Allegato al fascicolo 169 della rivista 'Cinema'

cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE

ANNO VIII

10 GENNAIO 1943-XXI (N. 157) - 25 GIUGNO 1943-XXI (N. 168)

INDICE GENERALE

ANNO VIII - VOLUME XIV - 10 GENNAIO 1943-XXI (N. 157) - 25 GIUGNO 1943 -XXI (N. 168)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo la pagina

GENERALITÀ

ALBERINI M. - Addio, Marlene . CLXVII, 331
BALVETTI M. - Costruire sul nulla CLXVIII, 370
BARILLI B. - Problema cinematografico . . . . . CLVII, 13
CERETTI E. - Il cinema americano contro l'intelligenza europea . . CLX, 116
DE CHIRICO G. - Discorso sul cinematografo . . . . . CLXVI, 295
DE ROBERTIS F. - Appunti per un film d'aviazione . . . . . CLVIII, 47
DE SANTIS G. - Il jazz e le sue danze nel cinema . . . . . CLXIV, 236
FLAIANO E. - I piedi sul piatto . CLXV, 268
Grande (Una) iniziativa di *Cinema* . CLXI, 135
LANDI S. - Avvertimenti . . . . CLVIII, 41
MARIANI R. - Balzac e il vaticinio del cinema . . . . . CLXIII, 201
MIDA M. - Il passo deformato . . CLXIV, 245
— L'ispirazione sincera . . . . CLXVII, 330
NIMEGO P. - Il ballo popolare . . CLXIV, 249
PAOLELLA R. - Dal muto al parlato CLXI, 140
PIACENTINI M. - Fantasie di un architetto . . . . . CLXVII, 329
RIBULSI E. - Ragionamenti sull'attore CLXVIII, 363
SÖLLIMA S. - Isole del Sud . . . CLXV, 265
SPAGNOL T. A. - La solita zuppa . CLXII, 167
VALLI F. - Cinema assassino e editoria vittima . . . . . CLIX, 71

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

Appello . . . . . CLXVI, 295
BRAGAGLIA A. G. - Il diritto d'autore del regista . . . . . CLXIII, 199
CALCAGNO D. - Film, autori e diritti di autore . . . . . CLXVIII, 361
Disposizioni (Le) e l'esercente . . CLXIII, 199
GALE8 - Alcune cifre . . . . . CLXVI, 309
MUSSOLINI V. - Anno decisivo . CLVII, 9
PELLEGRINI G. - Anniversario dell'Ufa . . . . . CLX, 114
Programmazioni di dicembre . . . CLVII, 6
Programmazioni di gennaio . . . CLIX, 69
Programmazioni di febbraio . . . CLXI, 155
Programmazioni di marzo . . . . CLXIII, 216
Programmazioni di aprile . . . . CLXV, 260
Programmazioni di maggio . . . CLXVII, 325

ESTETICA

ANTONIONI M. - L'Herbier sulle orme di Méliès . . . . . CLVIII, 44
— Danza classica e cinema . . . CLXIV, 234
BANDINI B. - Surrealismo minore . CLXVI, 306
BARENDSON M. - Incontri . . . CLXVII, 334
CAMPASSI O. - Preziosità stilistiche di un film di Pabst . . . . . CLXVI, 302
C. L. - Apologia del mestiere . . CLXV, 263
CLAIR R. - Antiletterarietà del soggetto . . . . . CLXVI, 297
DELLA VOLPE G. - Cinema e crisi di civiltà . . . . . CLX, 104
DE PISIS F. - Valore magico del bianco e nero . . . . . CLXVIII, 361
FRANCHINA B. - Ancora per una filologia del cinema . . . . . CLVII, 17
GUERRASIO G. - Una estetica del cinema in Edgar Poe . . . . CLXVII, 338
LIZZANI C. - Vie del cinema italiano CLX, 103
MAY R. - Pratica e grammatica . . CLXII, 172
MIDA M. - Occasioni . CLVIII, 58; CLXVI, 311
PAOLELLA R. - Origine e senso dell'espressione cinematografica . . CLVII, 10
PASINETTI F. - La danza e il ritmo cinematografico . . . . . CLXIV, 232
PURIFICATO D. - Appunti sul cinema surrealista . . . . . CLIX, 74
SANMINIATELLI B. - L'espressione cinematografica e la letteratura . . CLXI, 135

STORIA DEL CINEMA

CENCI A. - Appunti per una storia del « primo piano » . . . . . CLXVII, 333
L. C. - Due anni e più di *Cinegiornale svizzero* . . . . . CLIX, 80
L. D. - La storia del cinema di Bardèche e Brasillach . . . . . CLXIII, 207
SCAGNETTI A. - La cavalcata di Tersicore . . . . . CLXIV, 229

REGÌA, REGISTI

ANTONIONI M. - L'Herbier sulle orme di Méliès . . . . . CLVIII, 44
F. P. & G. P. - Capitolo sul regista . CLVII, 14 CLVIII, 55; CLIX, 78; CLX, 109; CLXI, 146 CLXII, 179; CLXIII, 203; CLXV, 274; CLXVI, 307 CLXVII, 342
JUBANICO C. - Un regista, due attori . . . . . CLXV, 282
MIDA M. - L'importazione creativa CLX, 106
Poggioli al bivio . . . . . CLX, 115
Van Dyke II W. S. (v. JUBANICO C. - Un regista, due attori) . . CLXV, 282

RECITAZIONE, INTERPRETI

Aleggiani Anna Maria (v. SEGNALAZIONI: SOLL. - A. M. Aleggiani) CLXII, 164
Carminati Tullio (v. GIANI R. - Carminati, il capitano della Duse) CLVIII, 52 CLIX, 83; CLX, 124; CLXI, 152
Checchi Andrea (v. PUCK - Andrea Checchi) . . . . . CLIX, 90
GIANI R. - Carminati, il capitano della Duse . CLVIII, 52; CLIX, 83; CLX, 124 CLXI, 152
JUBANICO C. - Un regista, due attori . . . . . CLXV, 282
MOROVICH E. - Nota su Osvaldo Valenti . . . . . CLXVIII, 370
Negri Beatrice (v. SEGNALAZIONI: SPINARA G. - Beatrice Negri) . . CLXII, 164
Parvo Elli (v. PUCK - Elli Parvo) . CLXIII, 218
PUCK - Andrea Checchi . . . . CLIX, 90
— Elli Parvo . . . . . CLXIII, 218
SOLL. - A. M. Aleggiani (SEGNALAZIONI) . . . . . CLXII, 164
SPINARA G. - Beatrice Negri (SEGNALAZIONI) . . . . . CLXII, 164
Valenti Osvaldo (v MOROVICH E. - Nota su Osvaldo Valenti) . . . CLXVIII, 370
Veidt Conrad (v. JUBANICO C. - Un regista, due attori) . . . . CLXV, 282

DOCUMENTARIO - SPORTIVO E CINEMA SCIENTIFICO

FRANCISCI P. - Del « puro » e del « romanzato » nel documentario . CLIX, 76

CINEMA DIDATTICO

G. F. - Il film didattico . . . . . CLXVII, 341

RECENSIONI

Dal soggetto al film . . . . . CLXIII, 215
GUERRASIO G. - Note di cinema . CLX, 118

MUSICA, FONOFILM

ROSSELLINI R. - Schermi sonori . CLVIII, 62 CLX, 117; CLXII, 174; CLXVI, 310; CLXVIII, 376
— Musica e danza . . . . . CLXIV, 242

MONTAGGIO

PASSANTE SPACCAPIETRA G. - Al tavolo di montaggio . . . . CLXIII, 210

SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCAGGIO, MODA

R. A. - Nel paese di Gulliver . . . CLXI, 143
VALENTE A. - Scenografia ritmica . CLXIV, 247

CINEMA A COLORI

Cinematografia e fotografia a colori . CLXII, 168

DISEGNO ANIMATO

ALS - Giamberto Vanni (SEGNALAZIONI) . . . . . CLVII, 7
PROLO M. A. - Film comici a disegni animati a Torino nel 1920 . CLXIII, 215
Vanni Giamberto (v. SEGNALAZIONI: ALS - Giamberto Vanni) . . . CLVII, 7

FOTOGRAFIA, PELLICOLA

Bayard Hippolyte (v. G. M. - Bayard, l'inventore della fotografia) . . . CLXII, 169
CALZINI M. - Voi fotografate, noi pubblichiamo . CLVII, 30; CLIX, 88; CLXI, 157 CLXV, 261
G. M. - Bayard, l'inventore della fotografia . . . . . CLXII, 169

PRESA, TECNICA GENERALE

Di Napoli Carlo (v. L. T. - Ricordo di Carlo di Napoli) . . . . . CLXV, 261
ELMAR - Curiosità tecniche . . . CLXV, 269
IL TECNICO - Cielo dipinto . . . CLXV, 277
L. T. - Ricordo di Carlo di Napoli . CLXV, 261
MANNINO PATANE' G. - Cinema e televisione . . . . . CLXII, 182
Piccola Enciclopedia tecnica: Il vento CLX, 108
— C. I.: La presa dal cielo . . . . CLXI, 139
SELLE W. - Spaziocinema ad occhio nudo . . . . . CLXVIII, 377

TELEVISIONE

MANNINO PATANE' G. - Cinema e televisione . . . . . CLXII, 182

PAGINONI

« Per un film d'aviazione » . . . CLVIII, 48
L. C. - Due anni e più di *Cinegiornale svizzero* . . . . . CLIX, 80
SCAGNETTI A. - La grande sartoria CLX, 112
R. A. - Nel paese di Gulliver . . CLXI, 144
TRIESTE L. - Via Tuscolana km. 9 CLXII, 176
L. D. - La storia del cinema di Bardèche e Brasillach . . . . . CLXIII, 208
L. D. - La danza nel cinema . . . CLXIV, 240
« Spunti » . . . . . CLXV, 272
M. L./& T. B. -Autobiografia dell'America . . . . . CLXVI, 304
M. L. - Direzioni del cinema italiano CLXVII, 336
D. S. - Sinfonia del treno . . . CLXVIII, 368

VARIETÀ

Ambizioni . . . . . CLXV, 264
BARGELLINI P. - Le parole dipinte CLVIII, 42
BARTOLINI L. - Teatro di presa . CLIX, 72
BRIN I. - Ciné Rialto . . . . . CLXI, 137
— Sacerdoti della danza . . . . CLXIV, 243
CENCI A. - Un, due, tre... . . . CLXIV, 231
IL VIANDANTE - Terra, mare, cielo e dintorni . . . . . CLVII, 24
— Viaggio nel mondo dei sogni . CLXIII, 213
— Arturo, l'uccellino senza penne . CLXVI, 308
— Nati per amare . . . . . CLXVIII, 372
L. D. - La danza nel cinema . . CLXIV, 239
MOROVICH E. - Una favola cinematografica . . . . . CLVIII, 50
— Appunti per un soggetto comico d'avventure . . . . . CLXI, 148
SABEL V. - La macchina in mezzo alla strada . . . . . CLXVI, 308
SCAGNETTI A. - La grande sartoria CLX, 111
SVENSEN A. - Intervista col professore Kund Kirchenswansen . . CLVIII, 51
TRIESTE L. - Via Tuscolana Km. 9 CLXII, 175

FILM

FIERA DELLE NOVITÀ - « Ossessione » . . . . . CLVII, 28
— « Tempesta sul golfo » . . . CLX, 127
— « Quelli della montagna » . . CLXI, 156
— « Calafuria » . . . . . CLXII, 188
— « All'ombra della gloria » . . CLXV, 284
— « Lacrime di sangue » . . . . CLXVI, 316
— « La moglie in castigo » . . . CLXVII, 327
X.X.X. - « I maledetti » . . . . CLXII, 173
JUBANICO C. - Vecchi film in museo: « O la borsa o la vita » . . CLXI, 150
L. C. - « In which we serve », l'« Alfa Tau » degli inglesi . . CLXVIII, 366
L. D. - Successi e progetti . . . CLXV, 270
— « A sera, due viandanti » . . CLXVI, 298
ORSONI M. - Vecchi film in museo: « La Kermesse eroica » . . CLXVI, 314
SALVIUCCI P. - « I verdi Pascoli » CLVII, 19
V. B. - « Don Pietro Caruso » . . CLXVII, 324

Note critiche

DE SANTIS G. - « Casanova farebbe così » . . . . . CLVII, 26
— « Comacchio » . . . . . CLVII, 26
— « Quattro passi fra le nuvole » . CLVII, 27
— « Giorno di nozze » . . . . . CLVII, 27
— « I due Foscari » . . . . . CLVII, 27
— « Malombra » . . . . . CLVIII, 60
— « La donna del peccato » . . . CLVIII, 60
— « Gelosia » . . . . . CLVIII, 60
— « Stasera niente di nuovo » . . CLVIII, 61
— « Carmela » . . . . . CLVIII, 61
— « L'angelo del male » . . . . CLIX, 86
— « Una storia d'amore » . . . . CLIX, 87
— « Il fanciullo del West » . . . CLIX, 87
— « Il grande Re » . . . . . CLX, 122
— « Signorinette » . . . . . CLX, 122
— « La maestrina » . . . . . CLX, 122
— « Il birichino di papà » . . . CLX, 123
— « Sangue viennese » . . . . . CLX, 123
VICE - « Giacomo l'idealista » . . CLXI, 154
— « Un grande amore » . . . . CLXI, 154
— « Il nemico » . . . . . CLXI, 155
— « Mater dolorosa » . . . . . CLXI, 155
— « Pazzo d'amore » . . . . . CLXI, 155
DE SANTIS G. - « Labbra serrate » CLXII, 186
— « L'ultima chimera » . . . . CLXII, 186
— « Giorni felici » . . . . . CLXII, 186
— « Dagli Appennini alle Ande » . CLXII, 187
— « Quelli della montagna » . . . CLXIII, 216
— « Prigioni di donne » . . . . CLXIII, 217
— « Il nostro prossimo » . . . . CLXIII, 217
— « Porto di Roma » . . . . . CLXIII, 217
— « Musica nel tempo » . . . . CLXIII, 217
— « Fuga a due voci » . . . . . CLXIII, 217
— « La città d'oro » . . . . . CLXIV, 250
— « L'avventura di Annabella » . . CLXIV, 250
— « Incontri di notte » . . . . CLXIV, 251
— « Harlem » . . . . . CLXV, 280
— « Pronto! Chi parla? » . . . . CLXV, 281
— « Tempesta sul golfo » . . . . CLXV, 281
— « Lascia cantare il cuore » . . . CLXV, 281
LIZZANI C. - « Porto delle nebbie » CLXVI, 312
— « Treno crociato » . . . . . CLXVI, 313
— « I trulli di Alberobello » . . . CLXVI, 313
— « L'amico delle donne » . . . CLXVI, 313
— « I trecento della settima » . . CLXVI, 313
DE SANTIS G. - « Cercasi padrone » CLXVII, 346
— « Calafuria » . . . . . CLXVII, 346
— « Il campione » . . . . . CLXVII, 347
— « In due si soffre meglio » . . CLXVII, 347
— « L'uomo dalla croce » . . . CLXVIII, 374
— « La statua vivente » . . . . CLXVIII, 374
— « Gian Burrasca » . . . . . CLXVIII, 375
— « Quarta pagina » . . . . . CLXVIII, 375

Segnalazioni

All'ombra della gloria . . . . . CLXV, 284
Amico (L') delle donne . . . . CLXVI, 313
Angelo (L') del male . . . . . CLIX, 86
Apparizione . . . . . CLXVI, 293
A sera, due viandanti . . . . . CLXVI, 298
Avventura (L') di Annabella . . . CLXIV, 250
Baruffe (Le) chiozzotte . . . . . CLXVIII, 356
Birichino (Il) di papà . . . . . CLX, 123
Calafuria . . . . . CLXII, 188; CLXVII, 346
Campione (Il) . . . . . CLXVII, 347
Campo di fiori (v. *C'è prima la Signora*) . . . . . —
Carmela . . . . . CLVIII, 61
Carne (La) e l'anima . . . . . CLXIV, 225
Casanova farebbe così . . . . . CLVII, 26
C'è prima la Signora . . . . . CLX, 99
Cercasi marito . . . . . CLXVIII, 356
Cercasi padrone . . . . . CLXVII, 346
Chi l'ha visto? . . . . . CLXII, 165
Città (La) d'oro . . . . . CLXIV, 250
Comacchio . . . . . CLVII, 26
Dagli Appennini alle Ande . . . CLXII, 187
Diavolo (Il) va in collegio (Santarellina) . . . . . CLXII, 165
Donna (La) del peccato . . . . CLVIII, 60
Donna (La) della montagna (v. *L'ombra della montagna*) . . . . . —
Don Pietro Caruso . . . . . CLXVII, 324
Due (I) Foscari . . . . . CLVII, 27
Enrico IV . . . . . CLXVI, 293
Fanciullo (Il) del West . . . . . CLIX, 87
Felicità sotto la pioggia . . . . CLVIII, 37
Fuga a due voci . . . . . CLXIII, 217
Gelosia . . . . . CLVIII, 60
Giacomo l'idealista . . . . . CLXI, 154
Gian Burrasca . . . . . CLXVIII, 375
Giorni felici . . . . . CLXII, 186
Giorno di nozze . . . . . CLVII, 27
Grande (Un) amore . . . . . CLXI, 154
Grande (Il) Re . . . . . CLX, 122
Harlem . . . . . CLXV, 280
Incontri di notte . . . . . CLXIV, 251
In due si soffre meglio . . . . CLXVII, 347
In wich we serve . . . . . CLXVIII, 366
Istituto Grimaldi . . . . . CLXIV, 225
Kermesse (La) eroica . . . . . CLXVI, 314
Labbra serrate . . . . . CLXII, 186
Lacrime di sangue . . . . . CLXVI, 316
Lascia cantare il cuore . . . . . CLXV, 281
Lettere al sottotenente . . . . . CLXVIII, 356
Locandiera (La) . . . . . CLXVIII, 356
Macario contro Fantomas . . . . CLXVIII, 356
Maestrina (La) . . . . . CLX, 122
Maledetti (I) . . . . . CLXII, 173
Malombra . . . . . CLVIII, 60
Marinai senza stelle . . . . . CLX, 99
Mater dolorosa . . . . . CLXI, 155
Matrimonio (Il) segreto . . . . . CLXVI, 293
Mistero (Il) del secondo piano . . . CLXII, 165
Moglie (La) in castigo CLXVI, 293; CLXVII, 327
Montemiracolo . . . . . CLX, 99
Musica nel tempo . . . . . CLXIII, 217
Nemico (Il) . . . . . CLXI, 155
Nessuno torna indietro (v. *Istituto Grimaldi*) . . . . . —
Non mi muovo . . . . . CLXII, 165
Non sono superstizioso, ma... . . CLXII, 165
Nostri (I) sogni . . . . . CLX, 99
Nostro (Il) prossimo . . . . . CLXIII, 217
O la borsa o la vita . . . . . CLXI, 150
Ombra della montagna . . . . . CLXVI, 293
Orsa (L') maggiore . . . . . CLX, 99
Ossessione . . . . . CLVII, 28
Pazzo d'amore . . . . . CLXI, 155
Piazza San Sepolcro . . . . . CLXIV, 225
Piccola (Una) moglie . . . . . CLXVI, 293
Porto delle nebbie . . . . . CLXVI, 312
Porto (Il) di Roma . . . . . CLXIII, 217
Prigioni di donne . . . . . CLXIII, 217
Pronto! Chi parla? . . . . . CLXV, 281
Quarta pagina . . . . . CLXVIII, 375
Quartieri alti . . . . . CLXVI, 293
Quattro passi fra le nuvole . . . CLVII, 27
Quattro ragazze sognano . . . . CLVIII, 37
Quelli della montagna . CLXI, 156; CLXIII, 216
Resurrezione . . . . CLXII, 165; CLXIV, 225
Ritorno in Maremma . . . . . CLXVI, 293
Sangue viennese . . . . . CLX, 123
Santarellina . . . . . CLX, 99
Siete libero? (L'ultima carrozzella) . CLXVI, 293
Signora (La) in nero . . . . . CLXVI, 293
Signorinette . . . . . CLX, 122
Silenzio, si gira! . . . . . CLXIV, 225
Sogno d'amore . . . . . CLXVIII, 356
Stasera niente di nuovo . . . . CLVIII, 61
Statua (La) vivente . . . . . CLXVIII, 374
Storia (Una) d'amore . . . . . CLIX, 87
Storia (La) di una capinera . . . CLXII, 165
T'amerò sempre . . . . . CLX, 99
Tempesta sul golfo . . CLVIII, 37; CLX, 127; CLXV, 281
Ti conosco, mascherina! . . . . CLXVI, 293
Trecento (I) della Settima . . . . CLXVI, 313
Treno crociato . . . . . CLXVI, 313
Tristi amori . . . . . CLXIV, 225
Trulli (I) di Alberobello . . . . CLXVI, 313
Ultima (L') carrozzella . . . . CLXIV, 225
Ultima (L') chimera . . . . . CLXII, 186
Uomini nei cieli . . . . . CLXII, 165
Uomo (L') dalla croce . . . . . CLXVIII, 374
Valle (La) del diavolo . . . . . CLX, 99
Verdi (I) pascoli . . . . . CLVII, 19
Viaggio (Il) del signor Perrichon . . CLX, 99
Vie (Le) del peccato . . . . . CLXIV, 225
Vietato ai minorenni . . . . . CLXIV, 225
Vita (La) è bella . . . . . CLX, 99

RUBRICHE

Caccia agli Orrori (Prudenzio) - CLXIII, 205; CLXIV, 248; CLXVIII, 359.

Capo di Buona Speranza - CLVII, 31; CLVIII, 63; CLIX, 93; CLX, 136; CLXI, 159; CLXII, 189; CLXIII, 220; CLXIV, 253; CLXV, 285; CLXVI, 317; CLXVII, 349; CLXVIII, 381.

Cinema Gira - CLVII, 3; CLVIII, 35; CLIX, 65; CLX, 97; CLXI, 131; CLXII, 163; CLXIII, 195; CLXIV, 225; CLXV, 259; CLXVI, 291; CLXVII, 323; CLXVIII, 355.

Fiera delle Novità - CLVII, 28; CLX, 127; CLXI, 156; CLXII, 188; CLXV, 284; CLXVII, 327.

Film di questi giorni - CLVII, 26; CLVIII, 60; CLIX, 86; CLX, 122; CLXI, 154; CLXII, 186; CLXIII, 216; CLXIV, 250; CLXV, 280; CLXVI, 312; CLXVII, 346; CLXVIII, 374.

Fotografia - CLVII, 30; CLIX, 88; CLXI, 157; CLXV, 261.

Galleria - CLIX, 90; CLXIII, 218.

Negli stabilimenti si gira - CLVIII, 37; CLX, 99; CLXII, 165; CLXIV, 225; CLXVI, 293; CLXVIII, 356.

Pastone (Mestolo) - CLVII, 23; CLX, 119; CLXII, 185; CLXV, 283; CLXVII, 344.

Programmazioni - CLVII, 6; CLIX, 69; CLXI, 155; CLXIII, 216; CLXV, 260; CLXVII, 325.

Segnalazioni - CLVII, 7; CLXII, 164.

AUTORI

Alberini M. - CLXVII, 331.

Aŝ. - CLVII, 7.

Antonioni M. - CLVIII, 44; CLXIV, 234.

Balvetti M. - CLXVIII, 370.

Bandini B. - CLXVI, 306.

Barendson M. - CLXVII, 334.

Bargellini P. - CLVIII, 42.

Barilli B. - CLVII, 13.

Bartolini L. - CLIX, 72.

Bragaglia A. G. - CLXIII, 199.

Brin I. - CLXI, 137; CLXIV, 243.

Calcagno D. - CLXVIII, 361.

Calzini M. - CLVII, 30; CLIX, 88; CLXI, 157; CLXV, 261.

Campassi O. - CLXVI, 302.

Cenci A. - CLXIV, 231; CLXVII, 333.

Ceretti E. - CLX, 116.

C. I. - CLXI, 139.

C. L. - CLXV, 263.

Clair R. - CLXVI, 297.

De Chirico G. - CLXVI, 295.

Della Volpe G. - CLX, 104.

De Pisis F. - CLXVIII, 361.

De Robertis F. - CLVIII, 47.

D. S. - CLXVIII, 368.

De Santis G. - CLVII, 26; CLVIII, 60; CLIX, 86; CLX, 122; CLXII, 186; CLXIII, 216; CLXIV, 236; CLXIV, 250; CLXV, 280; CLXVII, 346; CLXVIII, 374.

Elmar - CLXV, 269.

Flaiano E. - CLXV, 268.

Franchina B. - CLVII, 17.

Francisci P. - CLIX, 76.

F. P. & G. P. - CLVII, 14; CLVIII, 55; CLIX, 78; CLX, 109; CLXI, 146; CLXII, 179; CLXIII, 203; CLXV, 274; CLXVI, 307; CLXVII, 342.

GALE8 - CLXVI, 309.

G. F. - CLXVII, 341.

GIANI R. - CLVIII, 52; CLIX, 83; CLX, 124; CLXI, 152.

G. M. - CLXII, 169.

Guerrasio G. - CLX, 118; CLXVII, 338.

Il tecnico - CLXV, 277.

Il Viandante - CLVII, 24; CLXIII, 213; CLXVI, 308; CLXVIII, 372.

Jubanico C. - CLXI, 150; CLXV, 282.

Landi S. - CLVIII, 41.

L. C. - CLIX, 79; CLXVIII, 366.

L. D. - CLXIII, 207; CLXIV, 239; CLXV, 270; CLXV, 298.

Lizzani C. - CLX, 103; CLXVII, 312.

L. T. - CLXV, 261.

Mannino Patanè G. - CLXII, 182.

Mariani R. - CLXIII, 201.

May R. - CLXII, 172.

Mestolo - CLVII, 23; CLX, 119; CLXII, 185; CLXV, 283; CLXVII, 344.

Mida M. - CLVIII, 58; CLX, 106; CLXIV, 245; CLXVI, 311; CLXVII, 330.

M. L. - T. B. - CLXVI, 304.

Morovich E. - CLVIII, 50; CLXI, 148; CLXVIII, 370.

Mussolini V. - CLVII, 9.

Niméco P. - CLXIV, 249.

Orsoni M. - CLXVI, 314.

Paolella R. - CLVII, 10; CLXI, 140.

Pasinetti F. - CLXIV, 232.

Passante Spaccapietra G. - CLXIII, 210.

Pellegrini G. - CLX, 114.

Piacentini M. - CLXVII, 329.

Prolo M. A. - CLXIII, 215.

Prudenzio - CLXIII, 205; CLXIV, 248; CLXVIII, 359.

Puck - CLIX, 90; CLXIII, 218.

Purificato D. - CLIX, 74.

R. A. - CLXI, 143.

Ribulsi E. - CXVIII, 363.

Rossellini R. - CLVIII, 62; CLX, 117; CLXII, 174; CLXIV, 242; CLXVI, 310; CLXVIII, 376.

Sábel V. - CLXVI, 300.

Salviucci P. - CLVII, 10.

Sanminiatelli B. - CLXI, 135.

Scagnetti A. - CLX, 111; CLXIV, 229.

Selle W. - CLXVIII, 377.

Soll. - CLXII, 164.

Sóllima S. - CLXV, 265.

Spagnol T. A. - CLXII, 167.

Spinara G. - CLXII, 164.

Svensen A. - CLVIII, 51.

Trieste L. - CLXII, 175.

Valente A. - CLXIV, 247.

Valli F. - CLIX, 71.

Vice - CLXI, 154.

ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

SONO IN VENDITA LE ULTIME COPIE DELL'**ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO.** ESSO RECA UNA PREFAZIONE DI ALESSANDRO PAVOLINI, CONSTA DI 500 PAGINE ED È ILLUSTRATO DA 200 FOTOGRAFIE. CHIUNQUE ABBIA NECESSITÀ DI CONOSCERE DATI E NOTIZIE DELLA NOSTRA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, RICORDI CHE L'**ALMANACCO** EDITO DALLA SOCIETÀ ANONIMA 'CINEMA' È L'UNICA PUBBLICAZIONE DEL GENERE IN ITALIA. È IN VENDITA PRESSO LA SOCIETÀ ANONIMA 'CINEMA', PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - ROMA AL PREZZO DI L. 100

PER LA SPEDIZIONE A DOMICILIO INVIARE L. 10 PER SPESE POSTALI E IMBALLAGGIO

Critica fascista

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO

157

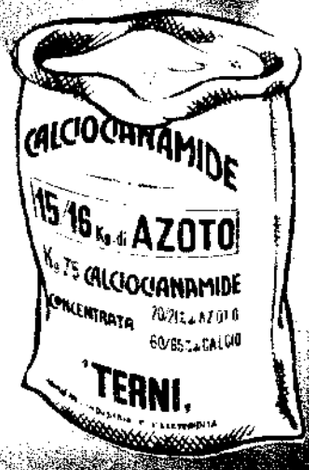
LIRE 2,50

10 GENNAIO 1943-XXI

In questo numero: *Anno decisivo* di Vittorio Mussolini. Scritti di B. Barilli; P. Salvinelli; R. Paolella; B. Franchina, ecc. Continua il saggio sulla regia

Per un maggior ren
dimento delle semine

CALCIOCIANAMIDE



TERNI

SOCIETA' PER
L'INDUSTRIA E
L'ELETTRICITA'

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

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

Raffreddori di petto

Ai primi sintomi di raffreddore di petto occorre far subito qualche applicazione di TERMOLEINA sulla schiena, sul torace e intorno al collo. Dopo aver eseguito un lieve massaggio con questo balsamo, sentirete immediatamente un confortevole senso di calore e di sollievo. L'azione anticatarrale e balsamica della TERMOLEINA è rapida.

Il linimento TERMOLEINA vi darà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Sciatica - Torcicollo - Lombaggine - Dolori artritici ed articolari - Nevralgie - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 10 il flacone.

TERMOLEINA

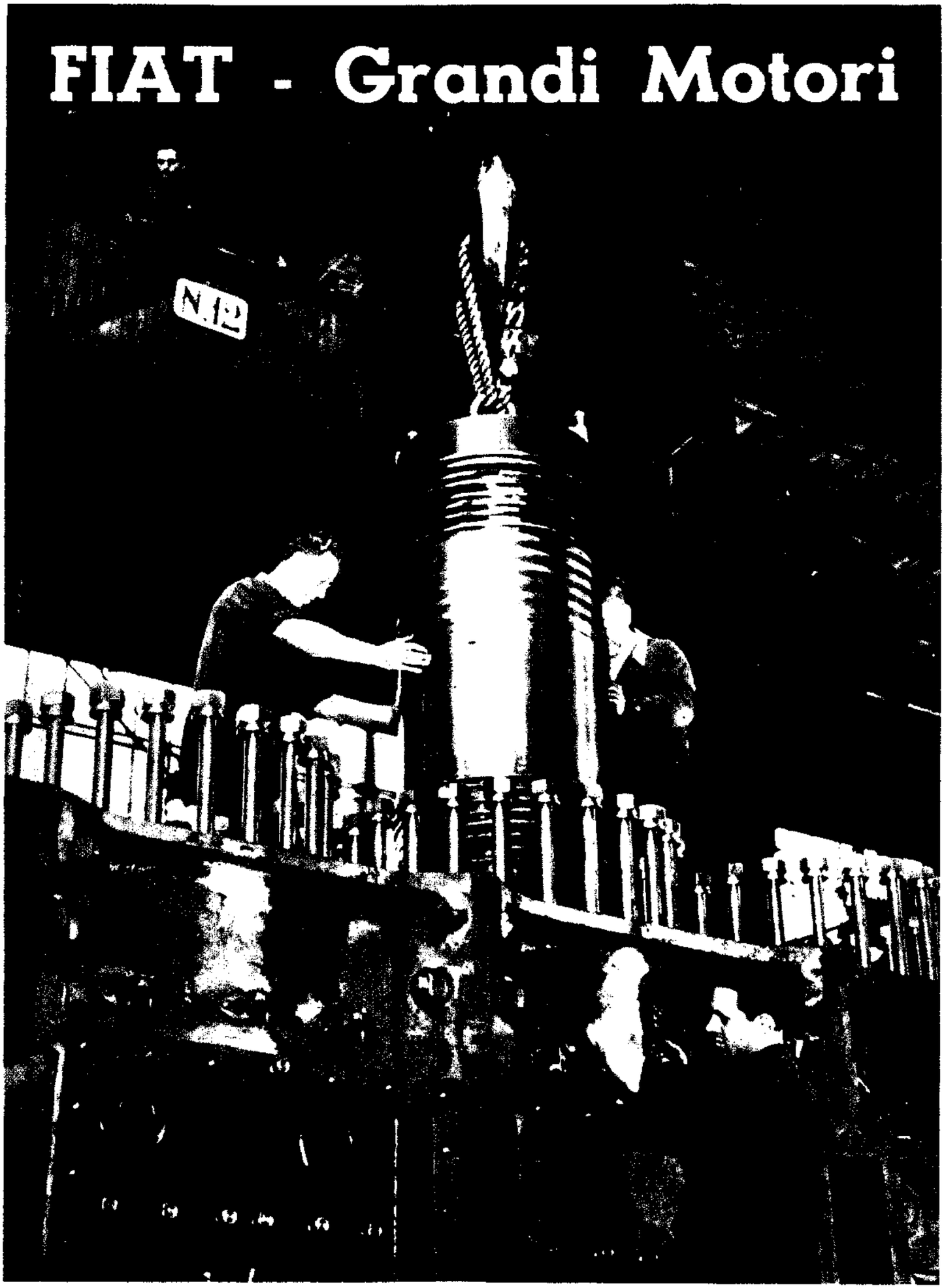
lenisce il dolore

«REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI

Russi

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

FIAT - Grandi Motori



cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 10 gennaio 1943-XXI

FASCICOLO 157

IN QUESTO NUMERO:

VITTORIO MUSSOLINI
Anno decisivo 9

ROBERTO PAOLELLA
Origine e senso nell'espressione cinematografica . 10

BRUNO BASILI
Problema cinematografico . 13

E. P. & G. P.
Capitolo sul regista (6ª p.) 14
Concorso per gli esperti . 16

BASILIO FRANCHINA
Ancora per una filologia del cinema 17

PAOLO SALVUCCI
«I servi pascali» 19

MERCUTIO
Parlone 23

IL VEGGENTE
Terra, mare, cielo e dintorni 24

GIUSEPPE DE SANTIS
Film di questi giorni . . 26

VERSI DELLE NOVITÀ
«Ossessione» 28

MARIO GALEATI
Voi interpretate, noi pubblichiamo 30

NELLA RUBRICHE
Cinema Gira 3
Programmi di dicembre . 6
Alti Segnalazioni: Guerriero Vanni 7
Capo di Buona Speranza 31

INDICE GENERALE DEL 2º SEMESTRE 1942.

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1 23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

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

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

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

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono

Maria Cebotari interprete di 'Maria Melibran', un film di produzione Aci diretto da Guido Brignone (distribuzione Aci Europa Film - Foto Vasselli)

CINEMA E AVIAZIONE

Antonio Gandusio e Piero Carnabuci in 'Gente dell'aria'

CINEMA GIRA

ITALIA

LA COMMISSIONE...

...che si recherà periodicamente all'estero onde procedere alla scelta dei film che dovranno essere importati in Italia è così composta: Lamberto Tori Lombardozzi, segretario generale dell'Enalpe; Luigi Freddi, presidente del Comitato Nazionale dei Produttori; Francesco Scherma, presidente del Comitato Nazionale dei Noleggiatori; Gustavo Lombardo, presidente del Comitato Nazionale degli Esercenti sale cinematografiche.

DOPO LA NOSTRA...

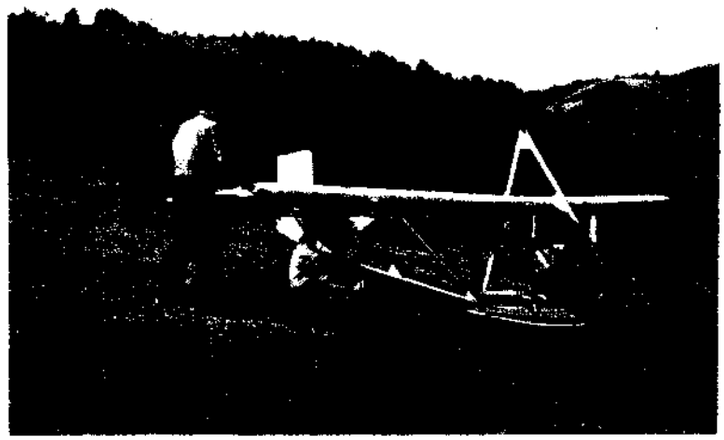
...nota in *Cinema* del 25 settembre scorso, dà conforto alle nostre asserzioni quanto scrive Turi Vasile su l'ultimo numero della *Rivista del Cinematografo* sul tema « Cinematografia minore e UOMINI DELLA MONTAGNA »: « Ma UOMINI DELLA MONTAGNA resta lo stesso un esempio di poesia cinematografica; film d'eccezione prodotto in una Nazione relativamente piccola e dove è di moda un repertorio teatrale commerciale, e un dialogo, e un ambiente e una mentalità in conseguenza. Questo mi pare importante da segnalare: che tale film sia stato realizzato pur presentando in partenza risorse commerciali negative, e che tale film sia stato affidato con piena fiducia ai giovani. Poichè oltre al regista sono giovani — e molto promettenti — i due attori (chè gli altri personaggi sono autentici UOMINI DELLA MONTAGNA) Alice Szellay e Giovanni Gorbe.

GLAUCO PELLEGRINI...

...noto collaboratore di *Cinema* ha terminato le riprese di due documentari per l'Istituto Nazionale Luce dal titolo ARQUÀ-PETRARCA e GIOTTO: LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI. Operatore di entrambi è Antonio Schiavinotto.

HANNO AVUTO...

...inizio recentemente i seguenti film: QUATTRO RAGAZZE SOGNANO, il nuovo film Cines diretto da Guglielmo Giannini ed interpretato da Vanna Vanni, Luisa Garella, Valentina Cortese, Ivonne Giannini, Paolo Stoppa, Enrico Glori, Stefano Sibaldi, Luigi Pavese; TEMPESTA SUL COLLO, una produzione Lux, diretta da Gennaro Righelli con gli attori Armando Falconi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Anneliese Uhlig, Mario Ferrari, Maria Jacobini, Marina Doge, Camillo Pilotto, Amilcare Pettinelli; FELICITÀ SORTO LA PIOGGIA una produzione Sabaudia per la regia di Ladislao Kish con gli attori Vera Carmi, Ornella Da Vasto, Paola Borboni, Teresa Franchini, Enzo Fiermonte, Cesco Baseggio, Paolo Stoppa.



Tino Bianchi e Mariella Lotti in 'Squadriglia bianca'

La partenza di un velivolo da caccia Re 2001 attrezzato con le macchine cinepresa 'Avia'. A questi velocissimi caccia, agli operatori ed ai piloti del Centro Cinematografico della R. A., si deve la brillante documentazione cinematografica delle ultime azioni aeronavali dell'Asse sulle coste dell'Africa francese (notare sulle ali i due occhi corrispondenti alle due postazioni 'Avia')

IL FATTO CHE...

...il regista Castellani abbia voluto scegliere per un esterno del suo ultimo film ZAZÀ la stazione di Lucca, ha dato ottimo spunto al « Caporonda » del giornale *L'Artiglio* di Lucca per scrivere la seguente spezzata di lancia contro le decrepite condizioni della stessa. Poi si dice che il Cinema non sia intelligente: « *Stazione ferroviaria di Lucca* (1942) *uguale a quella di St-Etienne (un secolo fa)*! Se tanti nostri concittadini hanno potuto, a guisa di allocchi, ammirar da vicino Isa Miranda, Antonio Centa e C., devono ringraziare di tale... privilegio la decrepita nostra Stazione ferroviaria rimasta, come si sa, pressochè invariata dal giorno della sua costruzione ad oggi: cioè da circa cent'anni a questa parte!

« Ecco perchè la calata di tanti astri del nostro firmamento cinematografico, non ci ha affatto entusiasmati, ma

Fioretta Dolfi, che deve al regista Mattoli il suo debutto più che promettente nel nostro cinema

portati piuttosto a considerazioni d'indole pratica: alla necessità cioè che le superiori e competenti gerarchie pongano il loro sguardo e la loro attenzione sulla decrepita nostra stazione, onde, a guerra finita, metterla al passo con le moderne esigenze ».

A CONCLUSIONE DELLA...

...manifestazione di Udine (vedi *Cinema* n. 156) è stata varata la seguente classifica generale, che riportiamo integralmente nella certezza di fare cosa gradita ai nostri amici lettori appassionati ai problemi del formato ridotto:

Convegno di critica cinematografica: 1° Magli del Guf di Bologna; 2° Macorin del Guf di Trieste; 3° Napolitano del Guf di Napoli.

Mostra del passo ridotto: film a soggetto: 1° LA BARCA SUL FIUME del Guf di Firenze; 2° GLI UOMINI DEL FIUME del Guf di Padova. Film sperimentali: 1° LA FANCIULLA DEL BOSCO del Guf di Milano; 2° PRIMAVERA del Guf di Venezia. Film scientifici: 1° IL CUORE del Guf di Padova; 2° L'UOMO FOSSILE DI MONTE CIRCEO del Guf di Pisa. Film didattici: 1° LEZIONE DI EMBRIOLOGIA del Guf di Roma; 2° APPENDICECTOMIA del Guf di Livorno. Cinegiornale: 1° CARMISCH del Guf di Trento; 2° FANTASIE DI PIETRE ANTICHE del Guf di Bologna. Film a colori: 1° BOZZETTI PER UN FILM SU MANTOVA del Guf di Mantova; 2° IN FONDO AL MARE del Guf di Gorizia. Documentari in bianco e nero: 1° CONVENTO DI SAN NAZZARO del Guf di Novara; 2° GOLIARDI DELLE DOLOMITI del Guf di Napoli. Classifica generale della Mostra: 1° Guf Udine, punti 29; 2° Guf Siena, punti 27; 3° Guf Padova, punti 26. Classifica generale del Convegno: 1° Guf Napoli; 2° Guf Ancona; 3° Guf Bologna.

ERMINIO SPALLA...

...ha passato recentemente visita medica per arruolarsi in un reparto paracadutisti. In una nota apparsa su *Il popolo d'Italia* leggiamo fra l'altro:

« Erminio Spalla, il pugile che a Milano, in un famoso combattimento disputato sul quadrato dell'Arena conquistò il titolo di campione d'Europa dei pesi massimi affrontando vittoriosamente l'olandese Van der Veer, il tecnico e fine atleta del pugilato che gli organizzatori di riunioni si disputavano a colpi di diecine di biglietti da mille, è ora qui, modestamente a chiedere di essere destinato ad un reparto di paracadutisti.

« La visita medica è superata. Fra qualche giorno, Erminio, inquadrato in mezzo ad allievi paracadutisti di venti anni, che potrebbero essere benissimo suoi figliuoli, prenderà confidenza con le capriole, i lanci, le cadute, la ginnastica preparatoria: insomma, con tutto il bagaglio di cognizioni che rendono dura e pur appassionante la vita del paracadutista.

« Da tempo Spalla aveva, come si usa dire, legato ad un chiodo in cima alla soffitta i guantoni da combattimento. Ora egli si era assuefatto ad altri combattimenti, quelli sostenuti davanti a platee che da lui richiedevano non il pugno che addormenta, ma la nota del cantante di stile. Eccolo quindi prodursi nel *Barbiere di Siviglia* nei panni di Don Basilio, eccolo divenire Sparafucile nel *Rigoletto*, eccolo cantare con successo nel *Trovatore* e nella *Gioconda*. Nè gli bastò. Come certo i lettori ricorderanno, interpretò alcuni film e un vivo successo ottenne sui nostri schermi con IO SUO PADRE. Ed eccolo mandare alle stampe un libro dal titolo *Una tonnellata di pugni* dove rievocava la sua insonne attività di pugile e dove era espressa tutta la sua nostalgia di atleta di rango. Per la compagnia dialettale Bonecchi scrisse una commedia in dialetto milanese dal titolo comico: « I piign del sciur Tremulada ». Apprese ad essere pittore e scultore.

« Ma oggi c'è la Patria da servire, nè l'appartenere alla classe 1897 può essere un intoppo quando si è ancora giovani nello spirito, oltrechè nelle membra. Il gesto di Erminio Spalla, volontario paracadutista, spontaneo e disinteressato, non chiede nessun commento: è un insegnamento per tutti ».

Ecco i film da lui interpretati: IO SUO PADRE, IL SOCIO INVISIBILE, IL PONTE DEI SOSPIRI (Scalera, 1939); IL SIGNORE DELLA TAVERNA, LA COMPAGNIA DELLA TEPPA (Scalera, 1940); CAPITAN TEMPESTA, IL BRAVO DI VENEZIA, IL LEONE DI DAMASCO (Scalera, 1941); I DUE FOSCARI (Scalera, 1942); IL CAMPIONE (Lei, 1942); IL FANCIULLO DEL WEST (Scalera, 1942).

UN ALTRO FILM CON MACARIO...

...realizzerà Giorgio Ferroni, dopo IL FANCIULLO DEL WEST. Si tratta di MACARIO CONTRO FANTOMAS, la cui azione si svolge in una Parigi fine di secolo. La vicenda è tolta dai famosi romanzi su Fantomas di Allain e Souvestre, che hanno dato origine a film ai tempi del muto e dopo.

RICEVIAMO E PUBBLICHIAMO

Caro Cinema,

Nei giorni scorsi è stato programmato in prima visione a Roma al nuovo Cinema Splendore — abbinato al film UN COLPO DI PISTOLA *il documentario* COMACCHIO *da me diretto per la produzione dell'Istituto Nazionale LUCE.*

Debbo render noto che il documentario in parola è stato proiettato in detto cinema a quanto mi risulta con certezza tranne che nel primo giorno di programmazione con un fortissimo taglio che, eliminando completamente una intera breve sequenza riguardante la vita dei pescatori nelle loro case (sequenza che è tra le più importanti del film), spezzava, troncandola bruscamente poco dopo l'inizio, la sequenza centrale della pesca notturna delle anguille, rovinandola completamente nei suoi valori di montaggio ed interrompendone bruscamente il commento musicale. Mi risulta con certezza che il taglio in parola è stato fatto praticare al film — di propria abusiva iniziativa — dalla direzione del detto « Cinema Splendore » la quale pensò giustificarsi adducendo a motivo del taglio, imprescindibile, necessità di orario, mentre nelle altre sale di tutta Italia — e con certezza assoluta a Torino, Milano, Bologna, Firenze, Pesaro, Venezia — il cortometraggio è sempre stato programmato integralmente, e ad ogni spettacolo (*cosa che, contrariamente alle urgenti disposizioni il nuovo cinema romano non fece*).

Reso noto quanto mi premeva, mi sia lecito porre ancora una domanda: fino a quando operatori di cabina e direttori di sala si permetteranno di maneggiare stupidamente e con assoluta incoscienza le forbici per manomettere opere di altrui proprietà materiale ed intellettuale — che essi hanno temporaneamente in consegna per la programmazione?

FERNANDO CERCHIO

Roma, 22 dicembre 1942-XX.

Ricordiamo ai nostri lettori che anche nella nostra redazione vige la norma che gli articoli ed il materiale non ordinati non vengono restituiti. Si ricorda altresì che, data la imponente mole della posta in arrivo e con essa l'enorme quantità del materiale inviato in esame, non si può rispondere, tranne che in casi eccezionalissimi. Tutti coloro poi che chiedono informazioni su questo o quel settore della vita cinematografica in genere, desiderando risposta, dovranno unicamente indirizzare a « Nostromo ». Qualunque richiesta o sollecitazione è pertanto inutile.

NOTIZIE

Fra i progetti di film prossimi a realizzarsi, sono tra gli altri: c'è PRIMA LA SIGNORA, una produzione Amato realizzata dalla Cines per la regia di Mario Bonnard, derivato da un soggetto di Fellini e Tellini con Fabrizi; L'ULTIMA CARROZZELLA e da DA DOMANI SU REPLICA entrambi attuati alla regia di Aldo Fabrizi, (il quale non sappiamo perchè abbia abbandonato le scene del varietà) su soggetto di Fellini e Tellini; CHI L'HA VISTO? che, organizzato da Renato Angiolillo sarà interpretato da Virgilio Riento.

CONTRARIAMENTE...

...a quanto pubblicato su molti giornali circa l'opposizione della signora Enrichetta Marchetti Cecchi vedova Bullough, unica figlia legittima della Duse, la tesi sostenuta dal suo rappresentante legale avv. Eugenio Muggiani di Milano, pare prettamente giuridica e vuole prescindere dal merito del libro di Nino Bolla, *La grande tragica* dal quale si intende produrre il film sulla vita della celebre compianta attrice. L'avvocato Muggiani ha confermato al *Corriere della Sera* l'azione da lui svolta assicurando che gli eredi possono opporsi per legge alla riproduzione di fatti, lettere, immagini di una persona che rappresentano un loro patrimonio artistico, a meno che non ricorrano particolari estremi di pubblico interesse. Non è vero che la signora Bullough abbia lasciato passare impunemente altre rievocazioni della vita della madre: tutte le volte che ne ha avuto notizia, e le è stato possibile, si è opposta. Naturalmente questo atteggiamento le è suggerito dalla facilità con cui, in biografie o in vite più o meno « romanzate » si scivola su particolari, si insiste su aneddoti, si riproducono lettere, ecc... con il risultato, anche involontario, di sollevare morbosa curiosità, mentre la famiglia desidera che un rispettoso silenzio si faccia intorno alla solitaria tomba di Asolo. Anche di recente una delle più note dive cinematografiche annunciò il proposito di interpretare la figura della Duse sullo schermo, e le fu risposto che la cosa non era gradita.

LIBERIO PENSUTI...

...autore dei due documentari didattici presentati da Presenzini Mattoli nel numero 155 di *Cinema*, ci fa molto giustamente rilevare un errore nel quale siamo incorsi. L'autore dei film didattici suddetti invece di Peresutti deve intendersi Pensuti.

PUBBLICHIAMO VOLENTIERI...

...questa lettera inviataci dal nostro collaboratore Calzini:

Caro Cinema,

non è per riprendere una sana polemica, che del resto i tuoi critici continuano a sostenere contro certa produzione, ma questa volta per difendere la dignità degli Universitari presenti al Convegno di Udine, che ti scrivo.

Da alcune parole di Leonardo Algardi nell'articolo riassuntivo della manifestazione, potrebbe sembrare a te ed ai tuoi lettori che gli Universitari abbiano pensato cose molto strane nel film AVANTI, C'È POSTO. *Ti assicuro che questo non è vero, ed in ogni modo, il camerata Algardi si è documentato o espresso con pochissima esattezza.*

Ad Udine, come in ogni altra riunione di persone di buon senso, si è pensato che AVANTI, C'È POSTO, *non solo è un pessimo film spettacolare, ma che è anche un film immorale. Ancor più mostruosa mi appare l'affermazione secondo cui sarebbe stato attribuito ad esso una positiva funzione politica, « specie nelle attuali circostanze ».*

Bizzarra anche l'idea di presentare la manifestazione di Udine come « la prima affermazione ufficiale della cinematografia in formato ridotto » con buona pace di tutti i Littoriali e Mostre precedenti. Ma questo forse dimostra che il camerata Algardi si occupa di cinema da poco tempo.

Tuo aff.mo collaboratore

MARIO CALZINI

FRA GLI ATTORI...

...principali chiamati a far parte della nuova compagnia del Teatro Quirino di Roma, organizzata dall'E.T.I. sotto la direzione di Sergio Tofano, figurano anche alcune celebrità dello schermo tra cui Gino Cervi, Vittorio De Sica, Irasema Dilian, cui si uniranno Andreina Pagnani e Paola Borboni, figure non meno note al pubblico dei nostri maggiori teatri. Cervi sarà il protagonista nel *Glauco* di Morselli, la Borboni con De Sica e la Dilian reciteranno in *Non bisogna giurare su niente* di de Musset, la Pagnani interpreterà *Il dilemma del dottore* di Shaw e *Il guardiano dei cilegi* di Cecov.

Maria Holst è una provetta suonatrice di fisarmonica

GERMANIA

L'OPERA DI RICOSTRUZIONE...

...economica e di assestamento della vita civile, compie progressi giganteschi nella maggior parte dei territori occupati dalle truppe germaniche. Nella circoscrizione militare di Scitomir si sono registrati successi particolarmente rilevanti, tantochè in questi ultimi giorni è stata inaugurata la cinquantesima sala di proiezione gestita dall'industria tedesca.

LA NUOVA SOCIETÀ...

...di produzione tedesca Prag Film, fondata di recente a Praga con l'intento di dare incremento alla produzione cinematografica nel Protettorato di Boemia e Moravia, ha iniziato in questi giorni le riprese di un cortometraggio sulla vita di Copernico. La sceneggiatura del film è stata scritta da Kurt Rupli, direttore della sezione film culturali della Prag Film, mentre Bruno H. Bürgel si occuperà della parte scientifica. Scopo di questo film è quello di mettere in rilievo l'importanza delle scoperte fatte da Copernico nel campo dell'astronomia.

DOPO IL SUCCESSO...

...riportato con il suo ultimo film SANGUE VIENNESE, Willy Forst ha dato inizio ad un'altra cinecommedia compresa nel programma di produzione della Wien Film e intitolata LE DONNE NON SONO ANGELI. Questo nuovo film di

Erminio Spalla, che presentiamo in una scena de 'Il campione', si è arruolato nel corpo dei paracadutisti. Vedi la notizia in 'Cinema gira'

Erasi Simor nel film 'La casa sul fiume' che verrà distribuito dall'Aci Europa Film

Willy Forst si ispira ad un soggetto ideato e sceneggiato dal noto scrittore tedesco Geza von Cziffra; essa è interpretata da Marte Harell e Axel von Ambesser. La trama del film si basa sulla storia di una giovane scrittrice che, per far sì che venga accettata una sceneggiatura da lei scritta, gioca una divertente commedia al giovane regista che stenta a credere al suo talento. L'operatore Jan Stallich, noto in Italia, si è assunto la parte fotografica.

IN BASE AI DATI...

...pubblicati di recente dalla Camera della Cinematografia tedesca risulta che durante la stagione cinematografica 1941-42, la prestazione degli esercenti a favore dell'Opera per l'assistenza invernale ha raggiunto cifre ragguardevoli. Infatti, 2201 sale cinematografiche hanno offerto 6037 spettacoli gratuiti per un complesso di 2.893.010 cittadini indigenti. Per la stagione in corso è previsto che le rappresentazioni a favore delle opere assistenziali si svolgano senza riduzione di programma. Nei comuni con un numero di abitanti inferiore a 6000, in luogo di organizzare delle rappresentazioni speciali a favore dell'opera di assistenza invernale, si procederà alla distribuzione gratuita di un numero adeguato di biglietti d'ingresso. I dati sopra riportati non comprendono le facilitazioni elargite a favore dei feriti di guerra.

SVIZZERA

NEL PRESENTARE...

...alcune notizie pervenuteci dal nostro corrispondente da Lugano (L. C.), facciamo precedere queste poche righe che il medesimo ci ha inviato i propositi della attuale presentazione sugli schermi cantonali dei film STEPANO SLERA PILOTA, lasciando ai competenti gli eventuali commenti:

« Ci si chiede perchè taluni film italiani — dei quali la critica cinematografica italiana, nota per la sua severità, parla in termini favorevoli — non giungono mai sul mercato svizzero o arrivano con ritardo. Per quanto riguarda quel settore del mercato svizzero territorialmente esiguo, se si vuole, che è formato dal Ticino, vorremmo aggiungere che Lugano e Locarno sono due specole internazionali, dove da anni Tedeschi, Francesi e Americani vanno a gara nel mandare il meglio della loro produzione: di qui l'opportunità che nel prendere in esame le richieste che provengono dalle sale di proiezione di questi centri, non ci si lasci guidare unicamente da considerazioni di mero ordine economico. Noi pensiamo modestamente che non si giova al prestigio della cinematografia italiana permettendo che nella stessa piazza dove l'America si è fatta rappresentare dalla STRADA DEL TABACCO e la Germania da DER STROM vengano proiettati film della levatura della FAMIGLIA BRAMBILLA IN VACANZA ».

UN PREMIO CINEMATOGRAFICO...

...dovrebbe essere istituito dalla città di Zurigo, secondo un suggerimento formulato qualche tempo addietro dal consigliere comunale dr. E. Walter, di detta città, e preso in esame dalla Municipalità. Il Walter ha asserito a sostegno della sua proposta che l'importanza culturale del cinema giustifica un impulso dato alla produzione di qualità e ha fatto notare che nella città di Zurigo ai circa 2 milioni di fr. sv. raggiunti annualmente dalle entrate dei teatri e dai concerti si contrappongono 6 milioni di fr. sv. in cifra tonda costituiti dalle entrate dei cinematografi. Un consigliere comunale intervenuto nella discussione ha dichiarato che un premio come quello proposto avrebbe il suo effetto, solo a patto di essere di elevato ammontare.

PROGRAMMAZIONI DI DICEMBRE

A ROMA

Un colpo di pistola	Splendore (Lux - Italia)	22
Le due orfanelle	Barberini e Moderno (G.F.S.-Safic - Italia)	21
La contessa Castiglione	Supercinema e 4 Fontane (Nazionalcine - Italia)	16
La Gorgona	Supercinema e 4 Fontane (Florentia - Italia)	14
Colpi di timone	Moderno e 4 Fontane (Lux - Italia)	13
La bisbetica domata	Corso (Excelsa - Italia)	13
La maschera e il volto	Corso (Kino Film - Italia)	12
Carmela	Corso (Nazionalcine - Italia)	11
Pastor Angelicus	Supercinema e 4 Fontane (Cines-C. I. C. C. - Italia)	10
Casanova farebbe così	Barberini (Cines-Juventus - Italia)	8
I due Foscari	4 Fontane (Scalera - Italia)	6
Tentazione	Corso (Colosseum-Ancora - Italia)	5
L'ora fatale	4 Fontane (Columbia - U.S.A.)	4
La fanciulla dell'altra riva	4 Fontane (Continentalcine - Italia)	4

A MILANO

L'Angelo del male	Eden-Filo (Paris Film - Francia)	19
La Gorgona	Astra-Excelsior (Florentia - Italia)	15
Inferno giallo	Ambasciatori-Excelsior (Colosseum - Italia)	14
La maestrina	Odeon (Nembo - Italia)	11
Labbra serrate	Odeon (Manenti - Italia)	10
Il romanzo d'un giovane povero	Corso (Safa - Italia)	9
Don Cesare di Bazan	Corso (Elica-A.A. - Italia)	8
Musica proibita	Ambasciatori (Secoli xx - Italia)	8
Casanova farebbe così	Astra (Cines-Juventus - Italia)	7
Gioco pericoloso	Eden-Filo (Juventus - Italia)	7
Odessa in fiamme	Ambasciatori (Gr. Film Stor. - Italia)	6
Una donna è scomparsa	Excelsior (Columbia - U.S.A.)	5
La gardenia insanguinata	Corso (dati non pervenuti)	5
Cinque milioni in cerca d'erede	Ambasciatori (Tobis - Germania)	4
Il ponte sull'infinito	Excelsior (Schermi n. mondo - Italia)	4
La voce nell'ombra	Excelsior (dati non pervenuti)	3
Melodia segreta	Odeon (Normandie - Francia)	2

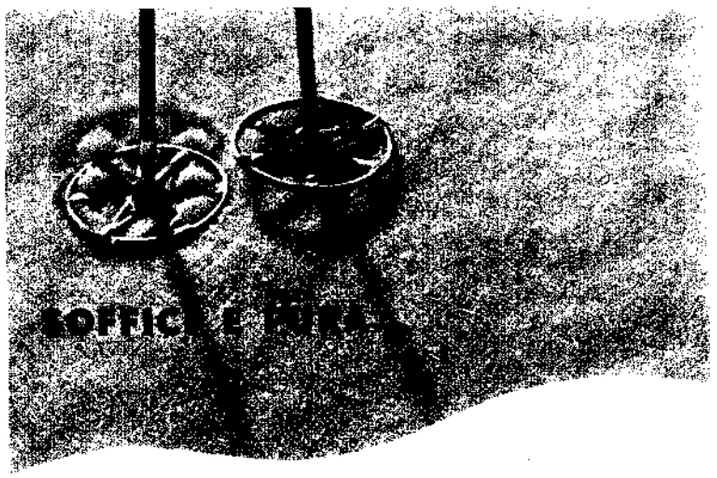
MANOUCHE...

...e il titolo del film che si sta girando a Losanna contemporaneamente in lingua francese e in lingua tedesca (cosa che costituisce una novità per la Svizzera, dove finora la parte tedesca del Paese ha prodotto lavori in uno dei numerosi vernacoli indigeni) sotto la direzione di Fred Surville. Il Surville è stato aiuto regista di Jean Choux, allorchè questi diresse la lavorazione di MATERNITÉ, ed ha realizzato cinque documentari sulla Grecia, uno dei quali, quello avente per soggetto SANTORINO, ottenne un premio alla Biennale veneziana del 1939. In testa alla distribuzione artistica vengono i nomi di Yva Bella, di Pierre Dudan e di Pauline Carton. La vicenda è tratta da un racconto della scrittrice L. de Wattenbach e la sceneggiatura è stata curata dallo stesso Surville.

DUE ALTRI FILM ITALIANI...

...dei quali si discorre a Zurigo mentre scriviamo sono RIGOLETTO e UN COLPO DI PISTOLA. Del film di Mario Bonnard si occupano, fra altri giornali, il *Tagesanzeiger* e la *Neue Zurcher Zeitung*; il primo mettendo in luce la distribuzione artistica che non esita a definire « splendente », la seconda facendo notare l'accortezza con cui ci si è giovati della magnificenza dei giuochi d'acque e dei parchi romani per ottenere esterni pieni d'effetto. A sua volta il foglio di comunicazioni del « Filmklub » di Zurigo registra molte sorprendenti soluzioni singole di ordine filmico e segnatamente nelle scene di masse una interessante scomposizione in singoli movimenti di effetto plastico. Quanto a UN COLPO DI PISTOLA la *Neue Zurcher Zeitung* richiama particolarmente l'attenzione sulla fotografia, scorgendo in questo lavoro una prova dell'importanza che la produzione italiana attribuisce al compito dell'operatore.

Una curiosità che non ci sembra priva d'interesse: il già citato foglio di comunicazioni del Film Klub di Zurigo che ha fatto proprio il sistema di classifica già adottato da *Cinema* degli asterischi, presenta RIGOLETTO con *** e UN COLPO DI PISTOLA con **(*).



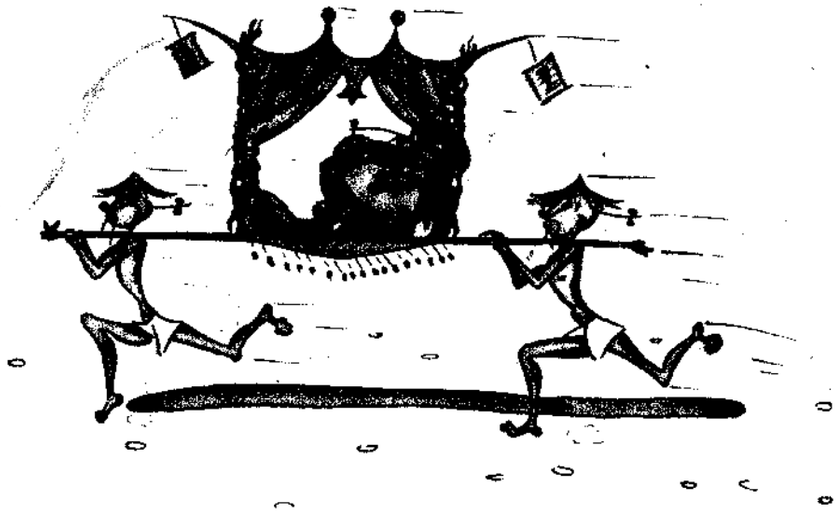
... è la schiuma disinfettante e detergente della pasta dentifricia **"ALBA RUMIANCA"**. Usatela sempre e sarete sicuri di mantenere sani i denti e le gengive.

VALAZIONI

GIAMBERTO VANNI

QUANDO Giamberto Vanni ci si presentò dinnanzi, carico di grandi fogli, la sua aria di polletto spiritato ci strappò un paterno sorriso. Poi cominciò a parlare, mostrandoci via via le sue fatiche: c'incantarono ben presto la sua solida preparazione cinematografica (conoscenza non superficiale di problemi di estetica: ed un indirizzo già formato, un gusto già preciso) e il suo miracoloso estro inventivo, sì che fummo condotti a stabilire che soltanto attraverso la fresca fantasia di un giovanissimo come lui — quindici anni! — il problema d'un disegno animato squisitamente italiano può trovare la soluzione più pronta. Non siamo i primi a sviscerare quanto i tentativi — pur tuttavia lodevoli — finora fatti dal cinema di casa mostrino un lato apertamente scoperto all'imitazione di grandi esempi stranieri. Personaggi, climi insoliti popolano, invece, il mondo di Giamberto Vanni: non più l'osservazione minuta degli animali di disneyana memoria, ma, ad esempio, come nel disegno animato di cui vi presentiamo alcune scene, le reazioni sottilmente analizzate e saporosamente sottolineate d'un giocattolo — un pupazzo di porcellana senza gambe — di fronte al padroncino che lo maltratta in tutte le maniere, le sue evasioni e le sue rivincite. Non manca neppure un senso gentile della morale in questo nostro ragazzo: lo segnaliamo a chi di competenza.

Als



ARMANDO FALCONI
e ADRIANA BENETTI

nel film

TEMPESTA SUL GOLFO

diretto da

GENNARO RIGHELLI

Produzione e distribuzione **LUX**

10 GENNAIO 19[illegible]

Cinema 157

ANNO DECISIVO

Il cinema italiano entra quasi da trionfatore nel 1943. Infatti ha dato buone prove del suo valore nell'anno che è passato: ha migliorato sensibilmente il suo livello artistico; ha consolidato i quadri della produzione e allargato quelli tecnici; ha esportato i suoi film con successo e ne ha aumentato i redditi; ha con accorta legislazione sistemato la sua posizione nello stato corporativo; ha messo un po' d'ordine nelle sue difficili branche del noleggio e dell'esercizio; ha infine preso energici provvedimenti per superare l'attuale difficoltà creatasi con i bombardamenti aerei contro le popolazioni dei grossi centri dell'Italia settentrionale e meridionale.

Voler scendere all'esame dettagliato e critico di ogni singolo punto non è còmpito mio né è, del resto, agevole. Mi basta parlarne un poco, tanto per poter dire con sicurezza che il 1942 ha dato in maniera definitiva la possibilità alla nostra cinematografia di irrobustirsi, di espandersi o per meglio dire con una sola frase: si è fatta più seria. Attraverso le pur inevitabili sbandate, il nostro ambiente, una volta così male assortito, si va attestando su una maggior base solida che le deriva dalla vigile cura del Governo e dal consolidamento delle nostre maggiori case di produzione.

Venezia è stata forse una delusione dal lato puramente artistico della manifestazione, ma un successo indubbio della nostra produzione. I veri trionfatori di quest'anno non sono stati gli attori o i registi, ma i produttori. Ed era ora che andasse, dopo tanti insulti, una buona parola d'incoraggiamento e di plauso anche a questi benedetti « magnati » ai quali si son sempre volute addossare le maggiori responsabilità, pur essendo il più delle volte i meno colpevoli. Anche la maggior accusa, cioè che essi badano più alla cassetta che all'Arte, può essere controbattuta dalla difesa che per fare l'arte ci vogliono gli Artisti e che di quest'ultimi la nostra piazza non è certo affollata. Tuttavia, il tono artistico della produzione è sensibilmente migliorato attraverso una coraggiosa ricerca di nuovi spunti, di nuovi indirizzi, di nuovi orizzonti di più largo respiro. Pur con tentativi non sempre esatti, giovani elementi si sono posti all'attenzione del pubblico e della critica.

Rafforzando, selezionando, sia la base finanziaria che quella artistica e tecnica, ed eliminando il più possibile il solito ricercatore di facili lucri, il nostro cinema può oggi contare su molti nomi di sicura garanzia. E ne fa fede l'aumentato favore del nostro pubblico e di quello estero, sempre più attirato verso la nostra produzione.

Giusto, quindi, che i nostri organi dirigenti abbiano imposto leggi e emanate disposizioni che si sono rivelate di interesse eccezionale e di sicuro effetto, mettendo sempre più su un piano di nazionale interesse la nostra industria cinematografica, che nell'anno 1942 ha incassato lordo circa un miliardo. E quando si raggiungono queste cifre, non è più il caso di considerare il cinema come una piccola industria qualsiasi, ma come una grande, vera forza produttiva della nazione. Ma dall'euforico ottimismo del 1942 non si passa con altrettanta gaiezza nel nuovo anno. Lo stato di guerra che finora aveva aiutato il nostro cinema ad imporsi, ha ora fatto sentire la sua dura legge.

Mancanze di materie prime si ripercuotono sulla fabbricazione della pellicola con conseguente diminuzione del numero dei film e altre limitazioni sul consumo. Dal 140, quota un tempo stabilita, a 80. Ma questo non è certo un male, anzi noi che siamo stati sempre sostenitori che la quota 140 era eccessiva e dannosa, non abbiamo che da compiacerci per questa limitazione. Ne guadagnerà certamente la nostra produzione in meglio e in costo.

Son diminuiti gli incassi in alcune vaste zone e si prevede una ulteriore riduzione in altre provincie in seguito agli attacchi aerei. Gli organi direttivi, sempre vigili, hanno già preso, d'accordo con le categorie interessate, alcune disposizioni atte a diminuire in parte queste ripercussioni.

Prima d'ogni altro bisogna, pur mantenendo alto il livello del nostro film, diminuirne il costo. Basta quindi con quegli eccessi di paghe, stipendi e diciamo pure sperperi che avevano trasformato il nostro cinema in una moderna bengodi aperta a tutti gli speculatori del momento.

Attori, registi, tecnici, maestranze e produttori si devono mettere disciplinatamente e con concorde spirito al passo con tutto il resto della nazione. All'immoralità di elargire compensi di mezzo milione e oltre per pochi giorni di lavoro va ora aggiunta l'impossibilità di recuperare simili cifre. A chi lavora solo per l'oggi col classico proposito « arranfiamo finchè dura questa bazza » va contrapposto il disciplinato che crede nel nostro domani.

E quindi non sarebbe male energicamente rinfrescare con « olio » fascista molti ambienti e molti elementi che con la loro attitudine mettono in discredito tutta la parte onesta della nostra industria.

Pronostici per l'avvenire non è buona tattica trarne. Per ora bisogna lasciare che il nostro cinema superi questo periodo di assestamento in ogni settore e si purifichi ancor più di tutte quelle scorie che lo insozzano.

Solo con la collaborazione concorde di tutte le categorie, la disciplina, la serietà, si possono superare le difficoltà dell'ora; alle doti suddette va aggiunta la fede fascista, certa della nostra vittoria, non ultima condizione per meglio operare.

VITTORIO MUSSOLINI

(Vietata la riproduzione integrale)

ORIGINE E SENSO
DELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA

Da principio è il gesto - La materia prima del gesto è il sole - La sua officina di trasformazione, la vita

PER quanto il mito e la poesia sembrano essere alle basi di siffatta spiegazione che investe l'essenza stessa del fatto cinematografico, sono invece la scienza e la filosofia che vantano su di essa, diritti assai più certi ed indiscutibili.
« Quando infatti noi cerchiamo — osserva Bergson — come un corpo vivente si regola per eseguire dei movimenti, noi troviamo che il suo metodo è sempre lo stesso. Esso consiste nell'utilizzare talune sostanze che si potrebbero definire esplosive (idrati di carbonio) e che simili alla polvere di cannone non attendono che una scintilla per detonare.
Questa energia è stata lentamente, gradualmente improntata al sole, attraverso le piante: e l'animale che si nutre d'una pianta o di un animale che si è nutrito di una pianta, fa semplicemente passare nel suo corpo un esplosivo che la vita ha fabbricato immagazzinando dell'energia solare. Cosicchè quando esegue un movimento, non fa che liberare l'energia così imprigionata ».

Ogni film è quindi sempre in senso lato un documentario: sotto tale profilo anche i più patetici gesti degli artisti dello schermo, potrebbero essere definiti, con una metafora futurista: *esplosioni di sole in libertà.*

Mimica riflessa ed istinto cinematografico

Il dinamismo continuo delle varie funzioni vitali, di assimilazione e disassimilazone, di circolazione del sangue ecc., è una perpetua gesticolazione. La prodigiosa attività del cuore così energico così infaticabile e così ben ritmato — nota il Baudin — ne è l'esempio più prodigioso.
In un primo tempo la mimica umana è però essenzialmente riflessa. Alle modificazioni del corpo, prodotte dal mondo esterno, corrispondono, nel composto umano, altrettante disposizioni a reagire nella stessa maniera. Ad ogni ricezione in presenza dell'oggetto — osserva il Wundt — il nostro corpo reagisce per una gesticolazione più o meno visibile e prende una attitudine che lo imita. *Una specie di cinematografo involontario e sommario costituisce quindi la forma prima, della nostra esistenza individuale e sociale.* Il cinematografo è dunque un istinto dell'umanità assai prima che una sua invenzione specifica.
Questo dinamismo riflesso è comune anche al regno vegetale. Bourgues cita il caso di talune sensitive le quali nutrite in un terreno grasso appaiono così poco irritabili da non reagire neanche ai colpi di bastone; viceversa oltre nutrite, in un terreno magro, diventano così dinamogene da ripiegarsi anche se, nelle loro vicinanze, si parla sottovoce.
La vita degli animali ci offre poi quasi allo stato puro l'esempio di questa perpetua mimica riflessa: nel loro mondo ove meno vige l'attività superiore dello spirito, perturbatrice delle operazioni automatiche, la vita anche in manifestazioni più complesse, si svolge su un tale piano di azioni e reazioni spontanee ed istintive. L'animale è letteralmente agito dal mondo esterno.

Sulle soglie della finzione: la maschera e il volto

Film quotidiano del cane

Se scegliamo come punto di esame la vita del cane (riassumo qui il frutto di alcune osservazioni specifiche, fatte durante l'inverno 1940-41 in collaborazione di amici indimenticabili) vediamo subito come questa mimica essenzialmente riflessa, rappresenta il clima magico del suo film quotidiano, il quale ha una sola regia: *l'istinto.* Gli esempi sono tanto semplici quanto irrefutabili. Non è il cane che caccia la selvaggina. È l'odore anonimo di essa che lo attira irresistibilmente lungo la pista. Non è il cane che azzanna la pallina, ma la pallina, che, per il solo fatto del suo movimento, lo prende tra le spire dei suoi arabeschi. Non è il cane che risponde al richiamo del padrone, ma è la voce nota che lo distacca irresistibilmente e lo agisce.
Quando infatti esso si decide a malincuore ad obbedire a un tale richiamo, ci dà proprio l'impressione di essere tirato dagli strappi successivi e cadenzati di una corda invisibile. Non è il cane infine che insegue l'uomo che corre, è la sola cadenza del suo passo affrettato che lo coinvolge nel suo ritmo proprio.
La felicità che i primi cartoni animati ci dettero senza usura e senza misura, derivava appunto dal fatto che il famoso Topolino era nelle mani di Disney un capolavoro di acrobatismo istintivo, animato sulle scale mobili della fantasia. L'animale era colto al punto giusto della sua natura, nient'altro che come un giuocattolo, tra le influenze abracabranti del mondo esterno. L'esempio umano più vicino a questo clima è la vita del ragazzo.
« Se i ragazzi esprimono le emozioni con una energia straordinaria, ciò è perchè essi reagiscono esclusivamente e senza correzione all'eccitamento attuale. La loro facoltà in registrare è senza esempio. Nei loro giuochi vi è un bisogno irresistibile a realizzare tutto ciò che loro suggerisce l'immaginazione. Essi si trasformano letteralmente, negli oggetti e nelle cose che li circondano ». Così il Borgason nel suo trattato sull'*Intelligenza simpatica.*
L'educazione cerca appunto infrenare queste tendenze imitatrici ed in effetti essa si manifesta più fortemente presso i ragazzi che presso gli adulti. Lo schermo ha brutalmente stuprata questa magnifica spontaneità istintiva portandola all'opposto di sè stessa, e cioè al colmo dell'artificio e convenzione. Così la piccola Shirley Temple è stata trasformata dai suoi *menagers* in un aborto contro natura che fa assai più pena al cinema, che i cani sapienti al baraccone di fuori le mura.

Scoperta italiana del cinema istintivo

Sono ancora i popoli primitivi e le classi meno elevate di quelle civili che custodiscono intatta questa spontaneità creatrice mimico-gestuale, per cui la ricezione dall'esterno si trasforma auto-

Freschezza naturale dell'espressione popolare in un film russo (Tukozile: la sorella nera)

Spontaneità espressiva dell'infanzia (dal film russo: Villaggio del peccato' di Olga Preobagenskaia)

Avvento del sonoro. Sintesi dell'umorista S. O. Gec

maticamente in realizzazione dall'interno. Le loro intuizioni sono pure imitazioni delle azioni cosmiche in mezzo alle quali essi sono immersi. Quei popoli, scrive il Rénan, lasciano intravedere come attraverso un *cristallo trasparente* le impressioni, che riflesse più tardi dalla coscienza, producono il linguaggio.

Molte riprese documentarie sono la prova di questo assunto. Ricordiamo tra le altre il *Voyage au Congo*, film veramente sorprendente dovuto alla collaborazione di André Gide e Marc Allegret in cui la mimica fluida di fronte al reale, ritrovata con l'intuizione e naturalmente tradotta nel gesto concreto, è ancora un fatto di quelle popolazioni, le quali non ancora inquinate dalla nostra società dissociante, parlano correntemente un discorso figurato simbolico e metaforico, di cui noi non usiamo più se non in poesia (Le Roy).

Infatti solo l'autentico e genuino linguaggio cinematografico nelle sue espressioni più fortunate si è dimostrato capace di ritrovare al punto giusto, tale *nativa spontaneità di analogie e di allusioni*.

Anche in alcuni soggetti drammatici girati nei mari del sud (come il famoso OMBRE BIANCHE di van Dicke) i primitivi abitanti della Polinesia seppero darci un'interpretazione mimica della vita, così spontanea e armoniosa, così densa di pathos ingenuo e naturistico nella cornice mirabile del paesaggio, da creare la più cocente nostalgia dell'Eden perduto al cuore stesso delle folle dei 5 continenti. Del resto è proprio attraverso queste bobine di una bellezza segreta e al tempo stesso spettacolare, che Jean Jacques Rousseau acquistava anche lui pieno diritto di cittadinanza nel mondo dello schermo.

Gli apporti mimici delle classi meno elevate sono poi recente oro per il cinema. Già nel 1920 il russo Vertoff si avvale per la composizione dei suoi film di materiale assolutamente documentario (Scuole del Cine-occhio) che egli ottiene lasciando alla macchina da presa l'iniziativa di sorprendere le reazioni istintive dell'uomo della strada, di fronte ai fatti del mondo esterno. La teoria era forse troppo assolutista. Essa è stata ripresa di recente e con fortuna dagli italiani. Un film di Rossellini e due film del Comandante De Robertis (UOMINI SUL FONDO, NAVE BIANCA, ALFA TAU) interpretati da semplici marinai con limpidezza esemplare di giuoco mimico — proprio il cristallo trasparente di cui parla Rénan — sembrano voler dimostrare che se il linguaggio è l'orgoglio dell'umanità, il gesto ne è il fiore più delicato.

Mimica volontaria ed esperienza di Mallery

A un certo punto l'uomo non crea più movimenti ma dispone volontariamente di quelli che ha. La sua azione è una *manipolazione appropriata di riflessi* dei quali egli provoca coscientemente la reviviscenza.

Egli ne usa come un danzatore delle sue figure e compone con essi la coreografia dell'azione decisa (Bergson).

Il carattere universale della più parte di questi segni venne dimostrato colla famosa esperienza di Mallery il quale, avendo messo a rapporto un certo numero di sordomuti del collegio di Washington con ugual numero di indiani « Utes », ebbe a constatare che gli uni e gli altri riuscirono a mimare degli interi racconti che furono poi tradotti in parole, dagli interpreti dei sordomuti e da quelli degli indiani.

Così l'originario senso cinematografico della umanità, da istintivo e normale, diviene logico e cosciente. Ecco come il Dumas enuncia i dettagli di questa seconda fase del linguaggio mimico che potrebbe già definirsi un completo breviario di recitazione filmica.

« Del riflesso facciale della soddisfazione e della gioia noi facciamo il sorriso convenzionale che utilizziamo come un gesto: era all'origine una semplice reazione meccanica, ma siccome questa reazione si produce sotto l'influenza della gioia, noi ne abbiamo fatto, per la semplice imitazione di noi stessi, il segno volontario di questa emozione. Nella vita sociale esistono altri esempi di queste trasformazioni volontarie, come le contrazioni della fronte, come segno dell'attenzione, volontariamente riprodotto, quando vogliamo ascoltare, oppure l'abbassamento delle commessure labiali in segno di tristezza volontariamente riprodotto, quando vogliamo esprimere lo sgradimento. Così pure l'atto di simulare il disgusto e torcere la bocca è sinonimo di fastidio, mentre il passare la mano sulla fronte alzando le spalle equivale a dimenticare ».

Certo, una così perfetta traduzione mimico-gestuale del mondo esterno (*proprio il mimare in speculum* di S. Tomaso) si trova più nelle antiche manifestazioni del cinema muto che in quelle del moderno cinema sonoro, eccessivamente sofisticato dal dialogo e quindi privato della sua più originale e accentuata peculiarità espressiva. Onde il passo ora citato, sembra riguardare più da vicino lo stile, poniamo, di una Francesca Bertini, che la regia, poniamo ancora, di un Lubitch.

Resta però sempre a vedere se il verboso e scintillante giuoco del primo è assai più vicino alle genuine fonti della nostra arte, che la maniera incomposta ed ossessiva, ma tutta cinematografo, della grande diva italiana che lanciava tutto il corpo nell'avventura dello schermo.

Nè si parli di arcaismo sorpassato.

Tutte le passioni dell'animo — osserva il Descartes — sono causate da modificazioni del corpo, cosicchè esse nascono durano e muoiono con quelle. È quindi impossibile intuire le prime senza descrivere le seconde. Così i versi del teatro classico durano più a lungo alla memoria perchè il personaggio in luogo di dire ciò che pensa fa invece vedere ciò che subisce.

Infatti all'altro polo della vita istintiva e cioè, sul piano stesso del cosidetto vivere mondano, il codice di questo, appare nient'altro, che come l'edizione stereotipa di una serie di gesti sottratti all'antico costume cavalleresco (inchino, atto di presentarsi, di baciare la mano etc.).

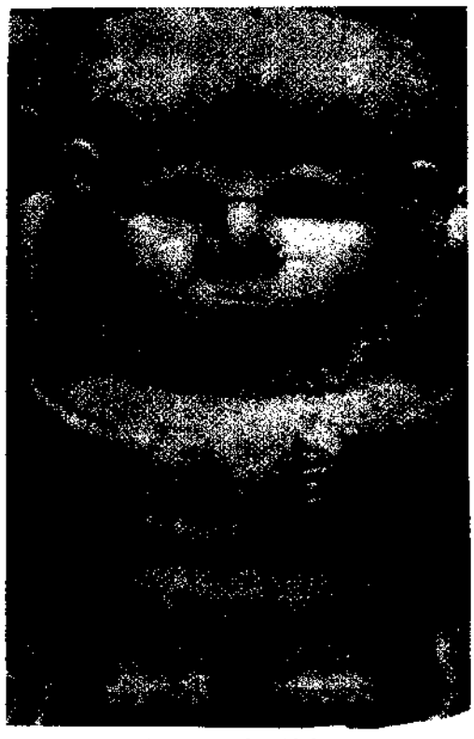
La stessa vita intellettuale infine non è un impero in un impero: essa è impregnata di stati affettivi che tentano esprimersi in movimenti i quali costituiscono la trama su cui la coscienza disegna i suoi motivi.

Un film di Chiarini

Ciò vale ad assicurare la piena legittimità artistica del cinema psicologico che qualcuno (come il Brasillach) contrasta. Anzi, siccome il registro

Vecchio complesso gestuale del cinema muto ('Nanà' di Jean Renoir)

Deformazione del giuoco mimico del film surrealista di Joseph Mari: 'Amour de Zéro'



Fotogenia dell'idolo

Fantasia gestuale arcaica in un film di Lotte Reiniger (Principe Ahmed)

dell'espressione gestuale comporta una ricchezza e una delicatezza di effetti, che la parola non è neanche in grado di esprimere, io penso che il cinema psicologico abbia maggiore legittimità artistica, non certo del romanzo, ma sicuramente del teatro psicologico. Le luci della ribalta sono crudeli e impudiche — osservava di recente un grande uomo di teatro. — Meritatamente al cinema vi oppone la zona d'ombra e di mistero che gli è propria e che è quella ideale per la rappresentazione de' nostri più delicati sentimenti interiori.

La prova è che il cinema psicologico è una delle poche forme classiche del muto (da DUE BEGHINE della casa Gaumont a TERESA RAQUIN di Feyder) sopravvissuto al sonoro. L'esempio più recente risale proprio a questa stagione e chi ha visto la BELLA ADDORMENTATA e ricorda le scene di vita vissuta che il film contiene, il personaggio del notaio tipato dal Chiarini e l'atmosfera ossessiva che ricorda il Mauriac di ASMODEA e NIDO DI VIPERE, non può a lungo condividere le perplessità di Roberto Brasillach.

Nella sua terza fase questa facoltà volitiva è infine abbreviatrice e combinatrice: mira cioè a cogliere un sol momento dell'azione che vuole esprimere (Dugas).

Essa però coesiste, nella sua realizzazione perfetta, con quella precedente. Così il gesto di togliersi il cappello designa l'uomo presso quasi tutte le popolazioni dell'Africa, di recenti civilizzate, quello di comporre la mano a forma di coppa significa l'acqua presso le tribù della Nuova Guinea, l'altro di agitare le mani tra le gambe aperte, il passaggio del fiume tra molte tribù di Boschimani.

Tutto questo complesso gestuale danzato nel composto umano è poi sottoposto alla legge del ritmo, il quale, secondo la semplice definizione di Spencer, non è che l'alternanza di periodi di attività e periodi di riposo.

Non è chi non veda l'importanza per gli studi che ci interessano di questa ultima fase *abbreviatrice* la quale rappresenta il fiore stesso della espressione cinematografica, la sua funzione poetica in senso stretto, il nucleo espressivo che è veramente alle basi della sua potente facoltà simbolica ed allusiva.

Può anzi dirsi che tutte le espressioni della sua tecnica si riducono a siffatta funzione abbreviatrice (*carrellata*) e combinatrice (*sovrimpressione*).

In un prossimo articolo esamineremo il momento più delicato nella storia dell'espressione cinematografica, e cioè il trapasso dal muto al parlato.

ROBERTO PAOLELLA

Tutti i riferimenti scientifici del presente articolo sono ricavati dal volume secondo degli Archivi di filosofia *(Studi di psicologia linguistica) di Marcel Jousse.*

Potente allegoria scultorea della fotogenia di Harry Baur

Allucinazione espressiva dei gesti in un film di Ruttmann ('Sinfonia della città')

Parabola mimica giuocata da Charles Laughton

Problema cinematografico

NON crediamo tanto facilmente all'esistenza dei problemi in genere. Ce ne propongono troppi ormai. Ogni giorno uno nuovo. Ma quello della musica nei film, è un vero problema, e insoluto nel più dei casi. E i casi son sempre diversi.
Scrivere la musica di un film: ecco qualcosa di un ordine nuovo. Ecco un cimento rischioso, delicato, una pratica difficile, come un'operazione delicata.
Qui non vale nessuna ricetta. È una questione di diagnosi. Di taglio di cucito. Sbagliando l'operazione, c'è da ammazzare il film.

Un film deve essere voltato, rivoltato e lavorato fino al midollo, benchè alla fine dei conti non ne risulti che la superficie.
La superficie: un nastro labile, sensuale, trasparente, chilometrico, che trema e corre, animato dalla trasmissione sonora.
Però, a tempo e luogo, la musica può far saltare i personaggi come castagne sul fuoco. Quel che riesce specialmente quando gli attori sono negri. E questi, li puoi chiamare i film alcoolizzati dalla musica.

Un film sembra non essere altro che una successione di immagini. Nondimeno ha un corpo con tutti i suoi organi vitali.
Poi non servirà che la pelle, che di solito si vende in anticipo: come quella dell'orso.
E la musica non vuol essere inserita brutalmente nel corpo del film a furia di iniezioni. Questa della siringa non è un metodo da infliggere al film che non è poi malato, e che lo farà ammalare.
Quanti sono i film che soggiacciono alla corruzione, all'avvelenamento della musica?
Foruncoli, eruzioni cutanee fan presto a venir fuori, a esplodere a fior di epidermide.
Perchè non bisognerà mai dimenticare che si tratta d'una tenue pellicola. E infiammabile, per giunta.
In certi film nostrani, la musica sembra far parte del grossolano « maquillage » cinematografico.
(Una deturpazione sull'altra).
Su certi altri, la musica vien applicata con retrospettiva civetteria — come un neo sotto il naso di una duchessa, o peggio, come un cerotto del mediconzolo di campagna.
In altri ancora, musica e olio santo fan tutt'uno, oppure l'olio è di ricino addirittura. Scioglie il film, e lo fa cadere d'urgenza sul sedile del gabinetto.

Nei malinconici raduni di bracaloni bianchi che nelle sere estive fan trincea sul marciapiede di Via Veneto, e davanti al caffè Rosati, si discute molto di problemi cinematografici, ma del contributo musicale, ma dell'aiuto sonoro, non si parla nè molto nè poco.
« Passività e attività della musica nei film ».
Questo è un libro mastro che non si finirebbe mai di redigere. Anche se a un certo punto la musica diventa un elemento tempestivo ed efficace del film, si dovrà constatare, in innumerevoli casi, la vanità d'uno sforzo i cui risultati sono crudelmente negativi, o deleteri addirittura.
Non è possibile che l'occhio goda quando l'orecchio soffre, e viceversa. La pioggia, la ruota, la cavalleria, il treno, la fontana, il proiettile di cannone e il maestrale, diffondono e trascinano seco la loro voce sino ai limiti dello spazio.
Similmente dai suoni continui e differenti nasce l'idea del moto, dell'ubicazione, del luogo: e dal silenzio nasce l'idea della fissità verticale.
Alla vista della saetta, i nostri timpani vibrano come i vetri di una casa.
L'occhio e l'orecchio, ecco i due avvertitori che si avvicendano fedelmente al posto avanzato: binomio di scambio, corpo ed ombra dei sensi, bilancia di precisione. Quel loro moto d'altalena fa nascere scrosciando le due dimensioni.
La cinematografia non è un recipiente da colmare fino all'orlo di sonorità orchestrali.
Queste partiture ponderose, abbondanti, strabocchevoli, dove una musica da « potpourri » procede a marce forzate, per prendere la testa su tutto, per essere sempre la prima, ingannano il risultato visivo, tradiscono l'effetto del giuoco.
In qualsivoglia film la musica è importante, senza dubbio, ma non si deve dare dell'importanza, nè ostentare la propria presenza. Più è nascosta, più agisce per il bene di tutti quanti.

Infiltrazione, veicolo sottocutaneo, come il sangue che rinnova la vita, la musica non la devi avvertire, per quanto sia essenziale. La musica pulsa come una sorgente riposta, scava sotto, e gira attorno alle immagini come intorno a un pilone d'un ponte, le riflette ravvivate e vibranti.

BRUNO BARILLI

Abel, il regista di 'Arcobaleno', su uno sfondo di nuvole finte (foto Barzacchi)

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 156)

6ª PUNTATA

Il regista e la sceneggiatura

COME il trattamento rappresenta la preparazione delle scene del film, così la sceneggiatura rappresenta la preparazione dei quadri. Nella sceneggiatura sono indicati, quadro per quadro, i campi e i piani di presa, i movimenti dei personaggi, l'ambiente, i dialoghi, i movimenti della macchina da presa.

Il regista (e si parla sempre qui di un tipo di regista ideale, che abbia un'idea precisa del film da realizzare, meglio da creare) contribuirà in sede di sceneggiatura all'applicazione di tutti quei mezzi di cui il cinematografo dispone. In ogni caso potrà riservarsi tale applicazione, nel senso più rigoroso, durante la realizzazione. Converrà peraltro che egli indichi i mezzi tecnici occorrenti, nonchè il materiale che gli serve per procedere alla presa di un determinato quadro.

Vedremo più avanti quali siano i rapporti fra il regista e la scenografia. Certo è importante indicare, qui, che per stendere una sceneggiatura è necessario che il regista abbia un'idea abbastanza precisa degli ambienti, allo scopo di poter distribuire le inquadrature nelle diverse distanze di presa, senza incorrere in inconvenienti che si possono verificare poi, durante la realizzazione, qualora egli non abbia tenuto conto, durante la preparazione del film nella fase di sceneggiatura, delle dimensioni e delle caratteristiche di un determinato ambiente. Insomma, può avere importanza, per esempio, sapere se una porta si apre da una parte piuttosto che dall'altra, o conoscere la disposizione esatta delle finestre di una stanza, ecc. Ma è naturale, che il buon regista, il quale avrà chiara, nella propria mente, la visione della scena da suddividere in piani e campi diversi, potrà dare egli stesso disposizioni affinchè la pianta della scena sia sviluppata in un certo modo, piuttosto che in un altro, cioè che la scenografia sia, in certo senso, subordinata alla sceneggiatura, o meglio all'idea che il regista ha del film nella sua forma definitiva.

Ad una elaborazione tecnica della sceneggiatura quanto più possibile precisa (cioè che contenga tutti gli elementi necessari per la ripresa) inducono, naturalmente, le esigenze industriali. Dalle difficoltà maggiori o minori per realizzare i quadri che compongono una scena, il direttore di produzione sarà portato a dedicare nel piano di lavorazione, per quella determinata scena, un numero maggiore o minore di giorni a disposizione. La sceneggiatura non si deve considerare peraltro come il film sulla carta, chè il film esisterà soltanto sulla pellicola, come opera d'arte. Ogni indicazione data dalla sceneggiatura non può avere in ogni caso, se non un valore di proposta. E talvolta le proposte dei collaboratori del regista al regista stesso, non vengono indicate per iscritto, ma verbalmente, durante la preparazione e la lavorazione del film. Caso tipico: LA PECCATRICE: le più belle scene del film non sono state scritte, ma soltanto approssimativamente indicate, proposte, suggerite, durante conversazioni prima delle riprese del film e durante le riprese stesse, tra il regista e i collaboratori alla sceneggiatura, i quali venivano a creare pertanto un'opera cinematografica, e non un'opera più o meno letteraria sulla quale poi si sarebbe dovuto costruire il film.

Insomma, sia che il regista e gli sceneggiatori scrivano anche in forma molto precisa e ricca di particolari la sceneggiatura del film, sia che vengano formando il film, per successive fasi, da una collaborazione che non consiste nel mettersi attorno a un tavolo a spremere la loro intelligenza, è necessario che tanto il regista che i collaboratori «vedano» e «sentano» il film. Ad essi può bastare, a volte, nella sceneggiatura una indicazione molto semplicistica, per una inquadratura. Ma si vedrà poi dal confronto fra l'inquadratura descritta nella sceneggiatura e l'inquadratura realizzata se il regista è dotato o no di senso del cinema.

Non esiste, come alcuni credono, un metodo per scrivere una sceneggiatura. Esiste più di un metodo. Nelle stesse indicazioni di piani e campi vi sono divergenze. La sceneggiatura si presenta come un seguito di periodi contrassegnati da un numero progressivo. Ogni periodo è un quadro, o inquadratura. Vi sono sceneggiatori che pretendono di portare la sceneggiatura ad un film quasi realizzato; teorici che sostengono potersi paragonare una siffatta sceneggiatura ad una partitura musicale. Non ci mancherebbe che il direttore d'orchestra (cioè il regista) per dirigerla. Grave errore. Per quanto precisa, la sceneggiatura non sarà mai un'opera d'arte. E infelice sarebbe il regista che pensasse di seguire per filo e per segno le indicazioni degli sceneggiatori troppo diciamo così, scrupolosi e zelanti, i quali, poniamo, avessero indicato, per ogni quadro, la distanza in metri e centimetri dagli oggetti, dai personaggi, l'obiettivo, i limiti esatti della inquadratura, il tempo in minuti primi e secondi del quadro, o, peggio ancora, il metraggio del quadro. Una sceneggiatura così compilata si potrà semmai dedurre dal film e allora sarà piuttosto un copione di montaggio, e potrà dirsi, soltanto allora, film sulla carta.

Le indicazioni tecniche, anche in una cosiddetta «buona» sceneggiatura, non possono essere che approssimative. In un certo senso, esse sono quasi sempre superflue. Da un punto di vista pratico, sarebbe sufficiente che, per ogni scena, il regista indicasse i mezzi tecnici di cui avrà bisogno: se di una o più macchine da presa, e con quali obiettivi, filtri e diffusori, se praticabili di tale o tale altezza, se di carrello con binari di tanti metri, ecc.

Louis Delluc ha lasciato con i suoi *Drames de Cinema* lucidi esempi di sceneggiature, che prive di indicazioni tecniche, permettono peraltro di vedere quale, per ogni quadro, sarà la distanza di presa. Ecco un frammento di LA FEMME DE NULLE PART:

278. La giovane donna è pronta. La valigia è preparata. Ella prende il suo mantello. Volge uno sguardo alla...

279. ...sconosciuta che, con un sorriso, la vede allontanarsi, come se rivedesse tutta la sua giovinezza in un minuto.

280. La giovane donna nel corridoio. Esita.

281. La cameriera e il bambino.

282. La giovane donna si decide e si avvia verso la scala.

283. La sconosciuta alla sua finestra vede...

284. ...la giovane donna sulla terrazza.

285. La cameriera sulla terrazza.

286. Il bambino sulla porta della terrazza, spinto dalla cameriera verso sua madre.

287. La sconosciuta guarda. Vede...

288. ...il bambino correre dietro alla giovane donna. Grida:
— Mamma!

289. La sconosciuta cambia d'espressione.

290. La giovane donna si volge.

291. Il bambino si getta nelle braccia della mamma. Ella è turbata. Piange, stringe a sè il piccolo, siede, lo abbraccia, fa sedere suo figlio sulle ginocchia.

Sono espliciti, quantunque non dichiarati, bensì sottintesi i diversi campi, le distanze di presa, le relazioni fra le inquadrature. La inquadratura 279 è soggettiva rispetto alla 278. Se il regista sceneggiatore avesse voluto indicare un passaggio per panoramica, avrebbe abolito il numero 279. Ma evidentemente, egli ha preferito la soluzione dell'inquadratura soggettiva, che oltre tutto, è più esatta, e permette allo spettatore di porsi al luogo del personaggio della giovane donna. Più avanti egli porrà invece lo spettatore al luogo della sconosciuta. Così, è facilmente comprensibile che la inquadratura 287 sarà un primo piano, laddove l'inquadratura seguente sarà, oltre che soggettiva, un campo medio dall'alto.

Siamo venuti parlando di piani e di campi, di panoramiche; cioè di quelle che si chiamano indicazioni tecniche. Una sceneggiatura, letta da un profano, riesce, di solito in parte oscura. D'altronde quelle indicazioni, che paiono a taluni assai difficili da intendere, sono tuttavia semplicissime. Veniamo a scoprirle una alla volta, così come storicamente sono state inventate.

I primi film, come si sa, consistono in una sola «veduta» in movimento, di carattere documentario ancorchè possa esservi un'intenzione umoristica (L'ARROSEUR ARROSÉ: il giardiniere annaffia i fiori, un giovinotto sopraggiunge, mette un piede sul tubo di gomma così da evitare l'uscita dell'acqua; il giardiniere osserva la bocca dell'annaffiatoio, il giovinotto alza il piede cosicchè l'acqua spruzza il volto del giardiniere). Tutta l'azione si svolge in un solo quadro, che appare dopo una didascalia in cui l'azione stessa è indicata. Le figure sono viste in «campo lungo», o in figura intera; esse sono comprese insomma, abbondantemente, nei limiti della inquadratura. Se, nel caso del citato film di Lumière L'ARROSEUR ARROSÉ, una sceneggiatura fosse stata scritta prima della realizzazione, essa non avrebbe contenuto alcuna indicazione tecnica.

In un altro film dei primi Lumière, LA COLAZIONE DI BEBÈ, le persone sono prese a mezza figura, cioè, sempre alla distanza più normale, rispetto all'azione che si svolge. Non era previsto, in quei tempi, che un film potesse consistere in più di un quadro, nè che un movimento della macchina da presa potesse avvicinare o allontanare oggetti e persone.

Poco tempo più tardi, la lunghezza dei film aumenta, e con essa il numero dei quadri. Ma non subito, bensì con l'andare degli anni, accadrà

che ad un quadro ne segua un altro. Invece, ad ogni quadro precede una didascalia, e didascalie diverse, quindi, si alternano ai quadri.
Per quadro intendiamo il pezzo di pellicola, a sè stante, posto tra una didascalia e un'altra e o tra un altro quadro e una didascalia, ovvero tra due altri quadri. Là dove nella presa di un film, la macchina viene spostata dalla posizione in cui precedentemente si trovava, per la presa di un'altra immagine, ha inizio un nuovo quadro.
In un quadro possono essere contenute più inquadrature; sia l'eventuale movimento di oggetti e persone durante lo svolgersi dell'azione, sia per l'eventuale movimento di macchina.
I movimenti di macchina non esistevano nei primi film. Tra l'altro sarebbe stato difficile, dovendo gli operatori per la presa di un quadro girare la manovella della macchina per procedere alla trazione della pellicola, pensare nello stesso tempo a muovere la macchina. Più facile il compito qualora, con la macchina, l'operatore stesso venisse mosso. In CABIRIA, per esempio, si notano movimenti di carrello, facilmente realizzati, che non altro scopo hanno se non quello di descrivere la grandiosità della scena.
Siamo, con CABIRIA (1914), già all'epoca in cui si sono conquistati i mezzi espressivi del cinema, in cui i registi migliori si esprimono con mezzi esclusivi.
Era necessaria una nuova concezione del cinema, non inteso come un surrogato del teatro o della letteratura, bensì come forma d'arte a sè stante. S'è accennato ai trucchi di Georges Méliès e s'è altresì detto come, in fondo, Méliès concepisse il cinema piuttosto come un super-teatro di illusionismo e di prestigio.
Il cinema diventa veramente tale, quando i registi avvicinano lo spettatore a questo o a quel particolare della scena, quando accostano immagini che, prima d'allora, nessuno avrebbe mai pensato si potessero accostare, creando analogie, simbologie, (e giungendo magari ad assurdi, ma comunque assurdi cinematografici), facendo agire gli attori non come se prendessero parte ad una pantomima, bensì in relazione ai limiti della inquadratura, dando ad ogni quadro un certo tempo, e venendo a creare pertanto il ritmo del montaggio, inteso in senso lato, non ristretto alle elementari funzioni di attacco di un pezzo di pellicola ad un altro.
Come già nella scaletta, come nel trattamento, vieppiù nella sceneggiatura sarà previsto il montaggio. Non già che esso debba prevedersi al centimetro come taluni fanatici pretendono, bensì nel suo ritmo compositivo d'insieme. E previsione di montaggio si ha, là dove vengono previsti diversi campi di presa, diversi movimenti eventuali della macchina. Quando Méliès ad una inquadratura con una persona in campo, faceva succedere identica inquadratura senza più quella persona in campo (allo scopo di dar la sensazione che la persona sparisse) faceva montaggio nel quadro: e cioè si valeva del cinema come mezzo per un effetto sorprendente di teatro.
La successione dei quadri descritta nel frammento di sceneggiatura di Louis Delluc sopra riportato, contiene invece elementi propri del cinematografo. Siamo, con Delluc, nel 1921. Ma già prima — e da quando Ricciotto Canudo ha esposto i princìpi di una estetica cinematografica (1911) — esistevano rigorose applicazioni cinematografiche.
Non soltanto figure viste in distanza, o panorami, bensì figure di cui si vede soltanto il volto (primissimo piano) oppure il volto e le spalle (primo piano); oppure particolari della figura: una mano, per esempio, che raccoglie la calzetta di lana di un bimbo (INTOLERANCE di D. W. Griffith; esempio citato a proposito del materiale plastico). Le figure sono viste a mezzo busto (piano medio, mezzo primo piano, mezza figura) o fino al ginocchio (piano americano o, per gli americani, piano italiano).
Nel film di Baldassare Negroni, L'HISTOIRE D'UN PIERROT, è già una scelta abbastanza larga di inquadrature, da diversi punti di vista e con diversa distanza della macchina da presa (1913). Si può dire che in questo film i campi e i piani sono adoperati normalmente, quasi per non creare fastidio nello spettatore poco abituato.
S'è visto come per unità di misura nelle definizioni della distanza di presa, si sia scelta la figura umana. Ma le definizioni da noi date non sono peraltro esclusive. Nel senso che per « piano americano » taluni intendono la mezza figura o viceversa, che altri adottano definizioni più complesse; (citiamo a caso, per divertimento: M.P.P.F.A. che vorrebbe dire: mezzo primo piano di figura all'americana). Altrove nelle definizioni di distanza di presa, al concetto della figura umana si è sostituito il concetto di spazio. Perciò in certe sceneggiature si legge per esempio: P. P. (primo piano) e a questa indicazione seguono tre nomi di personaggi. Orbene, si intende che le altre persone saranno viste il più vicino possibile, sì da occupare interamente la inquadratura.
Definizioni rigorose e precise non vi sono, dunque. Ecco perchè noi abbiamo pensato di adottare soltanto le seguenti definizioni: *P. P.* (*Primo Piano*): il volto di un personaggio, o il volto e le spalle; *P. M.* (*Piano Medio*): una mezza figura, o più o meno, o uno spazio ad essa corrispondente; *C. M.* (*Campo Medio*): una inquadratura che comprende più persone circa in figura intera; *C. L.* (*Campo Lungo*): una inquadratura che comprende numerose persone, distanti, o uno spazio corrispondente.

(*Continua*)

F. P. e G. P.

'La peccatrice' di Palermi

Concorso per gli esperti ①

Da questo numero 'Cinema' inizia la pubblicazione quindicinale di alcune interessanti fotografie e porrà ai lettori delle domande in riferimento al tema illustrato. Tra coloro che invieranno entro 15 giorni dalla pubblicazione delle fotografie le risposte esatte, saranno estratti a sorte due abbonamenti alla rivista. Le soluzioni e il nome dei vincitori saranno resi noti sul numero di 'Cinema' del 10 febbraio 1943 XXI. Inviare le risposte solo su cartolina postale indirizzando a 'Redazione Cinema' - Ufficio Concorsi - Piazza della Pilotta 3 ROMA

Ⓐ Come si chiama l'attrezzo che ha in mano Luciano Barbetti, interprete de 'I bambini ci guardano'?

Ⓑ Cosa può fare con un mistro un aiuto operatore?

Ⓒ Quanti film ha fatto in Italia Ramon Novarro? Come si intitolavano?

Ⓓ A quale film appartiene questa scena?

Ⓔ Chi è questa donna?

Ⓕ Definite con il termine cinematografico più appropriato questa inquadratura di Carola Höhn

Ⓖ Questo ufficiale della Luftwaffe è un noto regista di film di guerra germanici. Come si chiama?

Ⓗ Maria Andergast e Maria Holzer sono state recentemente in Italia. Dove è stata fatta questa fotografia?

Una lezione di Blasetti (foto Barzacchi)

Ancora per una

FILOLOGIA DEL CINEMA

NELL'APRILE scorso apparve su queste colonne un mio scritto, nel quale cercavo di stabilire per il cinematografo una funzione equivalente a quella della filologia nei riguardi della letteratura. Considero quello scritto come la premessa teorica a ragionamenti di carattere tecnico. Tale premessa mi sembrava necessaria perchè sull'argomento critici, più o meno preparati, hanno ecceduto per vezzo o per ignoranza. Si è usata la parola « grammatica » a piene mani, fuori da una seria meditazione; o la si è combattuta come elemento estraneo a pensamenti di natura cinematografica.

Pochi giorni dopo apparve sulle colonne di *Quadrivio* una nota in cui il signor Roberto Bartolozzi cortesemente mi invitava a chiarire alcuni punti del mio articolo. Ho avuto il torto di ignorare tale nota finchè altre note più recenti non me l'hanno segnalata. Il proposito del presente scritto è di chiarire quei punti, ma sopratutto di ampliare e continuare le considerazioni già poste.

Vorrei intanto precisare che, come il titolo stesso denunciava, le mie ricerche non riguardavano un rapporto diretto fra il cinema e la filologia, considerando quest'ultima nella sua naturale definizione. Parlando di una filologia del cinema, mi riferivo sopratutto al valore funzionale della parola *fiolologia;* ricercavo per l'arte cinematografica un'attività critica che svolgesse còmpiti uguali ai filologici.

Rapporti di altro genere non mi hanno mai interessato, e tanto meno quello diretto fra filologia e cinema. Per contro, mi dispiace trovare nelle serie note del Bartolozzi il tentativo di una siffatta comparazione; e tanto più che questa venga fatta sulla scorta del testo vichiano, con conclusioni affrettate e superficiali. Il rapporto fra figura e lingua, che G.B. Vico imposta attraverso la metafora, la sineddoche e la metonimia, ha costituito un'illuminazione per l'estetica in generale. Non vedo perchè si debba pervenire a un valore più particolare, di questa scoperta, per il cinematografo. A noi ha fatto sempre piacere l'ingresso dei testi filosofici nelle dissertazioni cinematografiche: solo però in quanto la filosofia, come estetica, è alla radice di ogni cultura artistica e giudizio estetico. Trarre conclusioni particolarmente cinematografiche perchè la metafora è *figura in movimento*, mi sembra gratuito. Le vittime seminate nel campo degli studi cinematografici dalla famigerata parola « movimento » non si contano più. Dove appare questa parola, appare magicamente la parola « cinema »: e quasi sempre partendo da una sua sbagliata attribuzione. Il *movimento* cinematografico per definizione non è quello per cui invece di figure da lanterna magica abbiamo figure che si muôvono e camminano, bensì quello posto dal montaggio. Cioè la possibilità del cinema di ottenere un racconto *anche* con inquadrature statiche (dando a questo aggettivo il suo valore fisico). Il movimento cinematografico è piuttosto dinamismo, cioè forza interna dell'inquadratura, sia essa svolta attraverso oggetti mobili, sia attraverso l'espressione o il significato espressivo dell'oggetto immobile.

Soltanto tenendo conto di simili considerazioni, il Bartolozzi può muoversi verso le ricerche da lui promosse; ricerche che, cautamente svolte, potrebbero dare qualche risultato per i nostri problemi critici.

Il primo punto oscuro del mio articolo sarebbe stato il seguente: « Dietro le licenze poetiche dei primi secoli della nostra letteratura noi scorgiamo tutta una storia, un fatto umano di graduale sviluppo linguistico. Mentre una moderna licenza poetica per noi non ha più senso, perchè adombra dietro di sè una posizione antistorica e quindi antiumana ». Con queste parole ho voluto dimostrare la necessità storica degli studi grammaticali del cinema. Ponevo inoltre la priorità del sentimento poetico nei riguardi della lingua, anche se poesia fu soltanto quando il linguaggio (sentimento poetico) fu lingua (schema convenzionale). E poichè la lingua non nasce con un suo assetto definitivo, ma si precisa man mano, e questo suo precisarsi è storia del pensiero umano, così l'uomo non può essere fuori della sua storia e ritornare artificiosamente al balbettio o alle immaturità dei suoi antenati.

Le « licenze poetiche », cioè quelle che oggi chiameremmo improprietà del linguaggio, corrispondono appunto ad una anteriore impostazione linguistica, e oggi sarebbero il segno di una lingua non ancora storicamente maturata. La prospettiva, ad esempio, è una conquista grammaticale della pittura, ed oggi anche il pittore che non la rispetta non per questo la ignora: la risolve, se mai, in un nuovo dato poetico, che non è certo quello della pittura bizantina.

Ho già altre volte precisato che l'artista può

sovvertire alcune leggi grammaticali per una nuova funzionalità espressiva, e che questo sovvertimento dà un nuovo apporto alla lingua. Questa considerazione può difenderci dall'accusa di volere impostare una canonistica del creare artistico.

Il nostro còmpito, d'altra parte, vuole essere di ordine più minuto, più tecnico: nel caso del cinema vuole additare quelle regole inderogabili del narrare cinematograficamente. Regole « a posteriori » e tuttavia possibili data la rapidissima evoluzione del cinema. Quarant'anni di cinema hanno condensato una parabola di maturazione che per le altre arti è stata lunghissima. Forse è inutile sofisticare su questa constatazione. La ragione più convincente è senza dubbio questa: l'evoluzione artistica è nell'uomo e il mezzo tecnico è un ostacolo ben fragile alla volontà creativa. Il creatore cinematografico era la somma di tutte le esperienze artistiche della storia a lui precedente, e il mezzo tecnico (il modo di narrare per immagini in movimento) ben presto fu adeguato a quelle mature esperienze.

Siamo venuti così al secondo punto del mio scritto che l'autore della nota vorrebbe chiarito con esempi. Io scrivevo: « ... un nuovo poeta del cinema o un futuro non potranno più fare a meno della conoscenza della vera e particolare lingua del cinema ». Il Bartolozzi desidererebbe « ... sapere in sostanza in che consiste questa vera e particolare lingua del cinema ». Domanda un po' semplicistica per una risposta che dovrebbe riempire tante pagine da mettere insieme un volume. Nel mio articolo rimandavo all'autorevole lettura di R. Spottiswoode, di R. Arnheim, di Pudovchin, di R. May; e forse pensavo di fare seguire a quel mio primo scritto, che aveva il carattere di una premessa teorica, qualche studio tecnico. Rimando nuovamente alla lettura di quegli autori per uno studio esauriente dell'argomento; qui personalmente mi limito a portare alcuni esempi, senz'altra pretesa che quella di enunciare delle semplici regolette, delle quali taluno divenitivamente assorbite e in uso, altre meno. Esempio classico:

— Una persona esce dalla destra del campo; nella inquadratura successiva deve entrare dalla sinistra.

Altri casi, meno rispettati:

— L'ingrandimento deve avvenire sempre sull'asse, o sugli assi paralleli. Dato Tizio di profilo in C.L., il successivo P.P. sarà pure di profilo e nella stessa direzione. È un diffuso errore l'ingrandimento in controcampo.

— Il controcampo, ammissibile sull'asse medesimo del campo solo per le inquadrature soggettive, va fatto dall'angolo corrispondente opposto, e alla medesima distanza.

— Dialogo fra due persone per inquadrature soggettive. Ciascuna inquadratura rispetterà la posizione di alto e di basso che eventualmente terranno le due persone.

— L'ingrandimento del centro di attenzione conserverà all'oggetto la medesima posizione spaziale del c.l. — cioè se l'oggetto è in alto e a destra del quadro, anche il suo successivo p.p. conserverà i rapporti di alto e di destra (pur essendo ridotti perchè l'oggetto è ingrandito).

Ripeto, questa esemplificazione vale soltanto per indicare approssimativamente il campo delle ricerche grammaticali verso le quali auspicavo l'interesse di chi fa il cinematografo o di esso si occupa.

Mille sono i modi di raccontare una cosa: ma una soltanto la regola che unisce, in una sequenza, due inquadrature, in un periodo il complemento al verbo. In nome di quale libertà si calpestano queste regole? Soltanto in nome di una romantica libertà, estranea alla genuina creazione. Una libertà comoda ai genialoidi confusionari della poesia e delle arti figurative; comodissima, purtroppo, nell'arengo cinematografico: dove gente incolta, incapace, frivola accorre attratta esclusivamente da quel tanto di luccicante, in costume e in moneta, che viene offerto.

La lingua dell'artista vero è stata sempre chiara nella sua struttura tecnica, tanto più sonante quanto più ha assorbito dentro di sè, facendola naturale, la legge che regola il periodo, il contrasto cromatico, il raccordo architettonico e così via. Il cinema esige (e non si vede perchè debba comportarsi altrimenti, cioè come un figlio spurio dell'arte) che il suo poeta e anche il suo normale narratore pervengano all'espressione cinematografica attraverso una perfetta conoscenza della sua struttura grammaticale. La quale poi non dev'essere ignorata dal critico perchè un buon critico è sopratutto un buon filologo; nè dai letterati che accedono al cinema per un contributo diretto (sceneggiatura).

Con questa conclusione ringrazio R. Bartolozzi per il quale ho potuto ampliare il mio precedente articolo con l'attuale, in cui le digressioni saranno state forse più utili delle risposte ai punti incriminati.

BASILIO FRANCHINA

Ecco un nuovo interessantissimo volto del nostro cinema. Ha fatto la prima apparizione in 'Signorinette' e nel 'Romanzo d'un giovane povero'. Ora Magda Forlenza, attrice di sicuro avvenire, attende di essere posta nella sua giusta luce in una parte adatta e impegnativa (foto Aquari)

I VERDI PASCOLI

'Il popolo italiano, ignorando le condizioni dei negri negli Stati Uniti, assistendo a questo film, si sentirà disorientato. ...A costo di privare gli intellettuali di un godimento d'arte, le competenti autorità statali negarono l'importazione del film in Italia... così scrive in questo articolo Paolo Salvinceri, esponente del Centro Italiano Cattolico Cinematografico intorno a 'Green Pastures', che tradotto 'I verdi pascoli' prende la linea d'un verso di Verga

QUANDO Marc Connelly, nel 1930, presentò sugli schermi americani la riduzione cinematografica del suo lavoro teatrale The Green Pastures *(I verdi pascoli), Premio Pulitzer del 1928, un clamore immenso di approvazioni, di biasimi, di discussioni, di polemiche, di osanna e di crucifige si levò intorno a questo film.*

Eppure l'opera teatrale omonima, che si può dire contemporanea del film, aveva da tempo affrontato il giudizio del pubblico e continuava placidamente la sua esistenza di costante successo sui palcoscenici d'America.

Ancora una volta, pertanto, fu possibile constatare quale differenza — anche dal solo punto di vista della diffusione e della valutazione pubblica — esista tra scena e schermo, in quanto quest'ultimo, per la stessa sua natura e funzionalità, accosta di colpo l'idea concettuale e la espressione artistica o semplicemente spettacolare del proprio divenire, ad una massa ben più vasta ed eterogenea di quella che segue in genere le manifestazioni del teatro.

L'ondata di curiosità e di interesse che accompagnò la presentazione di THE GREEN PASTURES *sugli schermi dell'America del Nord, seguì naturalmente il film a mano a mano che esso varcava le frontiere di altri Stati e si diffondeva per il mondo.*

Ma non lo seguì soltanto; lo precedette addirittura, specie in Europa, perchè, dato lo speciale carattere religioso del film, in quasi tutti i Paesi si prospettò — anche prima della proiezione del film — la opportunità o meno che le competenti Autorità ecclesiastiche definissero il proprio pensiero al riguardo.

Si trattava, invero, di un'opera che esulava del tutto da ogni precedente produzione cinematografica; sia per l'argomento che affrontava, tremendamente alto ed ardito, come per la forma rappresentativa prescelta, la quale, in un certo senso, superava in audacia quella già tanto inquietante del contenuto.

Narrare la storia di Dio, questo, in sintesi, era niente meno il soggetto; rappresentarla attraverso la vivace, concreta ed ingenua materializzazione della fantasia dei negri civilizzati e americanizzati della Louisiana, questo, poi, il modo espressivo.

E scusate se è poco.

Non dunque e soltanto, come qualcuno può credere, un racconto della Bibbia (nel senso di narrare gli episodi più salienti della Storia Sacra); ma addirittura una ascensione al settimo cielo; una sosta estatica oltre le nubi, oltre la soglia stessa del Regno; per accostarsi trepidanti all'Eterno, che assiste tra la Celeste Corte alle vicende dell'Umanità, e seguirle anche noi, senza consequenzialità logica e cronologica; ma accettate così, immanenti nel Tempo che ha perduto ogni misura ed ogni giustificazione, essenziali ed eterne, senza passato e senza futuro, in un presente che non ha più fine.

Lirismo puro, dunque. Ma espresso nella più cruda e realistica estrinsecazione oggettiva; quale appunto potrebbe essere quella della limitata intelligenza di un negretto di Louisiana, che si addormenta sui gradini della parrocchia, all'ombra, dopo la lezione di catechismo.

Nella infantile sua immaginazione, tutto il Paradiso è popolato di negri, e gli angeli, anch'essi, volteggiano con due lunghe ali zuccherine, portando in giro le labbra tumide e gli occhioni sgranati nel buon colore di cioccolata.

Per i viali fioriti del Cielo, dove i Beati senza tregua cantano le più nostalgiche e patetiche melodie dei famosi « Negro's Spirituals », si gustano a sazietà tartine al miele e padellate aeree di « fish-frys » (pesce fritto), quelle stesse modeste leccornie che, sulla terra, costituiscono il sogno più intenso del negretto famelico.

E Dio è buono. Caro e vecchio Dio negro, che si aggira tra i suoi angeli e i suoi santi con un paterno, indicibile sorriso di affabilità; che si affaccia sulle profondità abissali dell'infinito per vedere cosa fanno gli uomini; che è innamorato di questi uomini lontani (li predilige e li pensa continuamente, con grande gelosia dei suoi fedeli angioloni bianco-vestiti - neri di faccia) e, per conservarli sulla via del bene, scende addirittura tra di essi, e cammina sulla terra nel suo austero stiffelius *da predicatore, con un modesto cappello di feltro sul capo canuto ed una mazza d'ebano tra le mani.*

Ed è in questi incontri tra la Divinità e l'Umanità che si svolgono gli episodi biblici: dalla creazione dell'uomo alla trasmigrazione del popolo eletto verso la terra promessa; dalle vessitudini di Mosè in Egitto alla dispersione del Regno di Giuda. Ed ogni episodio, naturalmente, sempre realizzato secondo gli ingenui fantasmi di sogno dei negretti - stanchi - al catechismo, che si assopiscono all'ombra, fuori della scuola.

Ma in questa babele - solo verde, che occhia però dovunque tra l'oro fantasioso e il paradisiaco, non manca una certa logica poetica tutta e profonda, che può consentir emotive partecipazioni, che può legare a certi modesti supporti e ridestar all'improvviso certi segni lirici nel cuore dell'anima.

Nessun film, si può dire, è stato una tale rivelazione come il THE GREEN PASTURES; *che rimane, forse, a segnare l'estremo dei limiti raggiunti sullo schermo e con lo schermo dalla fantasia di un poeta.*

Ma...

Anche qui, come in tutte le cose umane, c'è il famoso « ma ».

Pur volendo ammettere in THE GREEN PASTURES *tutti gli elementi di concetto e di forma superiori che noi vedemmo, gli riconoscemmo, non si può negare che in essi permanga intrinseca e cullata, una peculiarità essenziale caratteristica del luogo d'origine. L'America e l'americanismo e*

L'arcangelo Gabriele in questo Paradiso di negri distribuisce ai più buoni tartine al burro e miele e sigari da 10 centesimi

Giocando nel giardino del paradiso

sono presenti al cento per cento (nel loro valore più intimo di mentalità e di formazione sociale e spirituale): a inquadrare la visione poetica e il substrato etico del film nelle strettoie — sia pure abilmente nascoste — di un formalismo che tarpa la ispirazione o, comunque, la limita — nel tempo e nello spazio — alle contingenze dell'origine denunciata.

Qui, e tutto qui, è il « ma »...

Le critiche, le polemiche, gli scritti innumeri che accompagnarono il film cercarono invano di identificarlo. Qualcuno ha voluto accusare nell'opera di Marc Connelly una verbosità eccessiva, conseguenza della sua origine teatrale; Altri hanno voluto scoprire in essa evidenti preoccupazioni di tesi e di impostazione razionalistica. Altri ancora cercarono di sottolineare una incompiutezza di equilibrio tra concetto ed espressione, che denunciava nell'inadeguata realizzazione l'impossibilità del tema.

Ed eran tutti fuori strada. Si trattava, infatti, di spostare il piano di osservazione; esaminare prima i valori etici, per giungere da quel punto di vista alla disamina estetica.

A questa conclusione si perviene, con sempre maggiore evidenza a mano a mano, appunto, che il film si allontana dal paese di origine, seguendo l'atteggiamento nei suoi confronti assunto dalle Autorità Ecclesiastiche dei luoghi di importazione.

È bene, però, osservare che anche in America si sentì la necessità, da parte della Società Produttrice, di sollecitare dalle locali autorità ecclesiastiche un parere favorevole. Ciò, se comprova la eccezionalità dell'opera, sottolinea la estrema delicatezza dell'argomento che vi si tratta e la priorità in esso dei valori etici su quelli artistici: in quanto gli stessi produttori si preoccupavano, già nel luogo d'origine, di prevenire le reazioni del pubblico di fronte ad un film che voleva « narrare alla negra *la storia di Dio ».*

Comunque, le autorità ecclesiastiche americane furono unanimi nella approvazione.

La Legion of Decency — emanazione dell'Episcopato Cattolico d'America che valuta e classifica dal punto di vista morale la produzione filmistica in proiezione negli U.S.A. — ammise il film THE GREEN PASTURES *nella Classe A, Sezione I della propria National List (Vol. 1, n. 48), con la valutazione: « Unobjectable for General Patronage ». Il che equivarrebbe, da noi, alla ammissione di proiezione del film senza riserve nelle sale parrocchiali. Ed è titolo meritorio piuttosto raro ad ottenersi dalla Legion of Decency.*

Oltre a ciò, poi, si ebbero dichiarazioni di autorevoli rappresentanti del clero cattolico americano, che confortavano il riconoscimento ufficiale della Gerarchia.

Fra i molti, può riuscire interessante ai fini della miglior comprensione della mentalità locale, citare il P. James F. Cunnigham C.S.P.: « ... è una felice versione moderna delle famose sacre rappresentazioni del medio evo », « ...tenendo ferma l'avvertenza dell'autore, che GREEN PASTURES *è espressione di una mentalità popolare (folklore), nessuno può trovarvi di che scandalizzarsi... ».*

E il rev. W. Schaefers, direttore di The Catholic Advance, *organo ufficiale della Curia Vescovile di Concordia, che tiene a precisare: « ... se la concezione negra della Divinità, quale è rappresentata dal film, non è correttamente teologica, ciò non significa che il film sia irriverente. Esso, anzi, non ha mai avuto intenzione di esserlo. Il film vuole rappresentare l'idea di Dio secondo la mentalità del negro; ed in tal senso può considerarsi come un classico ... ».*

Questo per l'America.

Quanto all'Europa, basterà osservare ciò che avvenne in Italia e in Francia. Proprio in quel momento il pensiero e l'azione dei cattolici erano particolarmente attivi di fronte al problema cinematografico. Era stata di recente pubblicata la Enciclica Pontificia Vigilanti cura, *che stabilisce l'atteggiamento della Chiesa dinanzi al Cinema, quale manifestazione d'arte e propagazione di pensiero etico e sociale.*

Il film di Marc Connelly giunse prima in Francia.

Con il titolo LES VERTES PÂTURAGES *suscitò subito discordi pareri al suo apparire sugli schermi parigini. Era allora Arcivescovo di Parigi e Primate di Francia il Cardinale Verdier, che considerava con particolare e attivo interessamento il problema cinematografico. Egli stesso, questa volta, volle presenziare la revisione della pellicola presso la Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio, che — come la Legion of Decency in America — stabiliva per la Francia la Lista Nazionale di classificazione morale, emanata dalla Autorità Ecclesiastica.*

Il pensiero dell'Arcivescovo in merito a questo film che « sort des catégories ordinaires », fu espresso dagli organi autorizzati in questi termini: « L'origine protestante del film non può impedire ad un cattolico di ritrarne una emozione religiosa molto viva e profonda, purchè tuttavia egli abbia compreso a pieno il vero punto di vista dell'opera, rappresentare la Storia Sacra nel modo in cui essa può essere immaginata dalle anime ingenue e profondamente religiose dei piccoli negri della Luisiana ». Si cominciano a notare quelle modificazioni di valutazione che, come rilevammo più sopra, denunciano la caratteristica etnico-etica del film.

La semplice pregiudiziale relativa alla impostazione concettuale del film, già espressa dalle Autorità Ecclesiastiche d'America, si trasforma in Francia in una riserva. Che è poi più esplicita al momento della diramazione della classifica ufficiale sulla Lista di valutazione; e aggravata dal rilievo di alcune scene troppo veristiche. Eccone il testo (Bull. n. 29 del 20 gennaio 1937): « ... Les auditoires un peu avertis tireront de ce film une grande leçon religieuse; il est seulement à craindre que certains spectateurs, mal préparés, ne se laissent arrêter à tort par de naïvetés d'ailleurs profondement explicables. De même une très courte scène dans un cabaret mal famé (les orgies de Babylone que Dieu va foudroyer) ». La classifica, infine, fu stabilita nella Categoria 3 bis; che considera il film ammissibile nelle sale di organizzazione cattolica, limitatamente però a quelle che abbiano carattere e finalità di pubblico locale. *È esclusa, pertanto, la proiezione nelle sale parrocchiali.*

In definitiva, l'accoglienza a LES VERTES PÂTURES *da parte della Gerarchia Cattolica in Francia fu ben diversa da quella riservata a* THE GREEN PASTURES *in America: non ostante ogni effettivo e, spesso, eccezionale valore d'arte del film, esso denuncia dunque sul piano etico, come dicevamo, la impostazione etnico-morale che lo rende difficilmente accettabile dalla generalità dei pubblici europei. Anche perchè in tutto quello che dovrebbe identificarsi con una ipotetica mentalità negra, rientra effettivamente l'ermetismo di un « problema di razza » che sfugge del tutto a taluni popoli europei.*

E, più di ogni altro, risulta assolutamente incomprensibile per gli italiani.

In merito all'atteggiamento assunto dalla Autorità Ecclesiastica d'Italia di fronte al film di Marc Connelly, occorre premettere una importante considerazione.

A differenza di quanto era avvenuto altrove (dove l'Autorità Ecclesiastica si trovò ad esprimere la propria valutazione quando già il film era stato immesso nel circuito cinematografico nazionale), i competenti dicasteri governativi italiani — resisi conto dell'eccezionale importanza del film sul piano religioso e dei problemi specifici che, al riguardo, potevano sollevarsi — preferirono, con grande senso di responsabile equilibrio, sollecitare in merito anche il parere delle Autorità Ecclesiastiche, mentre si decideva sulla opportunità o meno di ammettere la importazione in Italia di THE GREEN PASTURES.

Il Signore sorride paternamente ai bimbi (l'attore è Rex Ingram)

Evidentemente, anche a prescindere da considerazioni religiose, la Censura di Stato si era già preoccupata – all'esame soltanto « politico » (nel senso più lato e più completo del termine, che considera invero gli elementi formativi, spirituali, etici e sociali della nazione) – di quei motivi intimamente, essenzialmente ed esclusivamente americani che compenetrano il film. I quali, concepiti e connaturati con una mentalità estranea a quella italiana, si affermano a volte addirittura in urto con essa; e che, come abbiamo accennato, si dimostrano poi sul piano estetico il vero peccato... originale del film stesso.

Sta di fatto, comunque, che THE GREEN PASTURES *non fu ammesso in Italia dalla Censura statale.*

E se la decisione potè dispiacere a quanti si interessano e seguono gli sviluppi della cinematografia con intendimenti di studio, essa sottolineò, dal punto di vista « politico » che presiede in Italia alle cure dello Stato di fronte al problema cinematografico, un discernimento chiaro e ponderato.

Anche l'Autorità Ecclesiastica, del resto, espresse dal suo punto di vista riserve, le quali – piuttosto che cadere sul merito dell'opera cinematografica in sè – miravano alle reazioni che il film avrebbe potuto suscitare incidendo sullo spirito, sulla cultura e sulla formazione religiosa del popolo italiano.

E questo, d'altronde, il consueto punto di vista che sta alla base delle preoccupazioni morali di cui la stessa Autorità Ecclesiastica si fa interprete in Italia di fronte al problema cinematografico.

Essa tiene, cioè, presente – attraverso la cura quotidiana dei parroci e l'autorità gerarchica dei vescovi – i risultati che un film può ottenere, nella sua diffusione in Italia, pervenendo sopra tutto in contatto con i ceti meno preparati, epperò meno difesi, del popolo, che rappresentano in effetti le più vaste zone di influenza del Cinema. Delle 4.500 sale di proiezione in Italia, più dei cinque sesti sono localizzate in provincia e nelle campagne!

Per concludere questi appunti intorno al famoso film biblico-negro di Marc Connelly, potrebbe riuscire forse interessante rilevare, nel parere espresso dalla Autorità Ecclesiastica d'Italia, quei cenni che riguardano anche il film nei suoi valori intrinseci.

Tra l'altro — e riferendosi alla tesi dell'autore che sostiene essere THE GREEN PASTURES *una rappresentazione artistica del* folklore *(pensiero del popolo) dei negri di Luisiana – i revisori ecclesiastici italiani tennero a precisare che « PASCOLI VERDI può essere bensì un folklore, ma artificiale, non nato veramente dalla concezione popolare, ma elaborato da... intellettuali. »*

E l'osservazione risulta, in verità, acuta e indovinata. Ricorda, in un certo senso, l'analogo appunto che, su di un altro piano, può spesso muoversi nei confronti di talune opere letterarie, le quali, pur vertenti ad esempio su fatti e immagini del mondo infantile, risultino in definitiva concepite ed elaborate dalla esperienza di adulti, destinata alla comprensione e valutazione di adulti.

Per THE GREEN PASTURES, *invero, basta ricordare scene come quelle in cui il Signore Iddio, nel suo austero* stiffelius, *fuma sigari da 10* cents, *si siede nel suo piccolo e misero ufficiolo ad una vecchia scrivania di tipo americano, e si intrattiene con gli abitanti del cielo e della terra esprimendosi nel dialetto familiare dei buoni vecchi negri della Luisiana. O episodi quali quello della folgorazione di Babilonia, folleggiante nel turbinio decisamente* week-end *dei* girls-rooms *o dei* variety-theaters, *dove innocui negri in candida paglietta e abiti a quadretti ballonzolano con donnette acconciate alla « garçonne ». O momenti, anche potentemente drammatici, quali la presa di Gerico, in cui Giosuè si esprime con accenti e gesti che toccano, a volte, il più alto lirismo o raggiungono persino la tragicità dell'epopea, impugnando però una lucente sciabola da Lanciere del Bengala, mentre sulle mura della città di Canaan tuonano a mitraglia i cannoncini modello Guerra di Secessione.*

Basta meditare un momento su talune battute, specie quelle affidate al personaggio che interpreta l'Eterno; quali, ad esempio: « L'uomo è il mio cucciolo favorito; debbo ad ogni costo intestardirmi nel combinare con lui qualche cosa di buono. » Oppure: « Anche l'essere Iddio non vuol dire davvero starsene in un letto di rose! » E finalmente, quando dopo l'ira divina provocata dalla perversità degli uomini, il Signore decide di stringere con essi la Nuova Alleanza: « Basta: è passata! Stavo un po' giù di morale! Ora voglio andarmene tra loro, perchè mi sentano un po' meno divino... »

E si può allora, con piena scienza, comprendere la conclusione cui pervenne la revisione ecclesiastica in Italia: « ... solo gli intellettuali *possono senza danno assistervi e giudicare più dell'opera d'arte che del contenuto. Al popolo fa certo impressione di parodia e di canzonatura della Storia Sacra. Il popolo italiano, ignorando le condizioni dei negri negli Stati Uniti, si sentirà disorientato... »*

Ma non si disorientarono le competenti autorità statali che negarono l'importazione del film in Italia.

A costo di privare gli intellettuali *di un godimento d'arte, esse confermarono con la loro decisione il sano concetto « politico » della Censura: che valuta di fronte al fattore film prima di tutto le conseguenze etiche dell'elemento diffusione e popolarità, anche con sacrificio di altre, pur notevoli, considerazioni di indole culturale o artistica.*

PAOLO SALVIUCCI

Dio, disceso sulla terra, è desolato della umana perversione

Gli animali iniziano a prender posto nell'arca di Noè

Pastone

★ Avevamo ben chiuso ieri nuovamente il nostro discorso sui critici cinematografici, e ci erava mo proposti di non tornare più sull'argomento. Y siamo invece costretti a una recensione di Angelo Frattini su MALOMBRA. Infatti, non può essere assolutamente passata sotto silenzio e tanto meno una risposta di Fraterli alla nostra nota del « pastone » del 25 ottobre.

Leggemmo tempo fa, qualche giorno dopo la chiusura della Mostra veneziana, un breve articolo di E. L. Palmieri — pubblicato ci sembra su *Film* — sui critici di Venezia. Un arguto, brillante articolo, come è solito scriverne il critico del *Resto del Carlino*. Tutti gli aggettivi più aggraziati e ricercati erano stati quel giorno mobilitati: e nessuno si poteva davvero lamentare di non essere stato ben trattato. Sarebbe certo interessante scriverne uno additando invece che i pregi, i difetti dei nostri critici. E senz'altro invitiamo a questo la brillante penna di Palmieri. Pensate un po' quanti argomenti, quanti nomi: dall'ottimista ad oltranza, tutto « crema chantilly », ottimista diremmo quasi al fatto « mele (per lui tutto è bello, tutto è ispirato, tutto è lindo) Eugenio Giovannetti, alla facile, innaccorto sciolezza (ma quali, ma quanti abbaglili) di Sarazani, dalle meccaniche e vuote chiacchiere del « romanziere » Ottavio Profeta (*Popoli di Sicilia*), a quello addirittura fuori chiave di un Adriano Ribero o dei vari « cineasti », o « cinematografi », ecc., dei numerosi fogli provinciali.

Anche Frattini meriterebbe un articolo, un brillante articolo, per la sua critica. Parlammo già, a proposito di lui, di incompetenza: oggi dovremmo — dopo aver letto la sua recensione su MALOMBRA — caricare la dose. Ma il modo di Frattini di far la critica permette le divagazioni più impensate, dà appiglio alle illazioni più strane. Perchè pollicultura o cinematografo sono per Frattini *cotto* la stessa cosa: sul suo piano per il suo modo di giudicare. Flaubert vale Alfredo Binda. Un paracritico, diremmo, o un ipocritico. Noi, invece, ci sentiamo spinti, irresistibilmente spinti dalla parte di quegli ipercritici che egli tanto abborre:

> *L'eccezionale pubblico della « prima assoluta » ha fervidamente applaudito il film. Gli altri, lo applaudiranno fra breve. Con qualche rovello, s'intende, degli ipercritici stigmatizzatori del treno, del vento e della cassetta per le lettere.*

Ciò introduciamo: non non vogliamo far qui la critica di MALOMBRA, che è forse un tinì sbagliato, ma che non sarebbe del tutto sbagliato applaudire. Il pubblico, peraltro, di fronte ad una vicenda così contorta e senza chiarezze, non avrebbe tutti i torti di lamentarsi. Noi, questo non ci interessa. Vogliamo solo dire che Frattini è assolutamente inadatto al grave compito di critico. Padronissimo di essersi entusiasmato al film, ma davvero non possiamo perdonargli di scrivere tante inesattezze.

> *Quanto a Tercano, egli ha inquadrate paesaggi meravigliosi. L'ultimo è un autentico quadro.*

L'inquadratura, caro Frattini, la fa di solito il regista, e non crediamo proprio che sia un elogio far parte il fatto che un'affermazione simile vuol significare mancanza assoluta di conoscenza del cinema e dei suoi mezzi specifici. Dire: un'inquadratura bella come un quadro.

Dicevamo, appunto: su questo piano si può arrivare ad affermare qualunque cosa. Ed anche questo, perciò:

> *Perfino l'inserimento della didascalia, che all'inizio ti aveva quasi ignudevolmente stupito, riportandoti il quasi grottesco ricordo del « muto », assume ad un certo momento un aspetto di necessità, nulla, insomma — dico: assolutamente nulla — riesce a menomare la tua emozione, che dura, si acuisce e si fa più intensa, sino alla fine.*

Di questo passo o di questo metro, si può anche giungere a dire:

> *Coloro che sono sempre pronti ad entusiasmarsi per qualsiasi ritaglio di pellicola, purchè porti una sigla in cui abbondino le W, le X e le Y, sono pregati di fermare la propria attenzione su almeno tre momenti: Marina, esagitata da un maligno demone della musica, che trae dal pianoforte convulse sonorità; la partita a scacchi fra lei e Corrado; il pranzo funebre (in tali momenti, poi, Isa Miranda è grandissima attrice). Via via che procede, la tragedia amplifica le proprie dimensioni e rinsalda la propria architettura: e non c'è soltanto la tragedia, ma il suo clima, il suo ritmo, la sua fatalità.*

E via, così, di seguito. Non manca naturalmente una lunga introduzione che discetta sul romanzo dal quale il film è stato tratto (ma che cosa c'entra il romanzo con il film? una cosa dovrebbe essere l'uno, e una cosa l'altro, tanto da evitare ogni paragone: un romanzo può infatti soltanto rappresentare per un regista un punto di ispirazione, e basta lì, mentre l'interpretazione, e naturalmente « tutta di prim'ordine »). Particolarmente quella della Miranda che è di « altissima aristocrazia d'arte », e che dà prova « di un talento superiore ». E invece nella prima parte, la Miranda riesce appena ad essere mediocre attrice. Che altro ancora? Ci pare che possa bastare. Certo, secondo noi, Frattini è uno dei più malinconici critici cinematografici.

★ Arnaldo Fraterli, dopo le nostre parole, ci ha dedicato tutto un articolo pubblicato, con la solita larghezza di vedute, nell'ultimo numero di *Cinema*. Costano di tutta una generazione: perchè quale i fatti personali sono sempre i più importanti. Ma in realtà la risposta ha servito a Fratelli per buttar giù alcune idee sul cinematografo.

Che sono queste:

> *Io capisco il cinematografo in un altro modo: come un arte a se, come la conquista di un nuovo mezzo espressivo, tutto movimento, tutto dinamismo, successione di immagini e di suoni che obbedisce ad una propria legge, e nulla ha a che fare col teatro, col romanzo, tanto meno col melodramma a cui si va sempre più avvicinando il racconto cinematografico col commento musicale obbligato. Io capisco il cinematografo come espressione d'un mondo che è insieme poesia, pittura, musica e nessuna di queste tre arti desume: dove la parola, l'immagine, il suono, hanno una funzione superiore alla comune logica, una funzione balenante ed eminentemente rivelatrice. Mi sbaglio?*

Sì, caro Fratelli, vi sbagliate. A parte la « funzione balenante ed eminentemente rivelatrice » che sono parole, vuote parole, ci sembra che il grosso equivoco sia tutto nella frase che egli usa per definire questo nuovo mezzo espressivo: « tutto dinamismo, successione di immagini e di suoni che obbedisce ad una propria legge... ecc. ». Concezione assai trita e che ormai ha fatto il suo tempo: il cinematografo così considerato non sarebbe altro che un susseguirsi di immagini che darebbero una sensazione tutta esteriore di movimento e di dinamismo. Questo movimento, alle volte, anche nel cinema, è invece tutto *interiore*, e in questo modo si spiega anche il fatto che la ispirazione vera nel cinematografo consisterà appunto nell'intuire un racconto attraverso le immagini, e non nel trasbordo esteriormente un qualsiasi mondo emotivo, un qualsiasi dramma nella tecnica dinamico del cinematografo. Gli americani hanno trovato per primi dei *soggetti* (come i western) che si adattavano più facilmente e naturalmente, alla tecnica nuova che il cinematografo offriva; ma non per questo essi hanno definitivamente indicato un sistema per arrivare all'arte.

E francesi, invece, partendo da un contenuto che poteva essere trasferito in qualunque altro mezzo espressivo, seppero tradurlo nel cinematografo, intendendo appunto che questa nuova forma d'arte poteva portare a conquiste nuove nel campo dell'arte. E ci sono lo stesso arrivati.

Ma il discorso sarebbe troppo lungo, e un fuor d'opera per questa nostra modesta rubrica. Solo per questa ragione avevamo fatto i nomi di Bela Balazs e di Arnheim. Poichè Fratelli aveva affermato una cosa inesatta (a nostro vedere) sulla musica nel cinema, che denotava un errore di impostazione generale del problema, noi abbiamo affermato che egli « non aveva capito » il cinematografo. La sua lunga risposta ci ha fatto comprendere che, in linea di massima, non avevamo sbagliato troppo.

Un'ultima cosa, ancora: Fratelli ha ancora una volta torto quando afferma che la funzione del critico del quotidiano è soltanto informativa. Non è vero: dovrebbe anche essere educativa. E noi possiamo senz'altro affermare che, contenendo essi critici sul tono di oggi, il pubblico rimarrebbe sempre allo stesso livello culturale e spirituale. Perchè infatti anche il pubblico non dovrebbe imparare a conoscere il valore della parola « sequenza » se questa conoscenza domani le può avvicinare meglio verso un cinema d'arte? Anche la critica delle altre arti, da molto tempo — le figurative in testa — use un linguaggio allusivo e specifico, e non per questo il pubblico non si trova in condizioni di ottenere un orientamento preciso. Nel campo del cinematografo, restando le distanze della critica ferme, il produttore continuerà a dire che al pubblico piacciono i melodrammi robotti in film. Ma se il pubblico non lo indirizza nessuno, continuerà sempre a volere in confuso, e non capire.

★ Nell'ultimo numero di *Bianco e nero* che porta la data di ottobre abbiamo potuto leggere un importante saggio sulla narrativa cinematografica di Umberto Barbaro, uno scrittore che si è dedicato con grande serietà e con intenti quasi vorremmo dire, scientifici, al cinematografo.

Nello stesso fascicolo vi sono poi delle note di Luigi Chiarini, vergate in risposta a certi giudizi poco simpatici intorno ai suoi due film, VIA DELLE CINQUE LUNE e LA BELLA ADDORMENTATA. In fondo al fascicolo sono raccolte tutte le recensioni apparse su LA BELLA ADDORMENTATA che viene considerato come un film del Centro Sperimentale. Lo stesso fa per VIA DELLE CINQUE LUNE, la cui sceneggiatura è pure stata interamente pubblicata in un fascicolo di *Bianco e nero*.

Ci chiediamo soltanto: perchè mai l'attività personale del regista Chiarini viene confusa con quella del Centro Sperimentale?

MESTOLO

G. Giannini, Vanna Vanni e Stoppa, regista e interpreti de 'Le 4 ragazze sognano' (foto Barzacchi)

Cronache degli stabilimenti di posa

TERRA - MARE - CIELO E DINTORNI

SE un mago mi offrisse di realizzare con un tocco della sua bacchetta, il più irrealizzabile dei miei desideri, e mi dicesse «chiedi, qualunque cosa domandi ti verrà concessa», ebbene, credo che gli chiederei di darmi la magica potenza dell'obiettivo cinematografico. Che cosa non è possibile a quel piccolo grande signore? Tutto può l'obiettivo: scrutare i più riposti segreti della natura e della vita, spaziare sulla terra sul mare nel cielo, ingigantire le minuscole cose e ridurre le grandi a minime dimensioni, secondo la sua volontà, uomini e cose far muovere a suo capriccio, intrecciare e sciogliere idilli, creare e far scomparire in un soffio nuove terre e città; e, quando non ha voglia di muoversi dal teatro di posa, ecco il mondo intero venire servizievolmente fino a lui, ecco che i continenti si muovono e s'incontrano, i secoli lontani si riaffacciano, le montagne scendono al piano, le nevose vette combaciano con le distese desertiche, il mare si stende tranquillissimo su un fondale, tutto il creato, insomma, e la natura e gli elementi si pongono umilmente agli ordini dell'obiettivo, potentissimo sovrano.

È proprio per queste prodigiose virtù del cinema che una visita ai teatri di posa ha sempre, per il Viandante, il sapore d'una fiabesca seducente avventura, un'avventura che gli consente di fare in due giorni il giro del mondo, battendo di 78 giorni il viaggio famoso d'un personaggio di Verne che fu caro alla sua, come alla fantasia di tutti i ragazzi. Vogliamo, dunque, tentare insieme la grande avventura? Chiudete gli occhi, prego. Riapriteli adesso e guardate abbagliati l'infinito azzurro che ci fascia, l'azzurro luminoso di cielo dove ci è consentito di navigare a fianco d'un equipaggio in volo di guerra verso gli obiettivi di Malta. (Eppure non ci siamo mossi dal teatro di posa, dove la carlinga del poderoso trimotore si staglia immobile, mentre il cielo scivola velocissimo a lambire la fusoliera). Attorno alla eroica GENTE DELL'ARIA s'intreccia la vicenda del film, ideato da un aviatore che degli aviatori visse, giorno per giorno, la vita, che impersonò gli ardimenti e lo spirito di sacrificio, con il sacrificio della sua vita stessa.

È un film d'aviazione e di guerra che Pratelli dirige con uno scrupolo della verità, in ogni particolare, che ha portato ad affidare al vero protagonista dell'avventura bellica la consulenza per la ricostruzione cinematografica dell'episodio d'un nostro equipaggio aereo rimasto per cinque giorni in balia del mare sul battellino pneumatico; una cura della esattezza che ha consentito di usare, per le riprese in esterni, la copia perfetta di un apparecchio da bombardamento, appositamente fabbricata dalle maestranze d'uno stabilimento di costruzioni aeronautiche.

Accanto agli aviatori, i forti alpini che combatterono nella campagna di Grecia: sono QUELLI DELLA MONTAGNA, nella dura ed eroica vita descritta da uno di loro, Cino Bertone, che fu tra loro sul fronte greco, dove cadde da valoroso. Accanto a Nazzari, protagonista in uniforme di tenente, non poteva mancare Mario Ferrari, l'eterno colonnello che, inspiegabilmente, questa volta, è soltanto capitano.

Dal cielo e dalla montagna scendiamo in un attimo fra le NEBBIE SUL MARE, attraverso le quali molti piroscafi seguono veloci la propria rotta, e subito incontriamo la nave che riconduce in Patria dall'America, alla dichiarazione di guerra i coniugi cinematografici, Viveca Lindfors e Otello Toso. Bisogna riconoscere che l'imbarazzo della bellissima donna nordica non è lieve, vedendosi risorgere davanti agli occhi, non in sogno, ma in carne ed ossa, il primo marito che credeva morto, tanto morto ch'ella si è di nuovo sposata. Fortunatamente nulla è impossibile all'obiettivo e la scomparsa in mare di quell'uomo, riapparso minacciosamente come un incubo, risolve ottimamente la drammatica situazione. A ben altra soluzione, amara e tragica, deve giungere Paolo, ossia Fosco Giachetti, per liberarsi dall'incubo che lo soffoca, quando, morta la donna che adorava, e ritrovate le sembianze di lei in una donna da trivio, la prende in casa perchè ha bisogno di vedersi vicina quella STATUA DI CARNE: è affascinato dalla somiglianza, ma odia la donna nuova che non ha l'anima dell'altra e si logora nell'angoscioso tormento, dal quale crederà di liberarsi infine uccidendo la statua vivente. Curioso è il fatto che, quando il Viandante si affaccia alla misera stanzetta d'albergo dove matura la tragedia, la donna, che è Laura Solari, si ribella con aspre parole al disprezzo di Paolo, ma sul volto di questi nulla appare dell'intimo affanno, come se si trattasse di cosa che non lo riguarda. Ed è giusto: affannarsi sarebbe superfluo perchè il regista Mastrocinque lo ha avvertito proprio adesso che l'obiettivo, pur vicinissimo, non lo inquadrerà in questa ripresa.

Ancora in viaggio sul mare, a bordo di un transatlantico, si riconosce un pugile famoso, almeno cinematograficamente, Toni Rossi (che ha il viso di Massimo Girotti) il quale rimpatria dopo aver fatto crollare sotto i suoi diretti la fama del negro campione del mondo. L'incontro si è svolto a New York, nella brulicante arena del Madison Square Garden, dove la moltitudine negra di HARLEM si è riversata, per diversi giorni, addensata. Arbitro dell'incontro, il regista Gallone, e ai suoi ordini tutti i pugili del mondo credo amerebbero pugnare perchè, spezzettato nella minuta frammentarietà delle inquadrature, anche un incontro, come questo durissimo, diventa piacevole e niente affatto faticoso. (Nella marea di pubblico un eccezionale gruppetto di spettatori era formato, un giorno, dall'equipaggio del *Barbarigo* in visita a Cinecittà).

Dal pugilato in grande stile, a quello in sedicesimo che si svolge senza arbitro, senza secondi e senza pubblico tra le pareti di una pasticceria un po' vecchiotta all'aspetto. Protagonisti dell'incontro sono stavolta dei ragazzi, tutta la banda di amici di quel piccolo demonio di GIAN BURRASCA. Che tipo sia questo ragazzino-tempesta, tutti lo sanno, e tutti ricordano le sue avventure, i suoi danni e i suoi guai divertentissimi, descritti da Vamba. Per portare sullo schermo il giornalino di Gian Burrasca, di così gustoso sapore satirico d'un mondo sparito, Totano ha dovuto affrontare la fatica della scelta del protagonista e l'ha trovato, infine, in Guglielmo Battaglia, un torinese dal ciuffo biondo, dagli occhi chiari e dal piglio impavido, che, fra l'altro, è un campione di fisarmonica. Ora, girandosi la scena in cui Gian Burrasca capitana la banda nel saccheggio della pasticceria Balestra, l'obiettivo coglie i ragazzi fra montagne di pasticcini e vasi di caramelle e scatole di cioccolatini che, purtroppo, sono tutti di cartapesta. Ad eccezione di qualche pastarella vera che spicca in una vetrina nella quale due ragazzi hanno cacciato la testa pronti a ghermirle a un ordine del regista, e di una tavoletta di cioccolato che un altro ragazzo impugna e dovrà, secondo il copione, lasciarsela strappar di mano da Gian Burrasca. Immaginate quale supplizio di Tantalo sia, per la banda, avere a portata di mano quei pochi dolci e dovere, durante le prove, fingere di afferrarli, ma senza, in realtà, toccarli: i due ragazzi della vetrina, per esempio, hanno gli occhi lustri e languidi come innamorati, mentre il protagonista, piuttosto nervoso, fissa uno sguardo cupido sul cioccolato. Quando finalmente Totano dà il via all'azione, la scena si svolge rapida e serrata, ma appena risuona l'*alt*, ecco la banda dei ragazzi calare come un ciclone su Gian Burrasca che ancora stringe fra le mani la dolce tavoletta, e quando il gruppo si scioglie, tutti, sul trucco del viso, presentano tracce di cerone al cioccolato.

Meno ghiotto e meno indiavolato, Cesarino Barbetti si contenta di succhiare tranquillamente un'arancia mentre compie a ritroso e più comodamente il lungo viaggio DAGLI APPENNINI ALLE ANDE che ha fatto per ritrovare sua madre. Egli è felice perchè la mamma, ora, è vicina a lui, guarita (una mamma un po' giovane, in verità, perchè si tratta di Leda Gloria, e niente affatto sciupata, anzi, direi imbellita, dalle dure fatiche sopportate lontano dalla famiglia); madre e figlio si lasciano cullare dal treno che fila rapido, oscillando secondo il ritmico movimento impresso da alcuni operai alla leggera vettura ricostruita in legno. (Facile cosa è far viaggiare un treno cinematografico, ma bisogna che il sincronismo del movimento oscillatorio sia perfetto: guai se un operaio perde il tempo, perchè allora, come avviene appunto qui, durante una prova della scena, il vagone si mette umoristicamente a oscillare metà in un senso e metà in un altro, e sembra una di quelle vetture animate che figuravano in certe vecchie comiche)

Restiamo ancora un attimo nel Sud America, non più fra Rosario e Cordoba, dove correva quel treno, ma in una città imprecisata, una di quelle effimere città che nascono e muoiono nel giro d'un film, per incontrarvi Enzo Fiermonte giovane tenore ancora sconosciuto, vittima di

un'impresaria lirica che, volendolo lanciare con una clamorosa trovata reclamistica, lo accusa della sparizione di una sua preziosa collana. Nel film NON CANTO PIÙ il tenore attraversa un mare di guai, ma alla fine debutterà con un grandioso successo (naturalissimo, perchè Schipa gli presterà, nel doppiaggio, la propria voce), malgrado egli fosse disposto a rinunciare alla carriera piuttosto che subire gli strombazzamenti della pubblicità. (Un tenore che rifugge dalla pubblicità? Se non si trattasse di un film comico-satirico, non ci potremmo credere).

Laborioso e movimentato è anche il debutto di un altro divo, quadrupede anzichè bipede, il trottatore cioè alle cui virtù è legata la storia di GRAN PREMIO. Entrando nelle scuderie della villa Altieri, spuntate in un teatro di Cinecittà, il Viandante vi trova tutta la famiglia attorno a Diana, una splendida cavalla baia che, venduta in passato per ristrettezze finanziarie, è stata ora riacquistata in una vendita all'asta. Luis Hurtado, Luisella Beghi e la piccola Mariù Pascoli accarezzano affettuosamente la cavalla, ma più commosso di tutti appare naturalmente il vecchio stalliere che effonde verso la giumenta tutta la sua tenerezza. Ma ingrata, volubile, bizzarra come ogni femmina (in realtà, forse, infastidita dal suono di tante voci e dalla luce violenta delle lampade), la cavalla dà segni d'irrequietezza e avventa anche un leggero morso alla mano di Fares, che è il vecchio stalliere.

Ed ora, col vostro permesso, un salto nel regno dell'amore, perchè un viaggio senza amore è come un'aiuola senza fiori. Lasciando Giannini a destreggiarsi fra i sogni di Vanna Vanni, Luisa Garella, Ivonne Giannini e Valentina Cortese in QUATTRO RAGAZZE SOGNANO, il Viandante assiste ad un celebre incontro d'amore, quello fra Raffaello e la Fornarina, nella cinquecentesca Osteria del Gallo. È sera di festa popolare e un'allegra brigata giovanile mangia e brinda e si diverte agli ordini di Guazzoni che giudica e manda dall'alto del carrello aereo. L'animazione è vivacissima quando entra LA FORNARINA e Raffaello rimane abbagliato dalla bellezza di Lida Baarova nella quale ravvisa la donna lungamente sognata. Tutti tralasciano per un istante di mangiare (e non fanno alcun sacrificio ad abbandonare quei polli di cartone), meno un generico che, del tutto indifferente al fascino di Margherita, continua a sbocconcellare tranquillo il panino che si era prudentemente portato da casa. (Un particolare che colpisce è la straordinaria somiglianza del Raffaello cinematografico, vale a dire Walter Lazzaro, con l'autoritratto di Raffaello che figura alla Galleria degli Uffizi).

L'amore serpeggia come un brivido, naturalmente, in tutti i film in lavorazione, ma dove il Viandante può cogliere il primo rovente bacio d'un *amore-alba-di-secolo* è nel piccolo caffè-concerto di Saint-Etienne, dove si produce l'affascinante e bizzarra ZAZÀ. Ora di spettacolo, ma per le incongruenze imposte dalla lavorazione cinematografica, la pittoresca saletta è desolatamente vuota e semibuia: bisogna infilarsi dietro le quinte, fra un intrico di corde e di fondali per scoprire Isa Miranda, cioè Zazà, elegantissima in un lucente e spumeggiante abito rosa e in una acconciatura stile 1900 che fa zampillare due ciuffi di piume di paradiso dalle ali di una farfalla di tulle nero e argento. Ballerinette *fuori campo* se ne stanno sedute qua e là, assorte nella lettura o negli sbadigli, mentre nel vivido raggio delle luci Alberto Dufresne, impersonato da Antonio Centa, appuntando dei fiori sull'abito di Zazà, sente liquefarsi la sua austera riservatezza e dà alla donna il primo bacio, appassionatamente. Si prova, sotto la direzione di Renato Castellani, questa famosa scena che ha fatto vibrare il pubblico di tante platee, e tutto va bene fino al punto in cui Zazà deve stringersi, trepidante e innamorata, a Dufresne. Ma qui bruscamente la Miranda s'interrompe, dimostrando che quel particolare dell'azione le è impedito dalla corda di un fondale che scende dall'alto, a separarla dall'uomo amato. Proprio vero che l'amore è una fragile cosa; pensate: basta un piccolo ostacolo come quella fune sottile, per spezzare l'incanto del primo bacio!

IL VIANDANTE

Come si abbracciano Nazzari e Mariella Lotti in 'Quelli della montagna' (foto Bertran)

Anneliese Uhlig e Walter Lazzaro, due interpreti del film 'La fornarina' (foto Bertran)

FILM DI QUESTI GIORNI

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

★ CASANOVA FAREBBE COSÌ

Italia - Produzione: Cines-Juventus - Distribuzione: Enic - Regia, soggetto e sceneggiatura: C. L. Bragaglia - Direttore di produzione: Raffaele Colamonici - Scenografia: Alfredo Montori - Arredamento: Mario Kappini - Musica: Giulio Bonnard - Operatore: Rodolfo Lombardi - Montaggio: Guido Varriale - Interpreti: Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, Clelia Matania, Giorgio De Rege, Nietta Zocchi, Gildo Bocci.

Un'altra prova cinematografica dei fratelli De Filippo andata a vuoto. Ma si direbbe ch'essi lo sappiano già prima d'incominciare. Non mostrano di compiere alcuno storzo per intendere il diverso linguaggio del cinema e posano battando giù le loro battute, l'una dietro l'altra, senza neppure quella sapienza che in teatro li fa distinguere dagli altri comici italiani. L'immobilità alla quale si affidano sembra privarli persino dell'estro inventivo: si perde il sottile giuoco psicologico dei loro gesti, delle loro pause. È tutto un ritmo che sfuma e che riuscirà a realizzarsi solo quando i valori espressivi teatrali si saranno fusi pienamente con quella della macchina da presa come accadde soltanto quella volta, nel famoso CAPPELLO A TRE PUNTE di Camerini.

★★★ COMACCHIO

Italia - Documentario prodotto dall'Istituto Nazionale Luce - Regia: Fernando Cerchio - Operatore: Mario Damicelli.

Se è vero che la storia di un popolo scaturisce sempre dalle sue esigenze economiche, in seno alle quali, seppure apparentemente non sembra, anche le altre leggi di ordine estetico e filosofico vengono ad essere regolate, noi crediamo, oggi come non mai, che la parola « documentario » debba essere spogliata del suo comune attributo scientifico per un più alto significato poetico, dove i termini di un contenuto essenziale siano « uomo e natura ».
Riordinando nella nostra mente il lavoro uscito fin qui dalle mani dei giovani documentaristi operanti presso i reparti dell'Istituto Nazionale Luce o della INCOM, facilmente potremo concludere che mai, o quasi mai, è stato data poetica testimonianza di questa indispensabile premessa storica.
Si è favorito la propaganda turistica, si è fatto sfoggio dei nostri Musei, si è infine collaborato alacremente all'opera della *Domenica del Corriere* nella diffusione delle curiosità amene!... Soffocati da questi schemi freddi e troppo simmetrici nella loro uniformità, sospinti solo da interessi culturali o didattici, i documentaristi non hanno saputo disciogliere la loro ispirazione in un linguaggio che per essere umanamente percepito mancava sempre della sua condizione più toccante: il dramma entro cui questo o quel paesaggio doveva vivere, il sentimento che questa o quella pittura, scultura ecc. doveva suscitare, il brivido che questa o quella curiosità doveva comunicare.
All'indomani della disposizione ministeriale che nominava l'Istituto Luce produttore di documentari e garantiva l'obbligo della programmazione dei medesimi nelle pubbliche sale, noi pensammo che finalmente fosse giunto l'attesissimo giorno in cui le nuove forze giovanili avrebbero potuto misurarsi con le vecchie e arrecare quel contributo vitale al nostro cinema che da anni si attendeva. Nel giro di pochi mesi, invece, fummo delusi! La nuova produzione cadeva come quella già in commercio nella più banale delle aspirazioni: una serie di contenuti aridi e senza alcuna risorsa poetica!
Noi siamo certi che le cause di questo fallimento hanno la loro radice, più che nella inattitudine o impreparazione delle nuove file, nei futili programmi annuali, dettati non so da quali esigenze commerciali, visto che il documentario è libero, almeno lui, dalla schiavitù di un gusto platteale! Ed è proprio nel nome di questa sua purissima condizione che noi alziamo la voce con la speranza che essa sia ascoltata dai responsabili più prossimi.
Non smetteremo mai, altrimenti, di agitare le nostre armi per accusarli di aver mancato non solo al loro compito estetico, ma sopratutto all'altro più importante loro compito storico: quello cioè di dover servire inappellabilmente alla creazione di una avanguardia per il risveglio della nuova coscienza cinematografica italiana.
Ci sono epoche di crisi, durante le quali, a ciascuno nel suo campo, tocca il dovere di mettersi al corrente con la storia e con le esigenze che da questa derivano. La rinuncia, per questa fede, a qualsiasi altro interesse, anche di carattere estetico — ammesso che sia possibile ad una estetica avere una vita libera da interessi storici — è la funzione più attuale di ogni individuo. Non per sue personali esigenze estetiche Dante scrive la sua *Commedia* in volgare anzichè nella ufficiale lingua latina.
Manca al cinema italiano un suo definibile volto, un suo clima schietto e, in una parola, un suo preciso mondo poetico. Non è vero che basta a ciò l'esistenza di singole unità spirituali chiuse ognuna dentro incomprensibili atteggiamenti! Non si creano una storia ed una estetica, e quindi tutti i fatti che da esse dipendono, con un solo poeta, ma tanto più costui sarà grande si vorrà rappresentare gli interessi spirituali di tutti quanti, anche quando egli non lo crede, a questa sua formazione hanno contribuito. La sua poesia, insomma, nascerà dal canto anche inespresso di altri. Alleviamo, dunque, questo poeta!
Per tornare all'esempio sopra citato, diremo ancora che una condizione necessaria alla nascita di Dante sono ora la polemica e aspra poesia di un Guittone d'Arezzo, ora la nostalgica vena di un Cavalcanti, o la dolcezza di un Guinizzelli, o di un Cino da Pistoia. Noi siamo fortemente in dubbio che quel nostro poeta avrebbe potuto nascere con le medesime proporzioni in altro clima, in altre storiche circostanze.
Dobbiamo avere il coraggio, pertanto, di confessarci che pochissimi nostri registi, forse nessuno, si dà la briga di questi problemi. La ispirazione di costoro parte sempre da personalissimi interessi e, vedi caso, questi stessi finiscono sempre irrimediabilmente per denunciarsi come i più lontani dal centro giusto della semplice verità umana, poichè non rientrano nel corso della storia. Essi non vivono che nel limitatissimo àmbito delle loro misere polemiche formali, non avvertono il peso di questa storia e scoprono una aridità di vita senza confine.
Perchè, dunque, ad ogni nuovo film li vediamo cambiare argomento? I numerosissimi benpensanti potrebbero sostenere che in ciò è il segno di una spirituale ricerca. Allora noi rispondiamo che se di ricerca si tratta, questa, ci pare di capire, somiglia molto a quella stessa che muoveva Fantomas, nelle nostre letture giovanili, a vagabondare nelle case di altri di notte tempo travestito da gentiluomo!
Necessità, per concludere, di dare un cuore al cinema italiano che viva del sangue delle sue proprie vene, di indicare a lui la sua vera strada prima ancora di perdersi in dispute oziose. Si affrontino i problemi contingenti e non quelli lontani da venire! Solo facendo ciò, si facilita un programma futuro. Chi manca della camicia non può pensare a costruirsi un palazzo!
Ma veniamo ora a questo COMACCHIO, in testa al quale, a ragion veduta, abbiamo voluto porre questo preambolo. Troviamo, infatti, qui, se non del tutto realizzate, almeno largamente enunciate le ambizioni che hanno mosso il nostro diffuso discorso. E non possiamo che applaudire al suo regista Fernando Cerchio e all'Istituto Nazionale Luce che, per la voce di questi giovane documentarista, riesce per la prima volta di voler essere in linea con quanto abbiamo sopra discusso. Auguriamoci, dunque, che tale esempio possa significare l'inizio di una annata fruttifera di buone speranze.
Il dramma che lega l'uomo al suo misero stato, la lotta giornaliera ch'egli combatte con la natura si trovano in COMACCHIO una considerazione quasi sempre fredda e distaccata, almeno denunciano una onesta volontà di documentare sinceramente una verità obbiettiva.
Il documentario consta di tre momenti nettamenti distinti: l'uno lirico, l'altro descrittivo, l'altro ancora narrativo.
Il primo si esaurisce presto in una serie di quadri che servono d'introduzione: qua un canale fermo ed oleoso scorso a tratti dal vento, là una fuga di nubi nel cielo, una spazzata di sereno o una pozzanghera d'acqua che attende il ritorno del sole per essere disseccata. È schema di un convenzionale e trascorso linguaggio cinematografico che non riesce a tradursi in vive immagini poetiche come era nelle intenzioni. Il suo ricordo più alto è quel PIOGGIA di Ivens musicato tutto su di una unica nota, costante e monotona, nella quale trovava la sua liberazione poetica.
Il momento descrittivo vero e proprio occupa il centro: gli alloggi dei pescatori, i loro pranzi, la loro pesca. Non manca di buone annotazioni realistiche, ma anche in questo la materia non riesce a trasfigurarsi. Una situazione come è quella della spedizione notturna, dove la lunga e affannosa ricerca delle reti lungo gli argini, sotto la pioggia, contrapposta alla abbondanza della pesca che i pescatori non possono godere, avrebbe potuto assumere grande forza emotiva se una compiacenza analitica non venisse troppo spesso a disturbare un'azione di per se stessa già tutta drammatizzata.
Per parlare del momento narrativo ricordiamo tutta la parte che riguarda la pulitura delle anguille negli stabilimenti e la loro cottura. È questa la sequenza migliore di tutto il documentario dove Cerchio riesce con equilibrata misura, non priva di senso polemico, a raccontare concretamente, per mezzo di immagini serrate e di fantasioso contrappunto, una vicenda umana che prende sempre più calore man mano che il ritmo si stringe. Qualcosa che non appartiene più al solito anonimo scientificismo, tanto diffuso in tutti i documentari, ma che ha il potere di una intuizione immediata carica di significato. Anche la macchina da presa asseconda

nei movimenti; il vibrare dell'ispirazione con una intima funzione psicologica. Citiamo ad esempio la lunga carrellata sul taglio delle anguille con l'altra sulla immensa distesa di spedi.

Una attenzione speciale è, inoltre, rivolta al lavoro delle donne ai loro sudore, al loro cibo frugale; immagini che non si lasciano dimenticare tanto presto!

Ci dispiace, invece, in Cerchio quella continua ricerca del dettaglio che toglie agli avvenimenti non poco della sua semplice bellezza realistica discioglendoli in vana cura estetizzante.

Buona la fotografia di Damicelli che non manca di senso plastico; ma si rivela spesso discontinua. Cattivo il sonoro che avrebbe potuto giuocare, qui, una grande carta espressiva.

★★★

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE

Italia - Produzione: Cines-Amato - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Alessandro Blasetti - Direttore di produz.: Jacopo Comin - Soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini, Piero Tellini, Giuseppe Amato - Scenografia: Virgilio Marchi - Musica: Alessandro Cicognini - Operatore: Vaclav Vich - Fonico: Umberto Picistrelli - Montaggio: Mario Serandrei - Interpreti: Gino Cervi, Adriana Benetti, Enrico Viarisio, Carlo Romano, Giuditta Rissone, Lauro Gazzolo, Umberto Sacripanti, Silvio Bagolini, Giacinto Molteni.

Non possiamo che salutare con tutto il nostro entusiasmo questo ritorno di Blasetti ad un lineare linguaggio realistico. La sorte di questo regista, abbiamo già altre volte esaurientemente dimostrato, è legata agli unici esempi di buon cinema creato nel nostro paese, ed è quindi sempre con grande ansia e rimore che noi attendiamo da lui un segno concreto della sua partecipazione alla nostra rinascita.

Il film narra la giornata di un uomo qualunque, un commesso viaggiatore. L'uomo è dipinto con una sottigliezza psicologica perfetta. Reca con sè una coerenza di gesti e di atteggiamenti che non lasciano dubbio fin dall'inizio sulla sua condizione sociale.

Il soggetto è dovuto alla penna di Piero Tellini e di Cesare Zavattini. Vorremmo che più spesso il nostro cinema sapesse avvalersi di tali situazioni. Si badi bene, non è una preferenza di contenuto che noi avalliamo, ma piuttosto una linearità e semplicità di racconto: quel pacato e dolce essere anonimo di tutte le cose che si pongono avanti, senza la più piccola affettazione, ma come se le incontrassimo per la strada, allo stesso modo che accade nella vita vera, fa parte di una poetica che da tanto noi desideriamo!

Blasetti ha saputo comprendere ciò ed ha guidato la vicenda con una somma cura di particolari. Le pecche che sono nel film non sono dovute a lui, hanno la loro radice negli errori di ordine umano certamente già contenuti nella sceneggiatura quando si è voluta allontanare da quel suo tono naturale al quale più sopra accennavamo. Si è, allora, creato un vuoto intorno ai personaggi della storia, poichè essi non riescono più a vivere la realtà che dovrebbe circondarli.

Così la prima parte del film che mostra il commesso nelle sue funzioni abituali — dai suoi rapporti maritali al disbrigo dei suoi affari — ha un ritmo ed una incisività espressiva altamente emotiva. Si pensi, per esempio, al risveglio mattutino nella sua casa con quelle esclusive preoccupazioni finanziarie della moglie che assorbono totalmente i suoi preparativi per la partenza, la sua corsa dietro all'autobus con i lacci delle scarpe ancora fra le mani, al suo viaggio in treno con quel tipico mondo delle seconde o terze classi mai prima d'ora tanto bene classificato.

Non possiamo dire lo stesso, invece, della seconda parte, dove seguendo le peripezie del protagonista entriamo nella casa dei fattori. In questo ambiente che avrebbe dovuto fare da contrappunto al primo e da ciò trarre la sua forza maggiore, gli sceneggiatori non hanno saputo sostenere quella stessa vena se non in rari momenti e sono caduti, pertanto, in un pateticismo di cattiva lega, quando non hanno perso addirittura la misura anche di questo equilibrio per tradurre tutto in banale parodia.

Sono due toni nettamente distinti l'uno dall'altro: anche la fotografia di Vich rinunciando, qui, improvvisamente, alla sua calda intimità, finisce per assumere un carattere dolciastro.

Particolare menzione merita, tuttavia, il personaggio del vecchio nonno impersonato da Giacinto Molteni. Poche volte un attore italiano ci ha tanto divertito. È indubbiamente la «trovata» migliore di tutto il secondo tempo e se Blasetti avesse saputo sostenerlo con più parsimonia, certo avrebbe raggiunto un equilibrio di maggiore efficacia. Così com'è risulta qualcosa staccata dal resto, mentre doveva essere dello stesso corpo della vicenda.

Molteni è bravissimo: guardatelo anche quando l'azione non è su di lui; i suoi gesti precisi, le sue sottili reazioni hanno tanto potere da attrarre tutta l'attenzione del pubblico. Bisognerà, però, che egli si educhi alle prove del cinema, dimenticando tal'altre che tanto spesso tradiscono la loro origine teatrale.

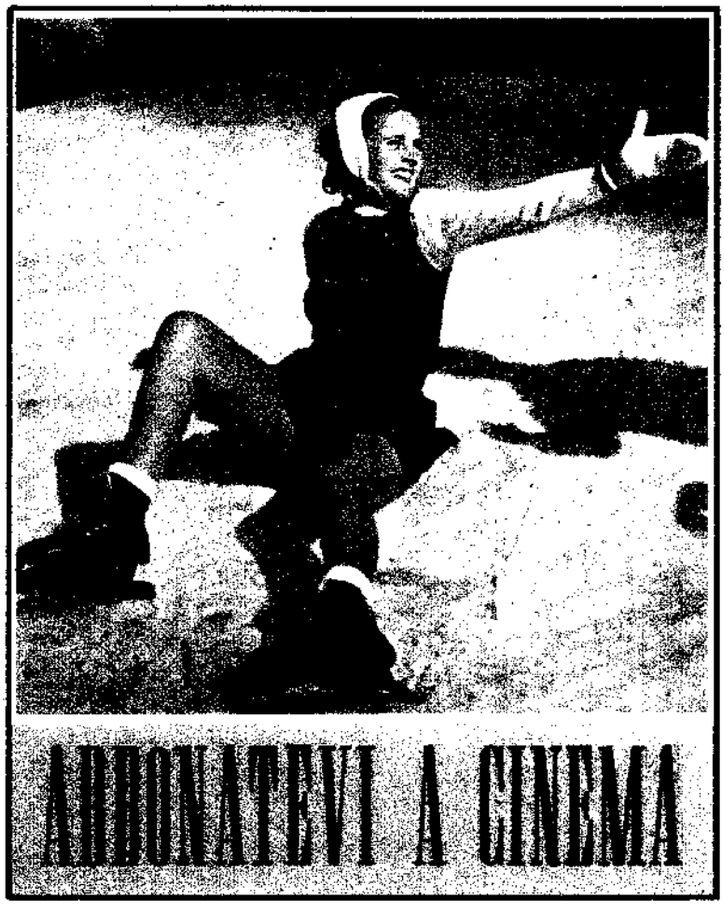
Ma l'incontro di attori noti, impiegati in piccolissime parti, è continuo in tutto il film, essi hanno il ruolo che più si addice alla loro personalità. Così nel compagno di viaggio del commesso abbiamo potuto riconoscere Viarisio e nei due vagabondi raccolti dalla corriera Sacripante e Bagolini. Quest'ultimo offre due bellissimi primi piani nella sequenza della sarabanda in automobile.

A proposito di questo episodio, chi ricorda quel lontano TUTTO IL MONDO RIDE del russo Alexandroff troverà qui un curioso interesse di giungere a quelle intenzioni surrealistiche. Queste, però, si perdono nel tono completamente opposto che nell'insieme tutto il film vuole avere.

Bisognerà dire, comunque, che i russi sono sempre stati i maestri del migliore Blasetti ed egli non li ha dunque dimenticati se troviamo qui intensamente espresso il valore che a quelle case popolari della periferia si voleva dare. Sono due o tre inquadrature all'inizio e alla fine, ma indubbiamente le più cariche di contenuto di tutto il film.

Annoveriamo questa prova di Blasetti, seppure incompleta, fra quelle che dovrebbero significare la riconquista del suo sano linguaggio di un tempo.

Gino Cervi ha impersonato con sagace fantasia il commesso viaggiatore. È questa di gran lunga la sua più bella interpretazione cinematografica. La Benetti, invece, usata quasi come pretesto, non riesce ad evadere da uno schema convenzionale.



★ GIORNO DI NOZZE

Italia - Produzione e distribuzione: Lux - Regia: Raffaello Matarazzo - Direttore di produzione: Fabio Franchini - Soggetto: dalla commedia Fine mese *di Paolo Riccora - Sceneggiatura: R. Matarazzo - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Brosio - Operatore: Arturo Gallea - Interpreti: Armando Falconi, Antonio Gandusio, Roberto Villa, Paola Borboni, Carlo Campanini, Amelia Chellini, Anna Vivaldi, Chiaretta Gelli, Armando Migliari, Nicola Maldacea, Guglielmo Barnabò, Sarro Benni, Stefano Sibaldi, Ernesto Almirante, Mario Brizzolari*

★ I DUE FOSCARI

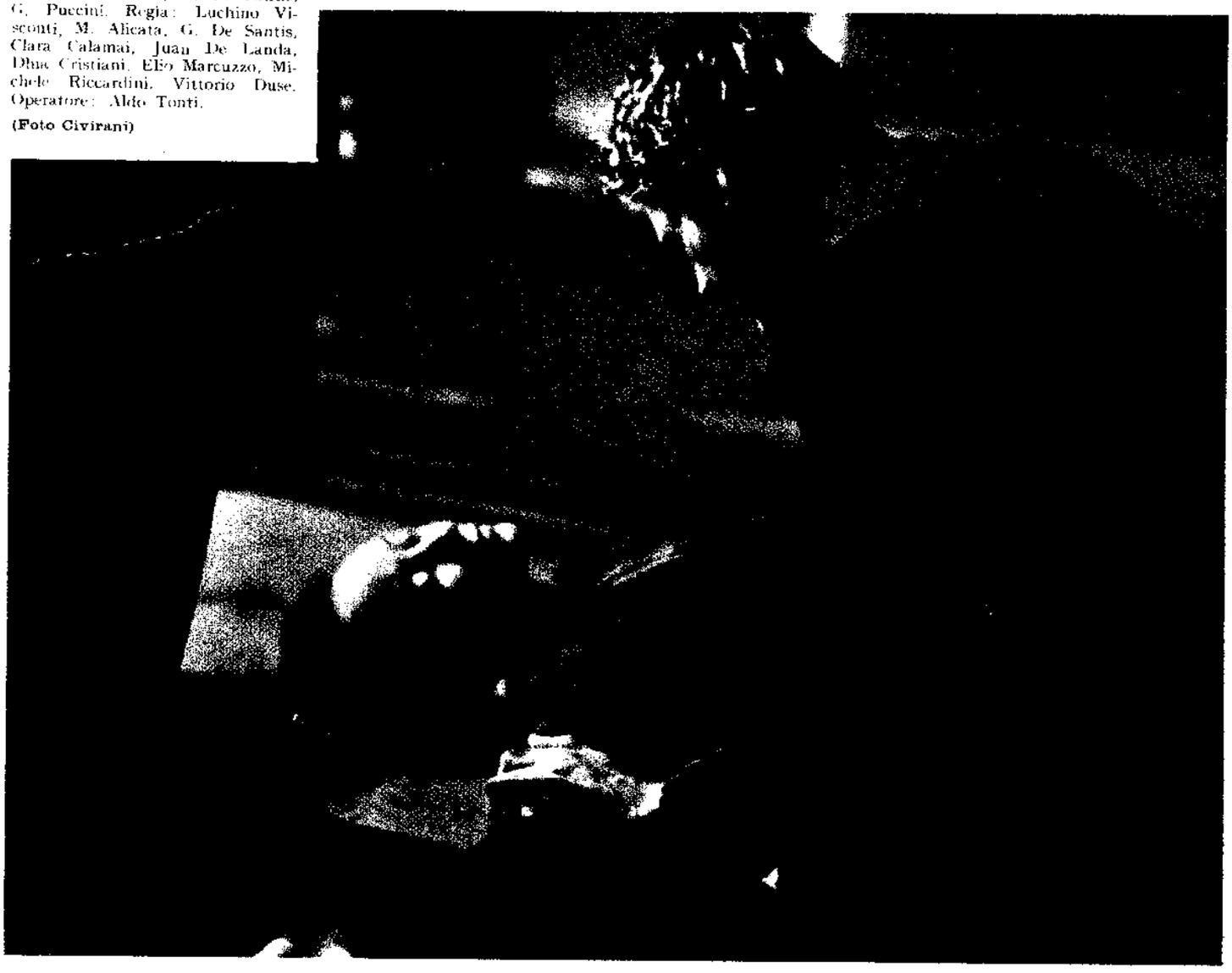
Italia - Produzione e distribuzione: Scalera - Regia: Enrico Fulchignoni - Direttore di produzione: Cesare Zanetti - Soggetto e sceneggiatura: E. Fulchignoni, Mino Doletti, Michelangelo Antonioni - Scenografia: Amleto Bonetti - Arredamento: Paolo Reni - Operatore: Ubaldo Arata - Interpreti: Carlo Ninchi, Rossano Brazzi, Memo Benassi, Regina Bianchi, Elli Parvo, Cesare Fantoni, Nino Crisman, Erminio Spalla, Gero Zambuto, Carlo Duse, Egisto Olivieri.

GIUSEPPE DE SANTIS

OSSESSIONE

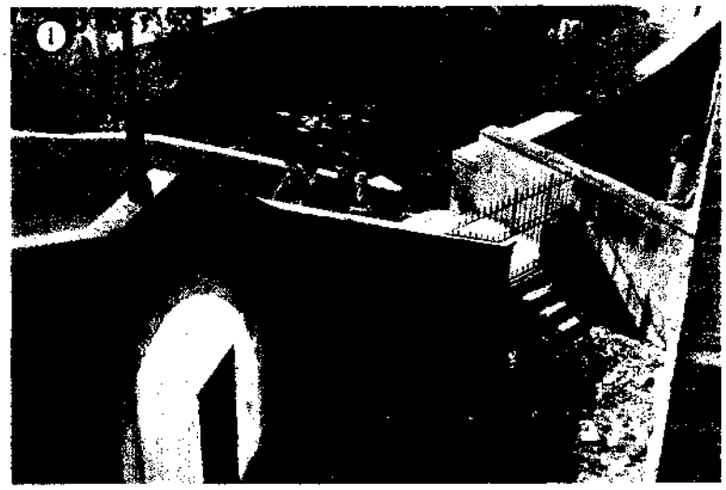
QUESTO film ci racconta la storia, sempre dolorosa, di un incontro nell'arte — ed è il caso di OSSESSIONE — sempre fortunato: l'incontro tra natura ed uomini.
Qui — come forse mai nel cinema italiano è stato dato di vedere — la natura, a contatto con le creature umane, trova i momenti non casuali di un'accorata confessione, un pretesto per l'abbandono della sua selvaggia ritrosia a favore di una rivelazione improvvisa della sua più intima e tragica bellezza, mentre gli uomini risentono nella sua nuova prospettiva, come moltiplicati ed esasperati, gli interrogativi della loro angoscia quotidiana.
I volti di Massimo Girotti, di Clara Calamai e di Juan De Landa, li ritroviamo, in OSSESSIONE, nuovi: segnati dall'urto di quel destino che perseguita gli uomini, ricchi soltanto di desideri e di sconforti. Essi giungono a rivelarci, al di là dei tratti individuali, il volto drammaticamente assorto dell'uomo primitivo, in lotta con gioie e tormenti che vive e non riesce a comprendere.
Soggetto e sceneggiatura: L. Visconti, M. Alicata, G. De Santis, G. Puccini. Regia: Luchino Visconti, M. Alicata, G. De Santis. Clara Calamai, Juan De Landa, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Michele Riccardini, Vittorio Duse. Operatore: Aldo Tonti.

(Foto Civirani)

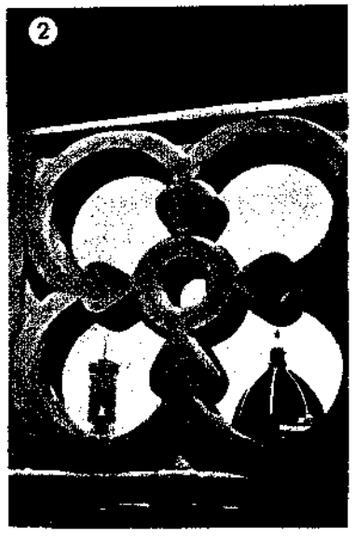


VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

(1) Un notevole gusto nella composizione e nella scelta della luce di ripresa, in questa foto. Mario Gelli di Roma. Il soggetto, assai banale, è reso interessante dalla scelta del punto di presa: la scala scende lungo la diagonale del formato, mentre i gradini,



sotto il cancelletto, spezzano quel suo andamento seguendo quasi l'altra diagonale. La luce, col particolare taglio con cui investe gradini e cancello, ne mette in risalto la forma e crea un simpatico alternarsi di bianchi e di neri. Tecnicamente il negativo è ben curato: esposizione esatta, morbidezza estrema che ha permesso di registrare nel positivo i particolari sia nelle ombre più profonde, sia nelle luci più intense. L'autore lamenta una certa mancanza di nitidezza e la presenza di una discreta granulazione: tali difetti derivano, come già altre volte ho detto, dalle caratteristiche dell'emulsione negativa. Le pellicole ultrasensibili hanno uno strato notevolmente più spesso di quelle di sensibilità normale; questo fa sì che i vari granuli di argento ridotto siano distribuiti non secondo un piano, ma anche in profondità. Si ha quindi una diminuzione della « incisione » del negativo indipendentemente da questioni di obbiettivo e di diaframma. Le emulsioni ultrasensibili hanno in compenso, altri vantaggi e per questo, oltre che per l'alta rapidità, sono preferite da molti fotografi: la loro gradazione ad esempio assai più morbida permette una maggiore ricchezza di mezze tinte. Naturalmente le caratteristiche del bagno di sviluppo possono influire molto e modificare i risultati: è nota l'azione dei rivelatori « a grana fina ». Si può anche con formule appropriate, intervenendo in modo di far agire il bagno sino ad una determinata profondità, ridurre l'effetto deleterio dello strato spesso. Non bisogna però dimenticare che tali forme di rimedio sono spesso in contrasto tra di loro, in contrasto col fatto di sfruttare tutta la rapidità della emulsione e di ricorrere, nel tempo stesso, ad un rivelatore ben conservabile e poco costoso, come molti esigono.



(2) Esempio di fotografia che non si deve fare. O meglio, non si deve assolutamente credere di fare una cosa artistica inquadrando questa o quella cosa attraverso questo o quel primo piano. Lodevolissima signorina A. A. di Fiume, la fatica da voi spesa per centrare perfettamente, attraverso i due occhi della Loggia dei Lanzi, la cupola ed il campanile, questo non solo non è arte, non è nemmeno buon gusto.

(3) Il fotografo a caccia di inquadrature, cerca per lo più soggetti interessanti in sè ed originali; spesso esaurisce questa ricerca nel non comune e nel bizzarro, nell'esotico e nel non conosciuto. Documenta monumenti e zone importanti, o, con un violento contrasto, vicoli e luoghi poveri, credendo così, poichè qualcuno lo ha già fatto con successo, di cogliere meccanicamente il carattere della città. Pochi sono coloro che si soffermano ad osservare e ritrarre i luoghi della nostra vita di ogni giorno, che, se hanno perduto per noi ogni originalità, possono, attraverso l'inquadratura, la composizione, la luce, dirci qualche cosa di più che il documento di un luogo e di un'ora lontana, dimenticati e senza importanza. Al vero, al sincero, al giornaliero, ci riconduce volutamente R. C. di Firenze, con questa sua foto che potrebbe benissimo esser stata presa dalla finestra della propria casa. Assai notevole è l'illuminazione: la facciata immersa in un'ombra trasparente e tranquilla lascia intendere al di fuori del quadro la luce abbagliante del sole. Il luminazione vera e sincera, aderentissima al soggetto che sarebbe stato rovinato da qualsiasi effetto più o meno artificioso: una lezione quindi per tutti i fanatici dello strambo e dell'impressionante, per coloro che abituati da un convenzionale gusto, diffuso dal cinema (filtri, luci mercuriali), amano vedere dietro ad ogni testa un aureola e per ogni elemento un particolare effetto.

(4) Altra ottima illuminazione troviamo anche in questo lavoro di Domenico Prato di Modena. La luce radente è usata, non solo per porre in risalto i particolari architettonici e rendere plastiche le mura, ma per dare, con quel suo degradare, il senso della discesa del sole sulla piccola strada. La resa del cielo, secondo l'autore troppo piatta, non mi sembra disturbi eccessivamente. Naturalmente, per evitare la sovraesposizione del cielo non basta applicare all'obbiettivo un filtro giallo, ma occorre riflettere sull'effetto che deriva da tale operazione. Lo schermo giallo ha la funzione di filtrare le radiazioni che ad esso arrivano trattenendo in prevalenza quelle corrispondenti all'ultravioletto, al violetto, ed all'azzurro, e lasciandosi attraversare più o meno dalle altre. Fotografando il cielo, ove scarseggiano per lo più il rosso e il giallo, le uniche ad arrivare all'emulsione sensibile sono le radiazioni verdi, assai meno attiniche di quelle trattenute.

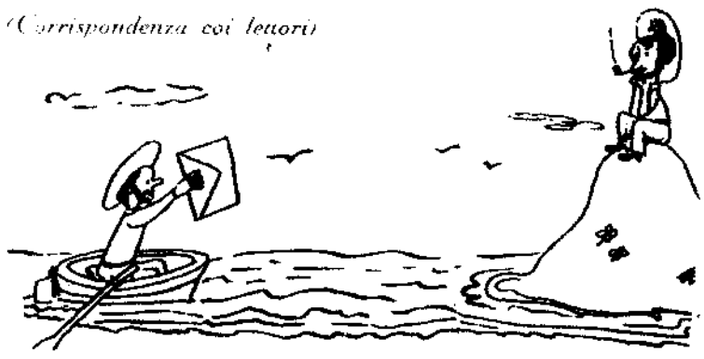
È chiaro però come, variando la composizione spettrale della luce proveniente dal cielo, varino gli effetti del filtro e si abbiano a volte, anche con un semplice « giallo O », cieli neri (in montagna, prevalenza di rad. ultraviolette) mentre nemmeno un « giallo 3 » riesce a scurire un cielo biancheggio e velato (luce bianca: contiene radiazioni di tutte le lunghezze d'onda dello spettro visibile).

MARIO CALZINI

"Cinema" si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra domanda un dubbio che non sapete risolvere, o che non capite, mandatecelo! Sceglieremo e discuteremo le fotografie più belle e più interessanti. Le fotografie si pubblicano col nome dell'autore, oppure anche senza nome a vostra preferenza, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero nell'invio delle fotografie: più ne giungono, maggiore è la possibilità che se ne pubblichi qualcuna. In ogni caso, le fotografie scritte. Il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa e aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Verdi, Roma, "La cascata di Villa d'Este a Tivoli"; maggio, ore 15, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1: 3,5; foco 5 centimetri; diaframma F:8; esposizione 1/500 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultrarapidissima 24° Sch.; formato del negativo: 24 per 36 millimetri. Le fotografie, eseguite possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla Redazione di "Cinema" (Foglio fotografico), Roma, Piazza della Pilotta, 3

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ALDO CANAFORTE (*Sanremo*). - Come ho già detto altre volte, occorre segnalarmi con precisione il giornale in cui è stato pubblicato il film senza documentario abbonato. Fuori dello spettacolo, il campo del locale. Analogamente è bene segnalare la cosa al competente Ufficio presso la Direzione Generale per la Cinematografia.

UN ASSIDUO LETTORE (*Imperia*). - A me non pare che LA BELLA ADDORMENTATA sia così brutto come tu dici. - Di ambiente siciliano non c'è nemmeno l'ombra. - Si tratta di una Sicilia ricostruita un po' fantasiosamente; e del resto i personaggi nemmeno parlano in dialetto: ma non è la maggiore o minore aderenza ad un ambiente vero che fa di un film un'opera d'arte: bensì i suoi valori cinematografici di cui LA BELLA ADDORMENTATA mi sembra ricco.

MICHELANGELO FEDELE (*Roma*). - « *Passo* significa piuttosto *passaggio* e quindi *larghezza* ». Non mi pare davvero. Come ha esattamente notato Renato May (vedi risposta *Cinema* n. 152) passo è la distanza fra due perforazioni corrispondenti: è una misura di *altezza*, semmai, e non di *larghezza*. Per giungere a precise definizioni, è necessario la collaborazione di chi si occupa della materia. Ecco dunque le definizioni esatte. Si deve dire *formato ridotto*, in linea generale (pellicola di formato ridotto, macchine di formato ridotto, ecc.). Si può dire *passo ridotto* quando si parla della pellicola (pellicola a passo ridotto). Si deve dire pellicola di formato base 16 mm., ma è assolutamente errato dire: a passo 16 mm. Ma si può dire semplicemente: pellicola 16 mm. Auguri per la tua attività.

CORRADO MURDOCCA (*Domodossola*). - La *Storia* di F. P. costa 65 lire e si può trovare direttamente presso le Ediz. Ital, via Veneto 54 b, Roma. In America c'è stato un tentativo di film in rilievo; se n'è visto qualcosa anche ad una M[illegible] di Venezia. Si tratta di interesse, risultato mediocre, appunto perchè in rilievo. Il cinema stereoscopico dovrebbe dare piuttosto la sensazione della profondità, non il rilievo. Non ho notizie sui recenti film di quegli attori americani.

PIERINO SCHIAVONI (*Brescia*). - Il soggetto di SOLTANTO UN BACIO è di Giuseppe Marotta.

ATHOS - Vorresti che l'altro lettore Athos di Venezia, si chiamasse Porthos, così in questa rubrica figurerebbero tutti e quattro i moschettieri.

GIUSEPPE SAGLIETTO (*Imperia*). - Non hai torto. Se in luogo degli attori vi fosse gente qualunque, può darsi che i film a sfondo documentario come L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR riuscirebbero più convincenti. Sì, di solito i bambini al cinema sono sempre bambini precoci. Ma ho l'impressione che per riuscire a ritrarre bambini al naturale, occorra una particolare sensibilità.

A.M.T. (*Parma*). - Il regista del FANCIULLO DEL WEST è Giorgio Ferroni, l'autore, appunto, di numerosi documentari. Girerà tra breve un altro film sempre per Macario (vedi « Cinema Gira »).

RENATO VARI (*via Cusanelli 2, Lecce*). - Vuoi dire a Caporale M. Distrettuale che puoi cedergli il primo numero di *Si gira*. Vorresti che qualche lettore ti prestasse libri sul cinema. Carbotta Lotti ha preso parte a I FIGLIOLI DEL RONZINO e a REDENZIONE.

LUIGI ENRICO RASCHI (*Reggiolo*). - Prova pure presso Hoepli.

ALFONSINA MARTINO (*Grottaminarda*). - Attori del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE: Mickey Rooney, Anita Louise, James Cagney, Olivia de Havilland, Hugh Herbert. Da *As You Like It* (COME VI GARBA) è stato tratto un film, [illegible] di Paul Czinner.

VALENTINO SERRA (*Roma*). - Colosseum, via Sardegna 81, Roma.

LINO PATRIARCA (*Orbetello, Grosseto*). - Vorresti corrispondere con allievi del Centro.

MAOMETTO (*Roma*). - Certo: film sui giovani. Ma al Centro si reclutano anche ragazze di quattordici, quindici anni, e maschi di diciotto-venti. Tuttavia i giovani hanno di sobito da pensare ai loro studi.

DINO MOCCHI (*corso Tripoli 9, Ancona*). - Desideri corrispondere con i lettori. « Mi sembra che il cinema oggi non possa fare a meno di molte e molte parole ». In parte è vero. Nei film si parla troppo.

FRANCESCO FEDI (*Pistoia*). - In PATRIZIA c'è Janine Darcey, in ALBA TRAGICA Jacqueline Laurent.

PAOLO CASSINIS (*Ferrania*). - Chiedi all'Acl, via F. Crispi 56, o alla S.I.A.E., via Valadier 37, Roma (oggi E.N.D.A., Ente Nazionale per il Diritto d'Autore).

ADOLFO CAGNACCI (*Roma*). - Il disegno mi sembra interessante. E poi ha il gusto del disegno infantile, cosicchè dovrebbe piacere ai bambini più di quanto non piacciano i disegni fatti dai grandi. Tra le « Silly » di Disney, SONO I TRE GATTINI ORFANI, IL LAGO INCANTATO, Artisti Associati, via Q. Sella, 69. Ma mi pare che le copie di quei disegni siano state distrutte. Per BIANCANEVE rivolgiti alla Generalcine, via Vicenza. Perchè poi non ti rivolgi all'Incom o alla Bassoli, per applicare le tue qualità di disegnatore?

ALVAISE MARCHETTI (*Roma*). - LE DUE ORFANELLE di D. W. Griffith, film muto con le due sorelle Gish, LE DUE ORFANELLE di Maurice Tourneur, film parlato con Renée Saint Cyr.

LINO SARDO (*Trieste*). - Quei film non verranno probabilmente proiettati. Il personale tecnico e artistico che lavora a Cinecittà preferisce abitare a Roma. Ecco perchè Cinecittà rimarrà probabilmente soltanto un complesso di stabilimenti. - Qui a Trieste un articolista, Lucio Speri su *Le ultime notizie* chiama Ayn Rand comunista bolscevica alquanto astuta, perchè è riuscita a spuntarla alla censura italiana dandoci il bolscevico Andrei tutto dolce e buono e il bianco Leo abbietto e magnaccia. Si vede che Lucio Speri non ha letto LA VITA È SOGNO della stessa autrice, la quale parla tanto male della Russia Rossa, che in qualche punto esagera». Ciò non toglie peraltro, che il film sia VIVA - ADDIO KIRA presenti un Andrei che riesce assai simpatico al pubblico e fa in fondo una bella figura.

PIETRO FALCIGLIA (*Caporale Reparto autonomo C.I.A.F., Torino*). - « Non potresti trovare qualche brava persona che possa assegnare a quattro fanti una copia dell'Almanacco o un abbonamento alla Rivista »? L'invito è esteso a tutti i lettori, a tutti gli attori e i tecnici che lavorano nel cinema italiano.

ANTIQUARIO (*Genova*). - Mi pare che il vecchio film *The Isle of Lost Ships* (L'ISOLA DELLE NAVI PERDUTE) sia diretto da Maurice Tourneur. Non ho mai visto A TUTTE LE MADRI CHE PIANGERO. Ecco il soggetto, vediamo se qualche lettore lo ricorda: - Una madre, in una notte di bufera, si rifugia in una grotta con la figlioletta moribonda: appare l'angelo della morte per prendere la bambina e la madre disperata lo supplica di prendere lei al posto della piccola. L'angelo allora, in una lunga visione mostra alla madre che sarebbe la vita della figlia: vita disperata, piena di amarezze. Per cui la madre si rassegna al destino ». Il film potrebbe essere americano. Ma altri dati, chi li possiede?

P. G. (*Milano*). - Il numero dei film verrà ridotto di circa il 40 per cento. E di conseguenza il contingente di pellicola assegnato complessivamente. Per un normale film possono bastare seimila metri di pellicola. Un pubblico normale, come quello delle ultime mostre veneziane, ha mostrato di accogliere benissimo film stranieri con didascalie sovrimpresse. E allora? Tutto sta portare il pubblico alle opere d'arte, non contaminate o deteriorate.

IL CAMBUSIERE - Ma è appunto con il mostrare la realtà inquadrata e montata in un certo modo, che si crea cinematograficamente! E quel viale con la processione, quel pezzo di architettura, modificano la loro apparenza a seconda che sia un regista piuttosto che un altro a riprenderli. Il PINOCCHIO della Sangra è appunto un film rosso.

GIANNI UGHI (*Parma*). - Infatti, la didascalia finale di ORIZZONTI PERDUTI (*The Lost Horizon*) non ha a che vedere con l'azione. La regia è di Frank Capra, la sceneggiatura di Robert Riskin, da un romanzo di James Hilton.

Aida Angelini, assidua lettrice di Nostromo

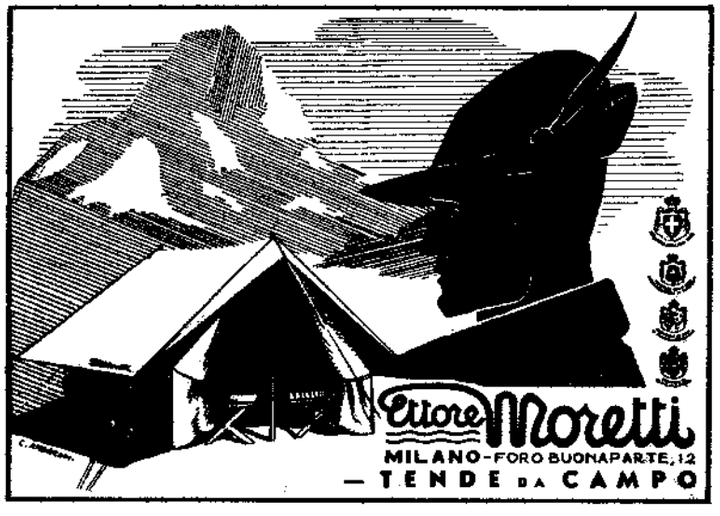
Può essere che in una particina de SENTIERO DELLA FELICITÀ vi sia la Lubchare. Classici registi di Western possono considerarsi W. S. Van Dyke, John Blystone, e perchè no?, John Ford.

A.C.R. (*Sampierdarena*). - Probabilmente le categorie di pubblico sono molti di più o molte di meno, che quattro, come tu dici. Però le tue osservazioni sono giuste. Anche a me è accaduto di leggere critiche di non professionisti che mi sono parse assennate. Certo sarebbe piacevole, che un giornale invitasse il pubblico a fare la critica dei film. Ma la scelta delle critiche da pubblicare cadrebbe probabilmente su quelle che corrispondono ai gusti del direttore del giornale.

ESTHER CONTI (*Palermo*). - Tentar non nuoce. Ma, come ho detto ad altri, finora da nessun soggetto vincitore di concorsi è stato realizzato un film: nessun produttore ha mai preso in considerazione un soggetto di persona a lui sconosciuta.

MARCO SIRONI (*Milano*). - Un regista può anche essere versatile: Mamoulian, per esempio, e in certo senso Pabst. Se Mattoli è considerato non buono, non dipende dal fatto che realizzi film di vario genere: piuttosto forse dal fatto che ne realizzi troppi. Quanto alla Bach, sembra anche a me un'attrice sciatta. Il suo primo film è stato appunto IL MERCANTE DI SCHIAVE. Prima, e quanto mi si dice, faceva la generica o giù di lì, in Germania. Circa quegli articoli di altri giornali cinematografici, si tratta evidentemente di articoli pubblicitari pagati dalle case produttrici.

CORRADO MURDOCCA (*Domodossola*). - Dire che sarebbe bene proiettare film americani per poter adeguare film italiani al livello di quelli, significa



considerare il cinema proprio una industria. THE GOLDEN BOY è il primo film che ha interpretato William Holden. Non so di altri. « Vecchi film in museo » si pubblica quando c'è spazio che lo consenta.

CAPORALE M. DISTRETTUALE (*Brescia*). - Infatti: due versioni, quella italiana con attori italiani, quella spagnola con attori spagnoli. In certi casi alcuni attori prendono parte alle due versioni. Quali sarebbero gli autori più citati che letti? Vedi per il resto la risposta a Renato Vari.

E. DELLA SIEGA (*Bastia*). - Dirò a Puck del tuo desiderio. Per i film delle Mostre di Venezia, vedi l'Almanacco. Non ho i dati di quei film argentini che non conosco.

GIUSEPPE MUSANO. - Sono milanesi.

G. C. (*Viale d'Asti*). - Sì, mi ricordo bene di te. Scrivi quando vuoi, vedrò di soddisfare i tuoi desideri.

VINSI (*Zara*). - LA VOCE NELLA TEMPESTA dal romanzo *Wuthering Heights* (*Cime tempestose*, ed. Garzanti, Milano) di Emily Brontë.

PAOLO VOLPI (*Milano*). - LA SONNAMBULA di Piero Ballerini, REBECCA di Alfred Hitchcock, L'AMANTE SEGRETA di Carmine Gallone, LA FANCIULLA DI PORTICI di Nunzio Malasomma, I SETTE PECCATI di Laslo Kish, IL RE SI DIVERTE di Mario Bonnard, L'AVVENTURIERA DEL PIANO DI SOPRA di Raffaello Matarazzo.

ROBERTO GIOVANNINI (*Prato*). - Sì, anche *Cinema* ha chiesto la stessa cosa, che si facciano i nomi degli attori sospesi dalla loro attività, per atto di indisciplina.

RENATO SORRENTINO (*Nocara*). - La Dilian si chiama Irasema Warschalowska. Scrivile indirizzando presso *Cinema*.

RINO MATTIOLI (*Villa Porrino, Sigma, Firenze*). - Desideri corrispondere con lettori. Per le attrici, vedi l'*Almanacco* di imminente uscita.

GINO COLONNA (*Istonio*). - LA STRANA REALTÀ DI PETER STANDISH (*Berkeley Square*) è di Frank Lloyd.

ITALO M. - Sì, il documentario non è soltanto immagine; nè si può giudicare un film solo in base alla quantità del parlato. Ma è errato dire: « il documentario non è che una troppo esaltazione della tecnica cinematografica ». Anzi tutto, cosa vuol dire? Soggiungi poi: « è qualche cosa di freddo, di didattico ». Non sempre. Vi sono documentari veramente ricchi « di sentimento, di poesia ». C'è nei documentari, a volte, una umanità più diffusa e piena che non nei film a soggetto costruiti su vicende con personaggi del tutto falsi.

NERIO TEBANO (*Firenze*). - ADDIO KIRA ha gli stessi difetti che NOI VIVI. Sì, Bianca Doria ha indubbiamente delle qualità.

ELENA SARACENI (*Fiume*). - È probabile che nei cinematografi venga ancora proiettato SCHIAVO D'AMORE con Leslie Howard e Bette Davis.

ITALO UBERTI (*Roma*). - Aspetta prima che il Museo sia allestito e che la fototeca funzioni. Speriamo bene che ciò avvenga presto.

ANGIOLO MARTINUCCI (*San Gimignano*). - Desideri i numeri 1, 2, 3 di *Cinema* che presso l'amministrazione sono esauriti. Vorresti che sui cartelloni apparisse la immagine del regista, oltre quella degli attori. L'idea non è cattiva, in fondo.

NICOLA M. (*Trapani*). - BENGASI tre stellette, numero 153, E LE STELLE STANNO A GUARDARE non apparsa ancora.

CAPORALE RADIO - Grazie degli auguri.

STUDENTESSA DI LETTERE - *Cinema* non ha mai iniziato una campagna contro quei film; e se qualche articolista si è espresso in forma contraria, ciò non significa che la rivista sia di quel parere; anzi. Se debbo dirti la verità, preferisco UN COLPO DI PISTOLA a È NATA UNA STELLA: quantunque io sia alieno dal far paragoni; il primo film è decoroso ed elegante; il secondo (a colori) è di gusto pacchiano. Non è vero, che un film sia bello quando è preparato per mesi e mesi; insomma non è il tempo che conta, bensì la intelligenza dei realizzatori. « Ho visto girare un film a Cinecittà. Che cosa pietosa! Gli attori non avevano ancora letto il copione; si era a Venezia e vi erano dei modi di dire meridionali. Le comparse non erano reperibili, il tempo che correva, ecc... » Il tuo sdegno è in parte giustificato. Ma che gli attori abbiano letto il copione, non è del tutto necessario, direbbero quei registi che pensano all'attore come ad un oggetto di cui valersi così come di un mobile.

NINO CASDIA (*Barcellona*). - Grazie degli auguri, della cartolina e della divertente dicitura.

GIUSEPPE AMATO (*S. Ten., 85ª Batteria, Aeroporto 501, Posta Militare 3550*). - Desidereresti ricevere la rivista dai lettori, quando l'hanno letta. Chissà che l'essere omonimo del produttore cinematografico non ti sia di buon auspicio.

LEDA MARTINUCCI (*Piazza Cisterna, San Gimignano, Siena*). - Desideri corrispondere con lettori. Luisa Ferida ha quasi terminato I CAVALIERI DEL DESERTO e aspetta un bambino.

STUDIOSO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (*Ancona*). - Grazie degli auguri che ricambio.

ENZO MANETTI (*Firenze*). - Insomma ti piace L'ANGELO DEL MALE (LA BESTIA UMANA). Sono d'accordo con te. È veramente un buon film. « Ho visto MILIARDI CHE FOLLIA! Orripilante! ». Io non ho visto MILIARDI CHE FOLLIA! e, siccome mi sembri una persona di buon gusto, probabilmente, seguendo il tuo implicito consiglio, non andrò a vederlo. « Il cinema italiano è diventato una girandola calamitata in cui per forza tutti devono attaccarsi. Se si attaccassero bene, sorvoleremmo, ma il guaio è che si attaccano male ». Sono di accordo con te, quando dici che i cantanti al cinema paiono spesso ridicoli.

CARLO ROSSI LEIDI (*Aurisinia*). - È tornato Giuseppe De Santis. Il « vice » ti piaceva moltissimo. Ma ho ragione di ritenere che De Santis ti piaccia altrettanto.

ENZO B. - La pubblicazione delle fotografie dei lettori non è legata ad alcuna possibilità cinematografica da parte dei lettori stessi. Comunque, vedrò di accontentarti.

DORY (*Roma*). - Sì, cara nipotina, volentieri posso far la parte di zio, se così ti piace. Nella PRIMADONNA ci sono la Uhlig e la Mercader. Per la Werner alla Germania film via Bari 15, per la Mariscal all'A.C.I. (via F. Crispi, 36).

GIANFRANCO SCARPARI (*Adria*). - Gentilmente la Studentessa in Lettere ti comunica che l'attore che ha sostenuto la parte di Rodolfo nello STRAVAGANTE DOTTOR MISCHA e Jack Searl, il quale è apparso anche nei RAGAZZI DELLA VIA PAAL.

MALOMBRA (*Chiari*). - Alda Grimaldi è stata al Centro due anni, ora è entrata nella produzione.

CARNEVALE D'INVERNO (*Lecce*). - L'idea di un film sulla vita privata di un regista mi sembra interessante. Di Simone Simon: IL LAGO DELLE VERGINI, IL SENTIERO DELLA FELICITÀ, L'ANGELO DEL MALE. Per le riviste tedesche rivolgiti alla Germania Film, via Bari 15, Roma.

GIORGIO ROSAZZA (*Milano*). - Sull'Almanacco, la cui edizione 1943 è di imminente uscita, e che puoi prenotare presso l'Amministrazione, troverai tutto ciò che riguarda il cinema italiano. Non mi pare che ci sia la intenzione di proiettare in Italia quei film catturati, salvo NINOTSCHKA. La interpretazione di Robert Donat in GOODBYE MR. CHIPS è davvero notevolissima. BALALAICA è quello con Nelson Eddy. WIZARD OF OZ è una fiaba. Scrivi quando vuoi, non mi disturbi affatto. Le tue vicissitudini delle quali fu causa lo odiato nemico, saranno compensate, ti auguro, da una fervida attività.

VINCENZO ROSSI (*Genova*). - Conosco bene *Il Secolo XIX*, che è un giornale da me apprezzato: così come apprezzo le tue idee. I MALAVOGLIA: altri ha già pensato: ma non sarebbe escluso che tu potessi, presentandoti con un buon trattamento a un produttore, riuscire a qualcosa. Consiglio di non buttarsi subito a stendere la sceneggiatura. Per il Centro ti dirò che quest'anno sono state istituite borse di studio di millecinquecento mensili. Ma ormai il concorso si è chiuso.

LINO INNOCENTI - Vorresti vedere altri film della serie BONAVENTURA. Tutto dipende da Sergio Tofano, il quale sarà lieto di sapere che vi sono spettatori i quali desiderano vedere altri suoi film del genere. Di ATLANTIDE l'operatore è Schufftan, della REGINA CRISTINA lo scenografo è Alexander Toluboff, di DON CHISCIOTTE l'operatore è Farkas, lo scenografo Andrejeff, di « 1860 » l'operatore è Brizzi.

E. F. (*Reggio Emilia*). - Mi paiono recensioni assennate, precise, con qualche passaggio gustoso. I film sono giudicati con tono e terminologia analoghi, direi, alla maniera con cui sono stati realizzati. Insomma il linguaggio adoperato per giudicare il film di Mattoli, è un linguaggio accessibile, soprattutto, a Mattoli, che deve capire le critiche a lui rivolte.

ANTONIO COSTA (*Caltanissetta*). - Il regista dei MISERABILI è Raymond Bernard.

L. E. RASCHI (*Via XX Settembre 58, Reggiolo, Reggio Em.*). - « Desidererei sapere perchè è stato rimesso in circolazione col titolo DI VENDICATORI DELL'UTAH, il film LAMPI SUL MESSICO, già ROBIN HOOD DELL'ELDORADO: io mi domando quale stupida ragione affaristica possa aver indotto a far ciò i doppiamente speculatori ». Appunto: una ragione affaristica, che agli speculatori, come tu dici, cioè ai noleggiatori, pare invece intelligente. Ma perchè al cinema dove si proiettava il film non ne hai chiesto la provenienza? Si tratta di un film della Metro Goldwyn Mayer, rimasto in giro, quando la Metro ha chiuso i battenti dell'agenzia italiana. « A chi mi posso rivolgere per avere fotografie di Laurence Olivier, Olivia de Havilland, Joan Fontaine? » Ai lettori, forse. Potrai trovare la *Storia del cinema* di F. P. rivolgendosi direttamente all'editore: *Bianco e Nero*, via Tuscolana 832, oppure alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B Roma.

GUIDO MONZEGLIO (*Milano*). - METROPOLIS è considerato un film importante nella storia del cinema. Ma di Fritz Lang preferisco altre opere meno macchinose, più cinematografiche. È un film che basa buona parte del suo successo sulla grandiosità dell'allestimento scenico.

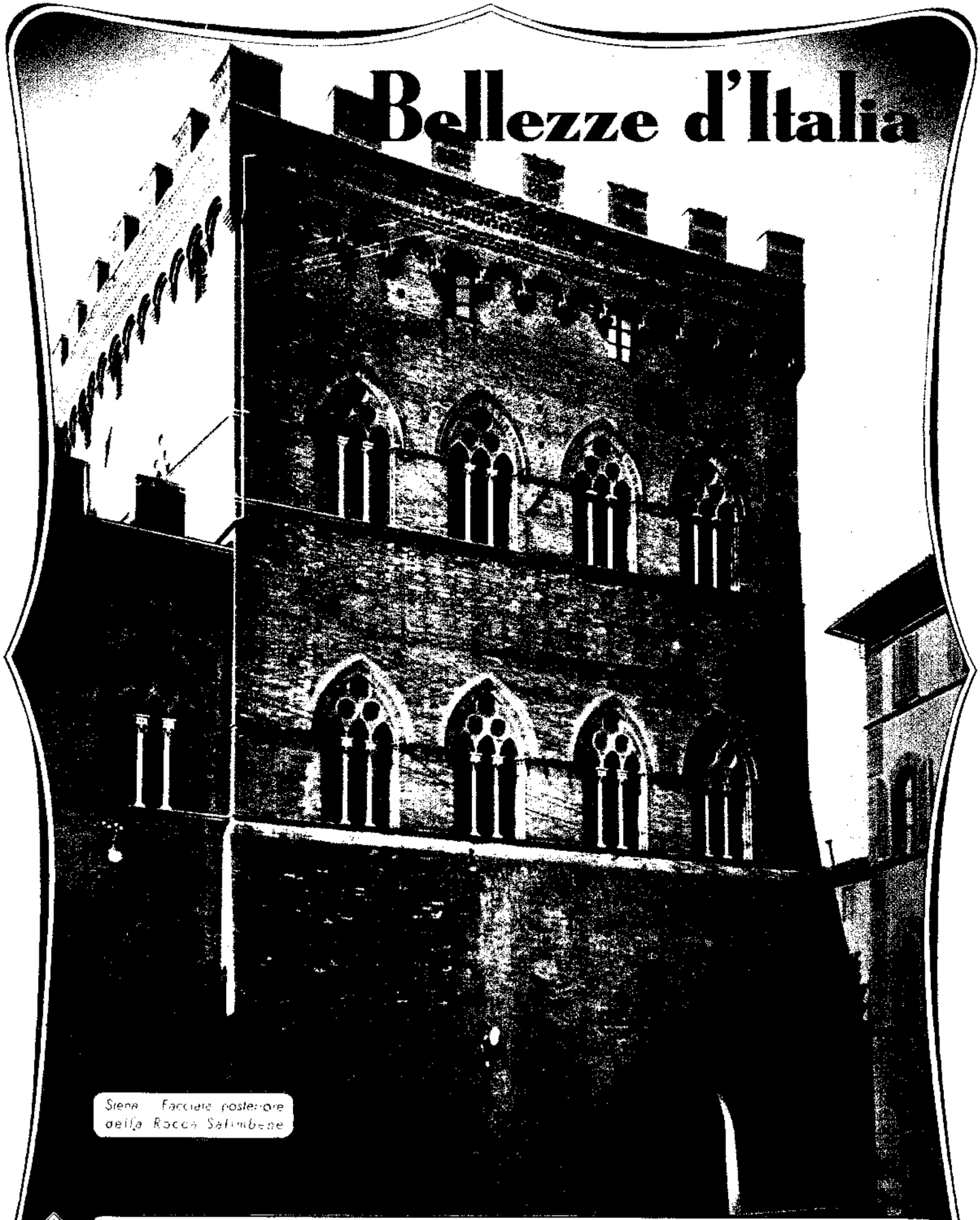
IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da 'Novissima' - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel 760205 - 760206

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista 'Cinema' quando non se ne citi la fonte

Bellezze d'Italia



Siena - Facciata posteriore della Rocca Salimbene

ENIT

INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI SIENA

SAFAR

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