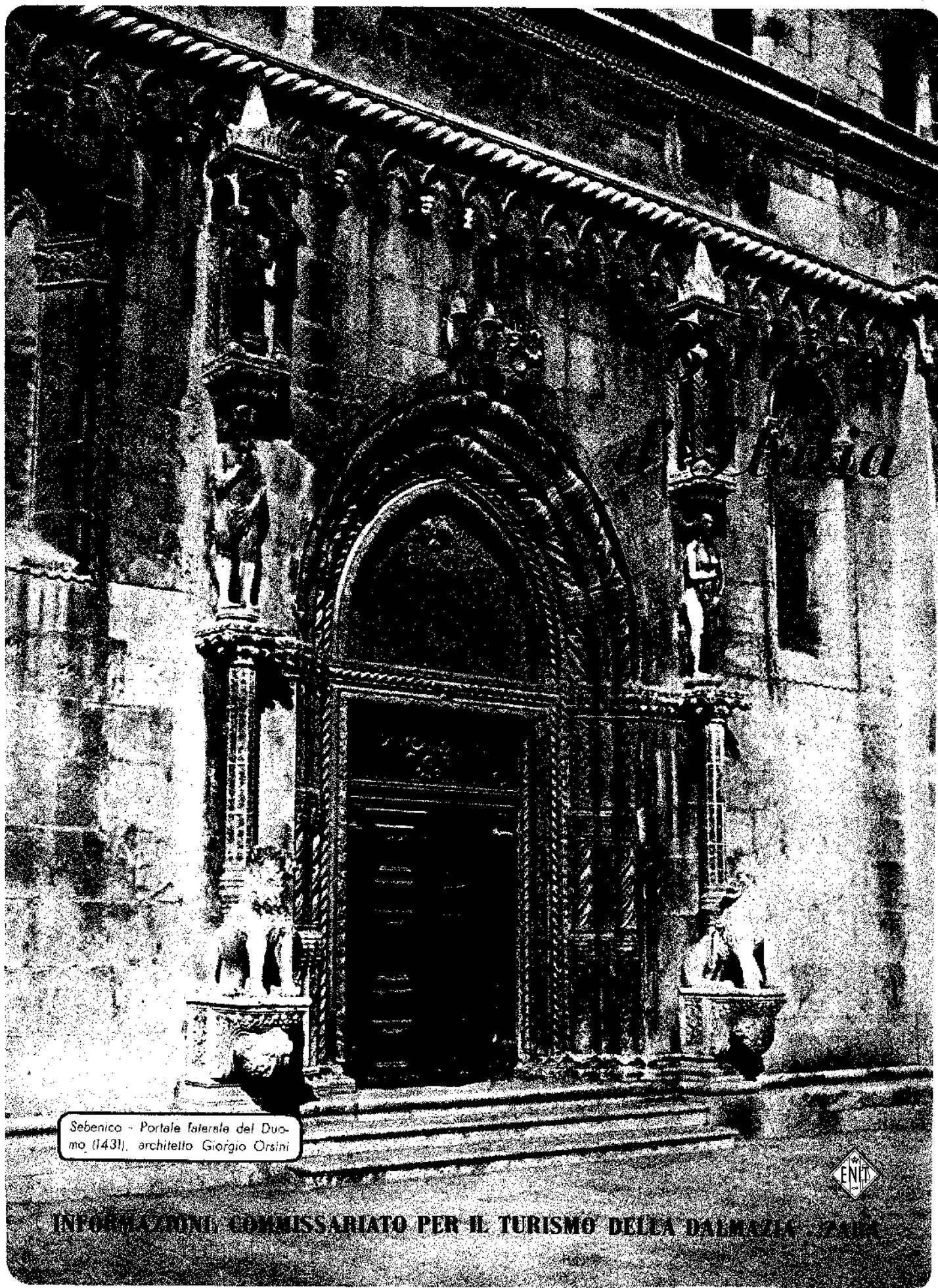


SOC. AN. FARMACEUTICA ITALIANA - RUSSI & C. - ANCONA

**BANCA
POPOLARE
COOP. AN.
DI NOVARA**

AL 31 DICEMBRE 1941-XX

CAPITALE E RISERVE L. 231.415.459,62
DEPOSITI FIDUC. E CONTI CORR. L. 4.125.706.284,32



Šibenico - Portale laterale del Duomo (1431), architetto Giorgio Orsini



INFORMAZIONI COMMISSARIATO PER IL TURISMO DELLA DALMAZIA - ZADAR

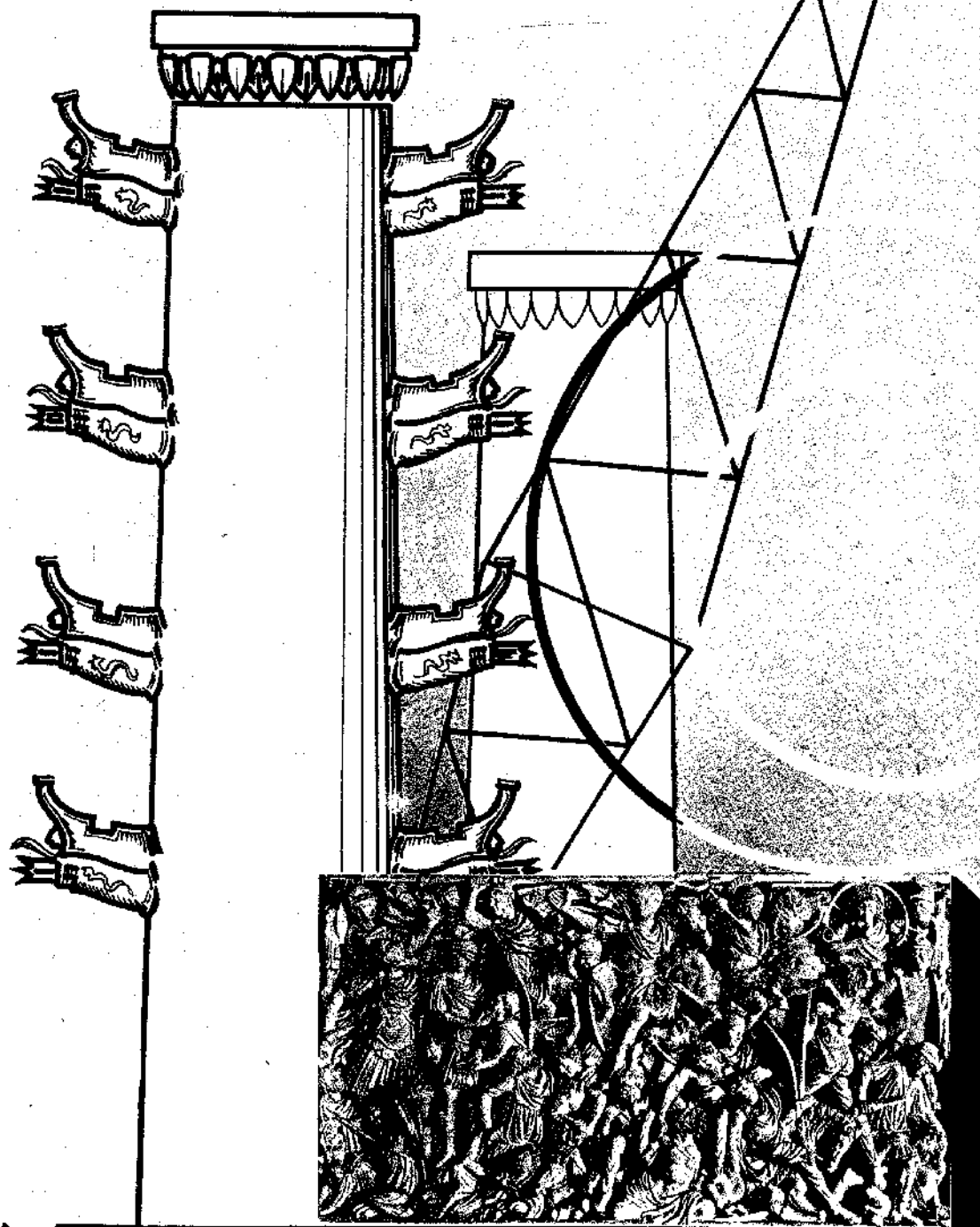
A hand emerges from the top right, holding a lyre. A thick, dark ribbon or band of material arches from the lyre's base, forming a protective shield over the text below. The ribbon has a jagged, torn edge on its left side.

AI RIPARO...



Impermeabili
Pirelli

SAFAR



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