

# CONFERMA



LUISA FERIDA

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

79 LIRE

10 OTTOBRE 1957



*Laura Adani  
e Renzo Ricci  
con la Fiat 1100*

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO IV  
Volume II

FASCICOLO 79

30 OTTOBRE  
1939 - XVII

## Questo fascicolo contiene:

Cinema Girato	215
MICHELANGELO ANTONIONI I custodi della civiltà	219
DUDLEY NICHOLS Pare uno scenario	220
T. S. M. Annotazioni	221
GIANNI PUCCINI La rinascita svedese	223
RENATO GIANI Tempo perduto	225
«CINEMA» Sottocenero	226
G. V. MARINI Riprese sottomarine	228
V. CALV. Esterni in Alto Adige	229
G. I. Nord-ovest	230
ROSARIO LEONE Sport falso e sport vero	231
GIUSEPPE ISANI Film di questi giorni	233
Galleria: Robert Donat, 234 - Capo di Buona Speranza, 236 - Giuochi e concorsi, 238.	

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3  
Telefono 66-470 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità 'Cinema' - Roma, Piazza della  
Pilotta, 3 - 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) - ABBONA-  
MENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, sem. L. 22, Estero, anno L. 60, sem. L. 35  
**Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono**  
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE



*Tende coloniali*

**Ettore Moretti**  
MILANO-FORO BUONAPARTE, 12

pubblicità m



*Prodotti  
per fotografia*

CHINONE

COLLODIO  
FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

# MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

LA I. C. I. PRESENTA

**Ruggero Ruggeri**

**Armando Falconi**

**Maria Denis**

NEL FILM DI

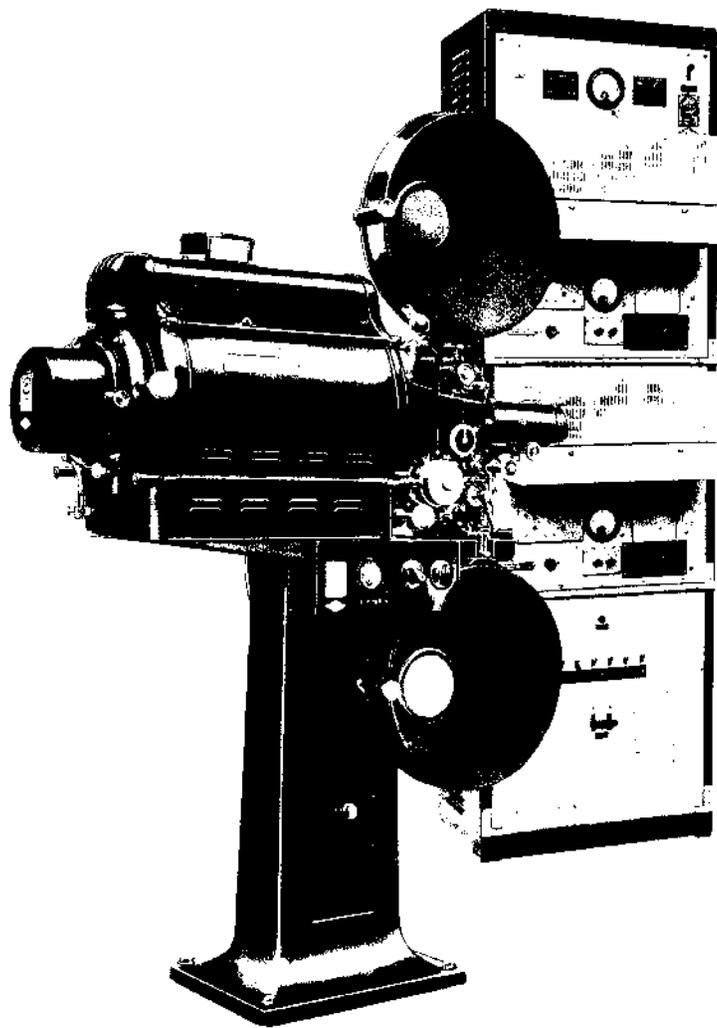
**Mario Camerini**



*il documento*

*Produz. Secet-Scalera*

# I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA  
CINEMECCANICA**

MILANO  
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCIO  
BACCHINI & C.**

MILANO  
CORSO SEMPIONE, 93

# CINEMA GIRA

ITALIA

## LA BATTAGLIA...

...intorno a Madrid rivivrà in alcune scene spettacolari del film **CARMEN FRA I ROSSI**, prodotto dalla S. A. Bassoli, e che in questi giorni è stato iniziato sotto la regia di Edgardo Neville. Il film, che svolgerà una trama imperniata sulla epopea del popolo spagnolo, ha, quali principali interpreti, Fosco Giachetti e Conchita Montes.

## UN CONCORSO...

...degno di attenzione, è quello bandito dalla Sezione Cinematografica del Circolo Romano Donne Artiste e Laureate, con la partecipazione della Direzione Generale della Cinematografia, di Cinecittà, dell'Ente Nazionale della Moda e della Federazione Industriali dell'Abbigliamento, ecc. per la creazione di modelli originali di moda



Licia d'Alba e Riento ne 'Il mio socio Davis' (Scalera film - foto Pesce)

muni linee del giorno, adeguata alla caratteristica tipica dell'attrice e al personaggio che l'attrice stessa rappresenta.

Il concorso, aperto a tutti gli artisti e le artiste iscritti ai Sindacati Belle Arti del Regno, scade il 15 dicembre. Il bando di concorso può essere richiesto al Circolo Romano Donne Artiste e Laureate, Via delle Terme di Diocleziano 90, Roma.



Junie Astor e Cesco Baseggio durante la lavorazione di 'Carnevale di Venezia' (Romulus Lupa - foto Vaselli)

## RECENTEMENTE...

...su questa rivista è stata pubblicata una nota sulla esportazione dei film italiani in Ungheria. Ora, secondo notizie pubblicate dai giornali ungheresi, sembra che, in conseguenza delle misure che devono essere prese per la protezione delle divise, nei locali ungheresi verranno proiettati soltanto quei film che possono essere pagati in marchi o in lire.

Ci auguriamo che, data la favorevole situazione in cui verrà a trovarsi la nostra produzione rispetto al mercato ungherese, i film vengano scelti con una certa cura, in modo da evitare che la nostra produzione sia rappresentata da lavori mediocri o comunque di scarso valore artistico.



Macario esamina il suo trucco. Si gira 'Lo vedi come sei?' (Alfa Film - foto Vaselli)



La SCALERA FILM presenta

# CAVALLERIA RUSTICANA

dal capolavoro di GIOVANNI VERGA

Interpreti

**I S A P O L A**

**LEONARDO CORTESE**

**DORIS DURANTI**

**CARLO NINCHI**

**ELLA STARACE SAINATI**

**FUGI AMIRANTE**

**CARLO ROMANO**

Regia di

**AMLETO PALERMI**

FOTO PESCE

# BANCA COMMERCIALE ITALIANA

## MILANO

CAPITALE L. 700.000.000 INT. VERS.  
RISERVA LIRE 155.000.000  
AL VENTICINQUE MARZO 1939-XVII

### RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ

1838

1938



## MOSTRA STORICA DEL CENTENARIO

TRIESTE

MAGGIO · OTTOBRE 1939 · XVII

RIDUZIONI FERROVIARIE

#### SOTTO IL NOME...

...di «Adria Film» si è costituita una nuova Società di produzione cinematografica.

Il primo film sarà messo in cantiere verso la metà di novembre negli stabilimenti di Tirrenia per la regia di Campogalliani, il quale è anche l'autore del soggetto, il cui titolo provvisorio è **CIURI NELLA TORMENTA**.

Fra gli interpreti principali avremo Silvia Manto, una giovane attrice dal volto tortemente espressivo e ben preparata da quattro anni di studi al Centro Sperimentale. Essa debutterà sullo schermo al fianco di due grandi nomi della nostra cinematografia. Direttore di produzione sarà Paolo Moffa.

#### LA DURA VITA OSCURA...

...e spesso eroica dei Vigili del fuoco ha fornito la trama per il film **GLI ARDITI CIVILI** che Domenico Gambino ha condotto a termine in questi giorni con l'ausilio di un nucleo di attori fra i quali Guido Celano, Egisto Olivieri, Carlo Duse, Elli Parvo, Daniela Drei, cui si sono aggiunti degli autentici Vigili del fuoco impegnati nelle più difficili riprese.

#### GERMANIA

##### CONTRARIAMENTE...

...alla tanto controversa abitudine di servirsi di noti lavori della letteratura per la redazione di sceneggiature e quindi per la produzione di film, una Casa tedesca, la «Ufa», ha deciso di seguire un sistema opposto. Infatti dalla sceneggiatura del film **UNA SORTIE DI BALLO INEBRIANTE** girata dal regista Karl Froelich, la stessa Casa produttrice ha fatto redigere dallo scrittore Geza von Cziffra un romanzo che sarà posto in commercio con lo stesso titolo del film. La Casa produttrice ripeterà il tentativo con le altre superproduzioni del programma di quest'anno e a tale scopo ha fondato una casa editrice propria che si occuperà esclusivamente della pubblicazione di romanzi tratti da soggetti cinematografici originali.

##### DA UNA CIRCOLARE...

...emanata in questi giorni dal Ministero degli Interni del Reich risulta che, specie nelle regioni orien-

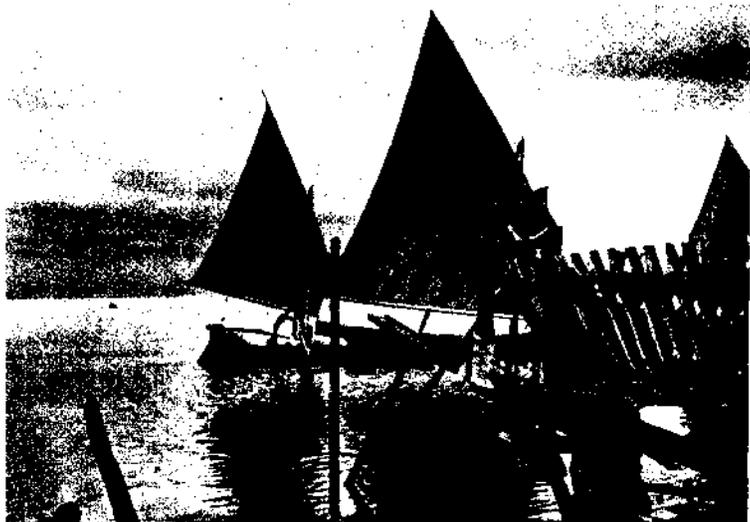


Isabella Stanwyck e Joel Mac Creel

tali tedesche, l'idrofobia ha assunto delle forme impressionanti. Tra i mezzi messi in opera per combattere questa malattia, la stessa circolare cita un film documentario cui è stato già conferito l'attributo di «progio politico-nazionale». Questo film sarà ora proiettato obbligatoriamente in tutte le sale cinematografiche dei territori particolarmente colpiti dal male, e distribuito gratuitamente, sia a passo normale che a passo ridotto, dagli organi amministrativi del Reich.

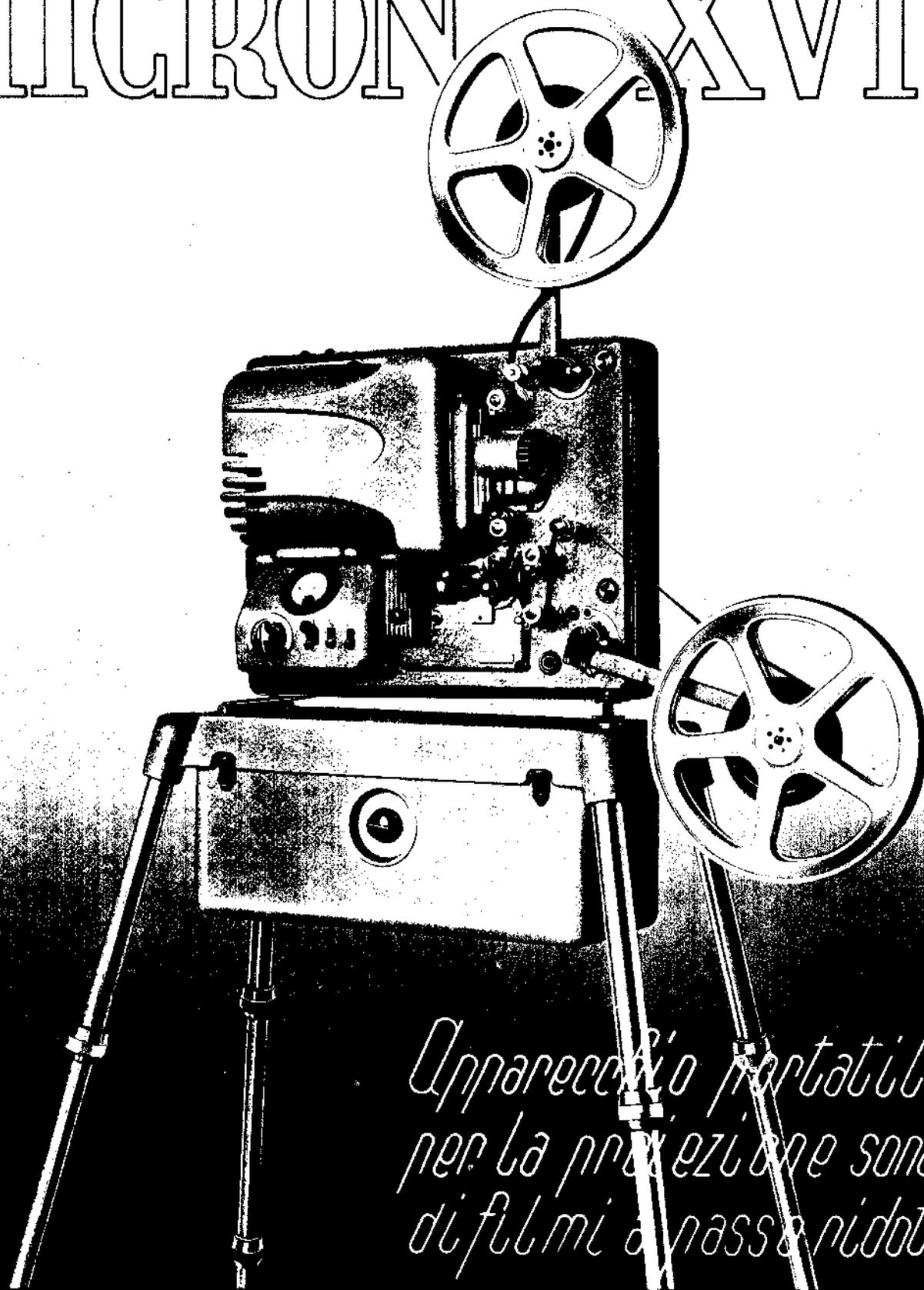
##### LA PRODUZIONE TEDESCA...

...in questi tempi è molto ridotta causa lo stato di guerra in cui si trova la nazione germanica. Con tutto ciò una discreta attività regna ancora nei teatri di posa del Reich. Viene infatti annunciato l'inizio di due nuove pellicole. La prima sarà realizzata da Trenker e avrà come sfondo la montagna; la seconda, col titolo **IL RICHIAMO LONTANO** si impernierà sulle vicende di un prigioniero di guerra internato nella Svizzera.



Dal Documentario «Vele e prore» dell'Istituto Nazionale Luce

# MICRON XVI



*Apparecchio portatile  
per la proiezione sonora  
di film a passo ridotto.*

# MICROTECNICA

TORINO

10 OTTOBRE

1 9 3 9

XVII

C I N E M A

79

## I CUSTODI DELLA CIVILTÀ

LA LEGGEREZZA e l'ingenuità con cui gli americani trattano e risolvono talvolta le più grosse questioni restano, e resteranno sempre per fortuna, fuori della logica europea. Ce ne giunge l'eco a quando a quando ed è come di fatti che ci spingono dapprima al sorriso e poi ci fanno meditare; perchè tutto ciò che è fatto dai nostri simili di ogni latitudine e longitudine ha sempre fatto meditare gli europei. La qual cosa, se è sintomo di una superiore intelligenza o per lo meno di una più robusta preparazione intellettuale, è anche dimostrazione chiara e lampante di una maggiore serietà.

Pare invece che agli americani questa parola non susciti alcuna soggezione a giudicare appunto dalla leggerezza, dall'avventatezza, dalla vacuità di certe loro asserzioni. Tanto che ormai risulta perfettamente inutile esprimere giudizi, fare valutazioni, eccetera, troppo essendo diversa la nostra unità di misura dalla loro. Convien limitarsi a constatazioni le quali molto spesso hanno tanta evidenza che si commentano da sé. Così quando apprendiamo che il senatore Borah per impedire che fosse approvata dal Congresso una legge che lo seccava, ha preso a parlare all'apertura della sessione e, approfittando del fatto che nessuno aveva il diritto di togliergli la parola, ha continuato fino alla chiusura della sessione stessa, interrompendosi solo per mangiare e dormire, è superfluo fare considerazioni. Ed è inutile lambiccarsi il cervello per tentare di capire gli americani quando accettano ascoltandole attentamente e in buona fede relazioni come quella pronunciata da Will H. Hays alla radio. Tre ore filate ha parlato Will H. Hays, Presidente dell'Associazione Produttori e Distributori della cinematografia americana. Evidentemente la situazione europea preoccupa i cinematografari d'oltreoceano se il loro capo si è preso tanto disturbo. Di che cosa sia fatta poi codesta preoccupazione vedremo in seguito; intanto riconosciamo che il discorso del Presidente può benissimo riassumersi in poche righe.

« Oggi — ha detto Will Hays — che il mondo è impazzito per la guerra, l'America rappresenta più che mai un grande ideale. Essa ha il dovere di custodire la civiltà politica culturale e spirituale della razza umana: per questo non può entrare in guerra. Donne e uomini di tutti i partiti politici devono compiere ogni sforzo per mantenere il paese fuori della guerra, perchè solo in tal modo noi potremo adempiere il nostro più grande dovere, quello di custodi della civiltà, della libertà umana e della pace. I rappresentanti del cinema americano faranno bene a ritenere

questa la più grande delle loro responsabilità in tale momento ».

Veramente, quale sia il compito specifico del cinema in rapporto alla situazione, Hays non dice; ma è facile intendere che anch'esso dovrebbe svolgere quella propaganda intesa a preservare l'America dalla guerra.

« Malgrado l'*handicap* della perdita di molti mercati — ha concluso Hays — l'industria cinematografica americana riuscirà nel suo intento ». Ora, questa potrebbe anche essere una bellissima chiacchierata se non avesse un difetto fondamentale: quello di non convincere. Hays prima di tutto, così parlando, dimostra di essere in mala fede. È stupisco con'egli pensi di darla a bere agli industriali del cinema americano, gente astuta e tutt'altro che moraleggiante. Ma forse codesti industriali sanno che il loro presidente ha indirizzato ad altri le sue parole. A loro aveva già parlato in precedenza. E forse in questi tempi ha ripreso un discorso cominciato nel settembre dello scorso anno, quando le cose politiche d'Europa cominciarono a ingarbugliarsi. Fin da allora Hays aveva chiamato a rapporto i pezzi grossi dell'industria cinematografica americana e li aveva esortati a tenersi pronti per qualsiasi evenienza. Il che significava — e Will Hays era stato chiarissimo, tanto che poco dopo poteva

contare su scenari già pronti per essere girati, come li voleva lui — preparare pellicole adatte ai tempi. Viene la guerra? Produrre pellicole per la guerra. Non vi è momento migliore per invadere i mercati. Nè è da credere che oggi Hays abbia parlato diversamente. Non ci immaginiamo i Fox, i Goldwyn o i Warner preoccupati di salvaguardare la pace prima del loro interesse finanziario.

Comunque, venga dall'alto il consiglio o no, un fatto è certo: che l'America sta preparando pellicole di guerra. Il che è logico. L'America ha sempre avuto in determinate circostanze un fiuto particolare che le ha permesso di volgere a suo favore il corso degli eventi. Così quando l'Inghilterra tentò di sfondare le barriere americane per farvi passare i propri film, Hollywood rispose con una serie di ottimi lavori esaltanti l'imperialismo britannico, grazie ai quali il tentativo andò a vuoto. Si ricordano IL CONQUISTATORE DELL'INDIA, I LANCERI DEL BENGALA, LA CARICA DEI SEICENTO e altri. Per cui non meraviglierebbe, domani, la notizia che un film di propaganda nazista sta per essere varato nei cantieri hollywoodiani, e questo dopo LE CONFESIONI DI UNA SPIA NAZISTA. Oppure una pellicola sul valore polacco. Il torto sarebbe nostro a mostrare sorpresa, entrando un fatto di tal genere nella logica americana. Ma allora, viene da chiedersi, perchè e per chi ha parlato il signor Hays?

MICHELANGELO ANTONIONI



Si gira 'Un'avventura di Salvo Rosa'. Il regista Blasetti e Gino Cervi. (Stella film)

Wallace Beery e Mickey Rooney studiano il dialogo per una scena imminente



## FARE UNO SCENARIO

**LO SCENARISTA DEL FILM  
'TRADITORE' DICE: 'UNO SCE-  
NARIO NON SI SCRIVE: SI FA'**

PER prima cosa, suppongo, vi interesserà molto sapere come lavoriamo. Cioè come facciamo gli scenari; e dico *facciamo* perchè uno scenario non si scrive; si fa. Esso non è un'opera letteraria, ma la pianta di un film, anche se occorre l'abilità di uno scrittore per scriverne i dialoghi. La funzione del regista, quindi, è quella dell'appaltatore che esamina le piante, aggiunge idee proprie e crea il lavoro finale, nel nostro caso assistito dal compositore per le musiche, dal disegnatore per gli interni, dal *casting director* (colui che sceglie le parti da assegnare ai diversi attori) e da tutti i tecnici dello studio da presa. Il sistema giusto per produrre un film consiste nella diretta e stretta unione del lavoro di tutte queste persone.

John Ford ed io abbiamo lavorato insieme nel modo giusto per molto tempo. Anche con del materiale poco consistente tra le mani, abbiamo cercato di ottenere cose piacevoli.

Per esempio, avemmo fra le mani *TRADITORE* per cinque anni. Volevamo portarlo alla luce, ma andammo in giro per gli studi a lungo e inutilmente: i produttori non ci volevano ascoltare. Finalmente, alla « RKO », trovammo un produttore che ci disse: « Fate pure ». Ma anche durante la lavorazione il presidente dello studio ci disse che eravamo matti e che matto era stato il produttore ad affidarci un tal compito.

Quando cominciammo il lavoro, avevamo una pallida idea di come lo volevamo fare. Prendemmo con noi una quindicina di persone, con le quali ci riunimmo spesso prima di cominciare a girare. Parlavamo dell'attrezzatura, dell'illuminazione, della sceneggiatura.

Volevamo fare qualche cosa che avesse una certa unità, non un film che fosse scritto su un motivo, fotografato su un altro, diretto su un altro ancora e che finisse per emergere semplicemente come un film di Hollywood.

La novella in se stessa era un capolavoro. Fummo fortunati in questo. Liam O'Flaherty aveva scritto il grande dramma di un uomo contro un gruppo di persone. Tuttavia sentivamo che sarebbe stato difficile rendere il tormento come lui lo aveva concepito. C'era la figura di quest'uomo che tradiva un gruppo di radicali comunisti o lavoratori in Irlanda. Bisognava creare uno scopo più elevato e decidemmo di modificare lo spunto in una delle insurrezioni pasquali della rivoluzione irlandese, creando così uno scopo nazionale. Spionaggio e tradimento sono la stessa cosa, eccetto che il primo assume un significato più alto. Cercammo poi un simbolismo che non fosse apparente. Il simbolismo va bene solo quando il pubblico non se ne accorge. Così avendo a che fare con un personaggio come Gypo, che era traditore per ignoranza, per ristrettezza di mente, pensammo di fare dell'ignoranza il suo stato generale. Avremmo fotografato tutto in esterni, con molta nebbia. Ma col progredire dell'azione la coscienza doveva prevalere nel nostro personaggio, e si trattava di esprimere questo fatto simbolicamente. Fu così che nacque la figura del cieco. Quando Gypo viene in possesso del danaro ricavato dal tradimento, esce, vede il cieco e si accorge che è cieco, è come se vedesse la sua stessa coscienza. Si passa le mani davanti agli occhi e si allontana con il rumore del bastone del cieco che gli martella nella mente. Vorrei azzardare che nessuno si accorse che era un simbolo, ma lo era. Molti altri simboli scegliemmo in seguito, avendo però cura di nascondere il più possibile. Sicchè alla fine emerse una semplice storia di spione, ma io credo che l'emozione suscitata dal film, e quindi il suo successo, fosse dovuta proprio a quel simbolismo nascosto.

Ma, nella maggior parte dei casi, questi metodi non possono essere impiegati. Specie quando il produttore è uno scrittore mancato. Uno scrittore mancato è il peggior nemico di Hollywood. Egli sente la trama in un modo e pretende che il soggettista la scriva come

In la suite. Buoni soggettisti, di gran talento, scrivono il copione essi sentono rispondere che non va. Perché? Perché non è il modo in cui lo avrebbe scritto il produttore se avesse saputo scrivere. Così si cerca un altro scrittore e poi un altro ancora. E alla fine ne risulta un copione meccanico e senza un carattere definito. Aggiungete le modifiche che inmancabilmente porta il regista, quelle del produttore ed avrete la base su cui viene costruito il film.

## ANNOTAZIONI

1.

DA una interessantissima statistica che ho avuto sott'occhi per pochi istanti, dato che mi è stato detto trattarsi di cosa molto riservata (vai a capire poi il perché), sono venute a conoscenza di alcuni importanti dati sugli incassi dei film italiani in proporzione alla spesa di produzione. E' balzato subito in evidenza che i film di masse e di nome, quelli insomma che sono costati più di tre milioni, sono quelli che hanno incassato più di tutti gli altri. E' il caso di LUCIANO SERRA PILOTA, di GIUSEPPE VERDI e di ETTORE FIERAMOSCA. Senza che vi sia bisogno di trarre delle conclusioni a tutto ciò, dato che molte sono le ragioni per le quali certe volte si fa un film, bisogna convenire che ad uno sforzo maggiore corrisponde un incasso adeguato.

E' invece rarissimo il caso in cui il film dal costo aggirantesi sul milione o meno abbia ottenuto un buon successo finanziario. Meno raro invece il caso di quei film il cui costo medio si è stabilito tra il milione e mezzo e i due abbondanti. E per fare alcuni nomi citeremo BATTICUORE, HANNO RAPITO UN UOMO, MILLE LIRE AL MESE, JEANNE DORÉ e LA DAMA BIANCA.

Da questi dati, alcuni dei quali possono essere suscettibili di leggere modificazioni ma che tuttavia non altererebbero il risultato, si può trarre la conseguenza che un film dal costo inferiore al milione ha ripagato scarse volte le spese, che quelli di costo medio possono rifarsi delle spese e che quelli cosiddetti d'impegno arriveranno alla fine dei cinque anni di sfruttamento a ripagarsi delle spese a meno che queste non abbiano raggiunto i limiti proibitivi di uno SCIPIONE L'AFRICANO.

A questa cifra vanno aggiunte le eventuali vendite all'estero, dato che in questo momento il film italiano è riuscito a penetrare in qualche paese. Sussistono sempre delle difficoltà enormi in tutti i settori, da quello delle valute bloccate a quello della guerra, ma lavorando con fiducia e coscienza si possono ottenere dei risultati soddisfacenti che ricompensino la faticosa opera dei produttori italiani a torto troppo spesso calunniati.

Nel bel volume che la Società degli Autori ha edito anche quest'anno sullo *Spettacolo in Italia*, non vi sono dati di questo genere. E invece io sostengo, fino a che non mi si convinca del contrario, che sarebbe preziosissimo per la finanza del cinema sapere esattamente gli incassi di ogni film italiano dal momento della

prima visione fino al giorno della compilazione del libro. Esistono su ciò dei pudori e delle prevenzioni che bene non si comprendono e che non esistono, per esempio, in America, ma quale danno può portare alle case di produzione la pubblicazione annuale di queste cifre su un libro tecnico e autorizzato come quello della Società degli Autori che vien letto solo da chi veramente ha un interesse vivo e serio per le cose cinematografiche?

2.

Ottobre è stato nel 1938 uno di quei mesi nel quale la gente ha frequentato maggiormente i cinematografi. E infatti, coi primi freddi, con le « prime » delle più importanti visioni dell'annata e con l'orario unico, chi non si rifugia volentieri in una bella sala seduto comodamente in una poltrona?

Abbiamo detto una bella sala e una comoda poltrona e così dicendo non alludevamo certo come qualcuno può pensare, all'ampia e ariosa sala del *Moderno* e né alle larghe poltrone dell'*Acquario*, ma ad un ipotetico cinematografo il cui conforto costituirà una spinta decisiva ad entrare dentro.

3.

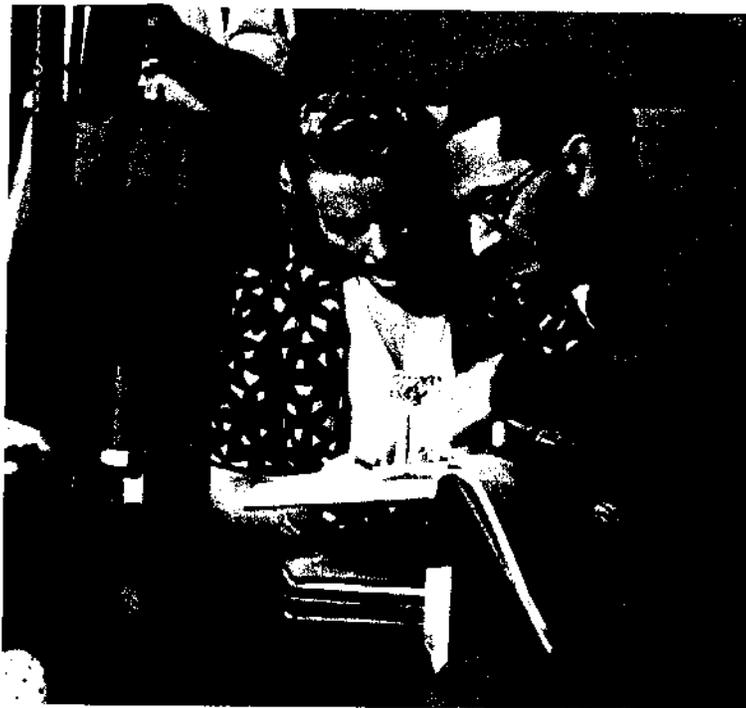
Una fotografia costa, e su questo siamo d'accordo. Ma quando la pubblicazione della medesima rende il cento per cento non dovrebbero esserci dubbi: le redazioni dei quotidiani e delle riviste dovrebbero essere inondate da migliaia di fotografie. Ma su questo i nostri produttori non vogliono discutere. Volete le fotografie del film? Della diva che sta cantando o del divo che si avvicina a passi di lupo alla sua vittima? Venitevela a fare voi.

Ecco quindi un altro sogno della redazione di *Cinema*: essere sepolta sotto una valanga di fotografie inviateci dalle case di produzione italiane.

4.

Prima di chiudere queste annotazioni quindicinali, non posso non mandare una modesta parola di vivo elogio ai dirigenti e ai collaboratori della I.N.C.O.M. Ho visto alcuni dei loro cortimetraggi che non solo non hanno nulla a che invidiare con quanto di simile si fa all'estero, ma che per il loro spirito e la loro accuratezza possono considerarsi degli autentici capolavori del loro difficile genere. Così anche questa lacuna è stata colmata e bisogna aggiungere che se ne sentiva il bisogno. Brava la I.N.C.O.M.!

T.S.M.



Mario Soldati spiega una scena di 'Dora Nelson' ad Assia Noris (f. Carletti)

Questo è il modo sbagliato. Perché a simili pellicole mancherà sempre l'unità. Esse non s'imperniano su un unico motivo, ed è questo l'errore più grave. Un film, per risultare un prodotto artistico, ha bisogno di essere controllato nelle sue varie fasi di lavorazione, nei vari elementi che lo compongono, da uno o al massimo due individui. TRADITORE aveva questo pregio.

In esso ci sforzammo di creare un'atmosfera caratteristica, spiccata in cui la nostra vicenda si svolgesse bene; ed è questa una cosa che molto spesso manca ai film di Hollywood, i quali hanno invece una veste sommaria. Sembrano automobili appena uscite dalla fabbrica, lucidissime ma tutte più o meno uguali. Mancano di individualità. Invece Hollywood ha bisogno di cose nuove. Da noi esistono alcune forme convenzionali: la dissolvenza ad esempio, che vale quanto il sipario a teatro, o le tante altre creazioni tecniche di Griffith come le linee parallele d'azione, il taglio, il montaggio, la dissolvenza incrociata. La nostra mente si è adattata facilmente a tali convenzioni. Oggi non sapremmo più farne a meno. Forse un film potrebbe venir fatto senza di esse e forse il pubblico le accetterebbe. Ma non è stato sperimentato. Infatti Hollywood non lo tenta neppure perché costa troppo e non si possono fare delle prove data l'attuale struttura e grandiosità dell'industria che tende a renderla statica e tutta impegnata nella produzione. C'era più vigore quando si trattava di una piccola industria; allora c'era più modo di sperimentare.

Suppongo poi che vi interessi sapere anche come abbiamo lavorato nel nostro ultimo film *STAGECOACH* (Diligenza).

La novella era su *Coliers*, in un numero di qualche anno fa. Era una trama buona, e Mr. Ford ed io ne cercavamo appunto di trame buone. Detto e fatto la comprammo. La storia era una di quelle vecchie del West e vi si raccontava di un gruppo di persone che dall'Arizona andavano nel Nuovo Messico in diligenza. Lordsburg, infatti, è nel Nuovo Messico.

Ma tutto il lavoro era tirarne fuori un film. Noi cercammo di mettere tutto in bella forma e di creare i personaggi. Perché i personaggi mancavano nella novella, quelli che c'erano erano abbozzi di personaggi. Così noi li mettemmo da parte e ne cercammo dei nuovi che ci apparissero interessanti. Poi si pensò di ritornare alla vecchia tecnica del West che dopo il sonoro era stata messa da parte. E a questo punto vi voglio ricordare che è proprio il West che ha dato la possibilità di svilupparsi al cinema; e Hollywood non si trova sulla costa del West? Vicino agli studi di Hollywood c'è il deserto, là ci sono i cow-boys e cow-boys vuol dire cavalli velocità.

Se si fosse rimasti in oriente forse ci sarebbero voluti molti anni di più per arrivare a tutto questo.

Dicemmo: « Facciamo un film che contenga tutto il sentimento

dei film muti ». E così esso ebbe lo sviluppo dei « western » con in più tutta la ricchezza delle altre esperienze. Così noi facemmo, perchè avevamo capito dove era lo sbaglio e che cioè, venuto il sonoro, credettero che il teatro fosse la chiave del cinematografo e si scordarono di colpo di tutto il sapore che aveva acquistato. Cercammo di fare un film che fosse un po' il libro di testo dei vecchi metodi. La nostra preoccupazione era di ottenere un tempo di avventure basato sull'inseguimento che è il più bell'elemento di sviluppo logico dei vecchi film. Certo vi sembrerà che questo sia un ritornare indietro, ed è proprio quello che noi abbiamo cercato di fare in questo film. Noi non pretendiamo di voler fare dei saggi di contenuto o di morale, ma di divertire e di divertire con i vecchi principi.

E non dimenticate che nelle storie che servono per il teatro e per il cinematografo l'essenza necessaria è la lotta. C'è sempre una persona contro un'altra in un film. E questo perchè la lotta è umana e primitiva. Giacobbe che lotta con l'angelo di Dio è una cosa primitiva.

Ma prima bisogna decidere dove è il conflitto. Può essere tra due persone o tra due gruppi, come nel caso dei Capuleti e Montecchi, oppure di uno contro Dio, o contro l'universo. Se lo scrittore non sa dove è il conflitto, o non lo sente, si perde. Il conflitto solo, però, non regge se non si cerca di svilupparlo. E questa è la regola che vale anche quando si scrive una commedia, benchè generalmente non vi sono regole fisse. Guardiamo casualmente nella vita dei nostri personaggi e cerchiamo di conoscerli e di vedere i loro problemi. Conosciuti, si scopriranno i loro problemi in conflitto. Lasciateli poi sospesi e riprendete al punto di prima e arrivate al punto culminante in modo che nessuno sappia come va a finire, poi di colpo finite, onestamente, o lietamente se è possibile, raccogliendo tutte le varie fila. Questa è la formula. Almeno secondo me.

Mi è spiaciuto di aver detto queste mie osservazioni forse in modo scheletrico. Ma io non *scrivo* scenari, io *faccio* scenari. Io spero però che mi abbiate capito.

DUDLEY NICHOLS



Louise Campbell chiede schiarimenti al regista Louis King



Il regista Wesley Ruggles spiega a Irene Dunne e a Fred Mac Murray, presente l'autore, alcuni punti dello scenario del film 'Invito alla felicità'

## POSTILLA

TANTO s'è scritto e parlato di *RAGAZZE SOLE*, che non metterebbe conto di aggiungere verbo alla polemica, se un particolare non ci premesse ancora di mettere in luce. Più o meno scandaloso, più o meno riuscito -- non questo ci interessa ora -- il film aveva se non altro un presupposto artistico, e poi che non si può fare il processo alle intenzioni, può sembrare avventata (anche se in effetti non lo è) ogni accusa di mala fede al produttore e al regista. Se in qualcuno invece la mala fede è innegabile, è nei noleggiatori i quali hanno ritenuto opportuno ai loro fini di includere nella presentazione annunciante il film l'unico nudo eccessivo di tutto il lavoro, nudo che non doveva poi comparire nella edizione italiana (o almeno nella romana, compresa quella della *Quirinetta*). Ora, un simile espediente è a nostro avviso più condannabile della stessa morbosità che permea l'opera, perchè rivela e prova inequivocabilmente la sozza intenzione allettatrice dei noleggiatori, i quali non hanno nemmeno, come Jacque Deval, una parvenza di scusa artistica da opporre. In definitiva, se spettacoli come quelli di *RAGAZZE SOLE* possono trovare talvolta una giustificazione (ma non è il caso attuale) che trova riferimenti nella tanto proclamata libertà artistica, assolutamente indegna è che essi vengano permessi dalla censura, quale richiamo per il pubblico. Specie quando si tratta di un pubblico, come l'italiano, che per la sua intelligenza merita di essere trattato in ben altro modo.

# LA RINASCITA SVEDESE

**IL CINEMA SVEDESE HA SENTITO CON SCRUPOLOSA ESATTEZZA LA VOCE DI UNA LETTERATURA STRAORDINARIA ALLA QUALE HA CHIESTO IL PIÙ DELLE VOLTE ISPIRAZIONE DIRETTA**

NON è stata preveduta da nessuno la recente ripresa del cinema svedese, testimoniata dal successo veneziano di un mese fa. GIOVANOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA di Per Lindberg, PESCATORE DI BALENE di Anders Herikson e UN PUGNO DI RISO di Paul Fejos e Gunnar Skoglund sono appena tre film, ma abbiamo visto che bastarono a fare un punto lusinghiero.

In verità, non era facile prevedere dal difuori tutto questo. Leggete Pasinetti, osservatore ben fornito e che sul passato non prende mai errore (uno storico non ha da essere anche profeta), leggete le sue ultime avvilitte pagine sul cinema svedese. Film di Stoccolma ne vengono di rado a Venezia, mai nelle comuni sale di proiezione: da qualche tempo, anche al festival, nessun segno, o così labili. Il fortunato terzetto del '39 ha sorpreso tutti.

Il primo e il secondo film svedesi che vidi a Copenaghen, quest'anno, non confortarono di certo neanche me. L'uno era interpretato da Edgar Persson, un comico grasso il quale partecipò, sì, come caratterista, a qualche film di medio calibro ai tempi di Stiller e di Sjöström, ma non ne ritrasse vantaggi a quel che pare: egli si sbraccia senza costrutto, parla troppo con una voce affannosa e cavernosa, il suo comico è adiposo come la sua figura. Il secondo, SOLE SULLA SVEZIA, era un film di quelli che la gente definisce «spassosi», mi ricordava i film di Heinz Rühmann un poco, e un poco le commedie-opere piene di viaggi in automobile che Wilhelm Thiele faceva prima del CONGRESSO SI DIVERTE (o durante), nutrendole con le blandizie di Lilian Harvey o di Liane Haid e condendole di Paul Hörbiger o di Theo Lingner o di Paul Kemp. Niente di nuovo, buona fotografia, recitazione sfasata. C'era poi un Sjöström sui cartelloni, ma era un Sjöström soltanto attore, le fotografie ritraevano il suo

solenne volto senile, doveva essere un dramma grigio e intimista, forse la storia di un padre disgraziato fornito di figli «modernisti» a quel che si poteva indovinare; girai su e giù attorno all'ingresso del cinematografo, sempre scrutando, chissà non venisse fuori d'improvviso il senso nascosto, fantastico, contenuto in una di queste immagini; una volta Sjöström aveva diretto e interpretato un VAMPIRO, ventisei anni fa; amava le stregonerie. Ma mi parve, dopo accurate osservazioni, che i segni non ci fossero più, e l'uomo fosse divenuto borghese. Non ebbi il coraggio di contrare; troppo triste poteva essere vedere il cinema svedese ridotto tra quattro mura.

Ma ecco che pochi giorni dopo i critici danesi mi avvertono, dai loro articoli, che c'è un film forte e promettente, un film svedese: si chiama UN VISO DI DONNA, l'ha diretto Gustaf Molander e l'ha interpretato la nuova «stella» Ingrid Bergman, che poi ha avuta una scrittura in Germania, e tutti le preannunciavano Hollywood, com'è di prammatica in questi casi. Lo scenario è di Gösta Stevens; il soggetto è tratto da un dramma di François de Croisset, *Il était une fois*; operatore quell'Oke Oahlvist che ha preso parte pure a GIOVANOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA, oggi, e a molti film classici ieri.

Questo film passò l'anno scorso a Venezia, ma senza clamore. Non che si tratti di una cosa eccezionale, ma lo spettatore volenteroso sapeva trarre il suo sùgo, si sentiva rimesso su una strada promettente. Anche la storia di UN VISO DI DONNA ha i suoi pregi, primo fra i quali l'invenzione centrale: una donna, che potrebbe essere bellissima se il suo viso non fosse sfigurato da una sinistra cicatrice, e il cui animo risente la imperfezione fisica. Ora, questa conseguenza *psicologica* è chiarissima al primo apparire in campo della ragazza; nessuno ce lo

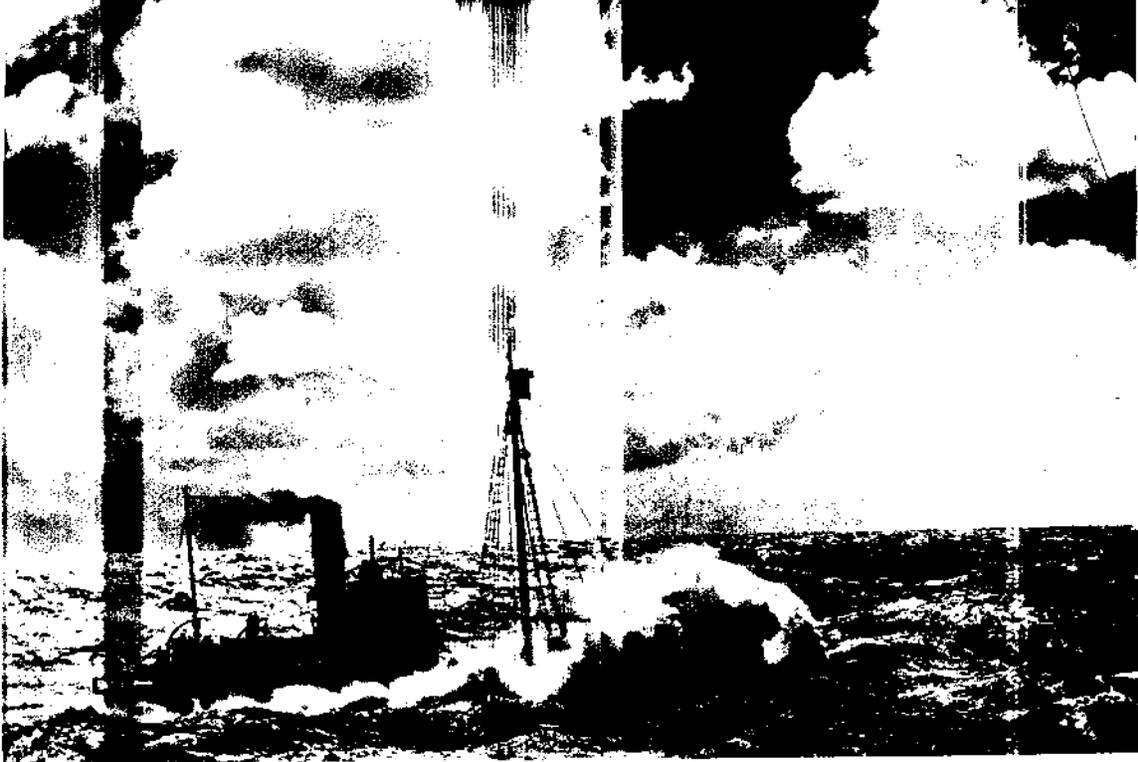


Un viso di donna di Gustaf Molander

dal suo immagine che parla. Questo senso, come si sa per tempo del cinema muto, è implicito nella presenza visiva del personaggio, il qualifica nella drammaturgia elementare (il brutto mestiere del fisico in corrispondenza con l'interior), e tanto meglio in quella del cinema semplice: la situazione ha qualche sviluppo banale o almeno non sorprendente: la ragazza viene guarita da un grande chirurgo, e, dopo peripezie ingegnose e che tengono efficacemente sospesi, finisce col partire come crocerossina insieme con lui, per una spedizione in Oriente. Questo è male. Ma è bensì persuasivo il modo lento e faticoso col quale la nuova Anna Holm, quella del viso riabbellito, combatte contro il passato dell'Anna Holm sfregiata, la quale era complice di delinquenti e albergava nerezze nel cuore. E buoni gli sviluppi di questo combattimento. Eccellente si ripete, l'interpretazione schietta della nuova stella, che ha un viso carnoso e adolescente, però mutevole e *invecchiabile*, per così dire; alta elegante figura di svedese, senza i nodi garbeschi, e con il medesimo *richiamo*.

Fu sempre lei, in un film dell'anno precedente, che mi colpì all'occasione successiva. Ancora di Molander, soggetto e regia, era INTERMEZZO, con Gösta Ekman, Bergman e Edgar Persson. Spunto falso e letterario. Un violinista più che quarantenne, di fama mondiale, moglie e figli, s'innamora di una giovane pianista; passa con lei mesi di follia, poi, sacrificandosi lei per amore della quattordicenne figlia di lui, egli ritorna pentito alla propria casa. Ekman, attore *stilizzato*, come dicono i borghesi, tremebondo e accademico, si dura fatica a sopportarlo, con il suo dolore decorativo, la sua passione decorativa, i suoi pittoreschi pentimenti: avendo un famoso naso etereo e spiegato in volo, lo inarca di continuo e ne fa vibrare le pinne, e la bella bocca sottile atteggia a sconsolazione. Gösta Ekman fu il più celebrato attore teatrale scandinavo degli ultimi vent'anni (morì poco dopo questo film, verso la fine del 1937, appena cinquantenne), ma si sospetta oggi giustamente che tale sua fortuna egli la dovette alla sua efebica bellezza, alla sua voce allusiva e velata, a scandali di donne, di alcool e di stupefacenti. Difatti oggi la critica seria non lo accetta più.





'Pescatori di baleno' di Anders Herikson

La presenza di Ingrid Bergman, ancora più giovane, scorretta e scatenata, come una nordica forza della natura, non fa che schiacciare il falso impegno dell'Ekman. Il film è letterario, ma per merito di Ingrid Bergman non manca di istanti autentici, belli davvero, e inoltre possiede una precisione di ritmo e una civiltà scenica che stupiscono: sia *INTERMEZZO* che *UN VISO DI DONNA* si presentano bene, testimoniano una ripresa attiva e organizzata del vecchio film svedese, come prodotti industrialmente senza peccato, anzi ben dotati. (Con Ingrid Bergman e Leslie Howard *INTERMEZZO* è stato ora rifatto a Hollywood). Lo stesso discorso sull'efficienza esteriore del film svedese, vien fatto a proposito di *VI TVO* (Noi due); ma questo merita anche altre parole. Si tratta di un film veloce e tenero-piccante, tra *ACCADDE UNA NOTTE* e certi film di Connie Bennett: uomo e donna che provano a vivere soli, ma allegramente, trovandosi una notte in un fienile in piena campagna, contrastando di continuo e attaccandosi sovente per trasporto amoroso. Così lieve di tocco, così abilmente recitato, così ben sostenuto in ogni passaggio, è un prodotto commerciale ma nel quale c'è entrato un bel tanto di raffinatezza professionale e di spirito delicato. Sture Lagerwall, giovane biondo e disinvolto, vale un Montgomery, e Signe Hasso, così tenerella, può far pensare alla Simone Simon di taluni film francesi. L'amore di *VI TVO* non è reticente come quello di consimili film americani, segna emozioni sincere e coraggiose.

Dopo *MELODIEN FRON GAMLA STA'N* (La melodia dal vecchio Sta'n), film musicale-paesano, interpretato da Elof Ahrlé, altro primattore di moda, un po' frollo, il tipico amoroso anziano di inercollabile fama nel suo piccolo paese, e diretto da Ragnar Frisk, dopo *LANDSTORMENS LILLA LOTTA* (La piccola Lotta del paese tempestoso), con la giovane Sickan Carlsson, Allan Bohlin, i due caratteristi Gentzel e Abrahamsson e Oke Ohberg, regista Andersson, e altri film minori che non vidi, mi pareva di potere intuire che il film svedese andava anche riallacciandosi alla sua tradizione più illustre, quella degli esteri, dell'aria pura. Il primo film ha alcune sequenze poetiche che vanno segnalate per una schiva sobrietà di inquadratura e di svolgimento.



'Giovanotto, godi la tua giovinezza' di Per Lindberg

Regista doveva esserne lo Skoglund di *UN PUGNO DI RISO*, ma questi, incerto tra l'uno e l'altro, preferì *UN PUGNO DI RISO*. Nell'altro fin spiccano soprattutto alcuni visi non artefatti, e una certa cordiale vena popolareasca. Ma il livello resta provinciale, sia pure con promesse, con momenti di effetto sorvegliato. Del tono di *VI TVO* debbono essere alcuni film diretti da Ivar Johansson e interpretati dalla coppia Ahrlé-Sickan Carlsson, che mi vengono segnalati per una certa eleganza e freschezza. Alla tradizione del film in costume, più però a quella storica (vedi il *CARLO XII* del Brunius, con Ekman, 1925, *UNA SERA, ALLA CORTE DI GUSTAVO III*, dello stesso regista e con il medesimo attore, 1926, *GUSTAVO VASA*, con la medesima combinazione, e scenarista quell'Ivar Johansson di cui sopra, 1928, ecc.) che a quella leggendario-poetica (il *MESORO D'ARNE*, 1919, di Stiller, il *CARRETTINO FANTASMA*, 1920, di Sjöström, ecc.), si riallaccia *EMILJE HÖGGVIST*. *EMILJE HÖGGVIST* rappresenta il più grosso sfor-

zo industriale del cinema svedese nel 1939, e credo stia apparendo in questo periodo in Isvezia; si svolge alla corte di Carlo XIV, re fino al 1844; interpreti sono l'ammirevole duo Lagerwall-Hasso, Georg Rydeberg (Principe Ereditario Oscar), Elsa Burnett, Hugo Björne, Olga Andersson, Marianne Renard.

Ancora a vi tvo bisogna riacostare i *DAG BÖRJAR LIVET* (Oggi comincia la vita), interpretato da una giovane attrice norvegese di notevole capacità cinematografica, Sonia Wigert, da Lizzy Stein che tanto somiglia a Mireille Balin, dal già lodato Sture Lagerwall, e diretto da Baumann. Gustaf Molander, che da qualche tempo è considerato il nuovo maestro dei registi svedesi, non ha avuta troppa fortuna con *CAMBIARE È UN DILETTO*, una commedia «sophisticated» risultata un poco pesante (non è questo, come sappiamo, il suo metro): vidi questo film, dove non c'era di buono che una levigatezza tecnica e una scioltezza di mano le quali testimoniarono sia della buona cifra ormai stabilmente raggiunta dagli artigiani di Stoccolma che dell'astuto mestiere di Molander, e dove si faceva pure notare la gentile interpretazione della mobile Tuta Rolf. Per Obel mi persuase meno, nel ruolo del compositore russo il quale, avendo constatato che sua moglie non funge sufficientemente da ispiratrice, decide di provare e vivere un anno per conto suo, senza moglie. Lo spunto aveva una certa possibilità di sviluppo allegro, ma quasi tutte le svolte si snodarono senza troppa vivacità né fortuna. La musica è composta da Jules Sylvain, altri interpreti sono Ernst Eklund, Elsa Burnett. Altra commedia elegante: *DIETRO LE QUINTE DI STOCOLMA*, con Gideon Wahlberg. Migliore di questa, sul medesimo genere ma con un pizzico efficace di zolfo comico: *BURLE ESTIVE*, con Sickan Carlsson e Oke Söderblom. Netamente farsesco: *ADOLFO II. FORTE* con Adolfo Jahr.

All'aria aperta si torna decisamente con *STOI* (Acciaio), che si svolge in una fabbrica d'acciaio fra i boschi, interpreti Signe Hasso e Georg Rydeberg, e con *SJÖCHARMÖREN* (L'incantatore del mare) con la finlandese Aino Taube, che interpretò *LAILA* nel 1937. Il cinema svedese, dal giorno della sua ripresa (per merito soprattutto di Molander), già con *L'ULTIMA NOTTE* nel 1932 e con *PEER GYNT* nel 1934 (registi il norvegese Tancred Ibsen, nipote del poeta, e Ragnar Hyltén Cavallius), non aveva dimenticate le sue vere fonti, il suo tono inconfondibile. È appunto per questo che, dopo tentativi e speranze, si è giunti al successo internazionale dei tre film presentati a Venezia, dovuti a Per Lindberg (il suo migliore film risaliva al 1923: *NORRTULLSLIGAN*, tratto da un libro di Elin Wägner), a Anders Herikson e alla coppia Pèjos-Skoglund; successo d'altronde annunciato, allo spettatore avveduto, dai migliori Molander, da *VI TVO*, da *MELODIEN FRON GAMLA STA'N*.

\*\*\*

Paese primitivo malgrado la progreditissima civiltà materiale e sociale, primitivo, che vuol dire ingenuo e rigido; la gente di tutti i giorni non dà segno di esaltazione al difuori: perciò ogni poeta che sorge è come la somma di tante voci non espresse, di sentimenti compressi e na-

scosti. Per questo la letteratura svedese ha sempre avuto il potere di sorprendere l'Europa e di indicare nuove fresche sorgenti. Il popolo svedese è austero e freddo all'esterno, ma nell'interno custodisce una fantasia coraggiosa, bruciante, che esalta il sogno più leggero e etereo: è qui che nascono popolazioni di trolld e di lolletti, è qui che Selma Lagerlöf ha potuto trasformare un libro di geografia per fanciulli in un poema mitico, con *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia*. Una gran favola degna di Andersen, nella quale i «tomtar», i folletti, giocano un attivissimo ruolo, nani laboriosi e benefattori, trolld e oche selvatiche; e la geografia si trasforma via via in fantasiosissima leggenda, ogni forma della costa dà origine a un'interpretazione fiabesca, di tono epico e popolare. Opera più svedese, difficile pensarla. E' per questo che anche il cinema, quello di Stiller, di Sjöström e di ispirati minori quali Hylltén, Cavallius, Edgren, Lindberg, Brumius, Carlsten, e soprattutto Molander, seppe un bel giorno, al pari della letteratura, sorprendere il normale e normalizzato mondo cinematografico. Tanto più oggi, che nel mondo cinematografico non succede più niente, una gran ventata d'aria frizzante fa sussultare ognuno. Il cinema svedese è risorto perché è stato una scuola, affiatata e artigiana, dal 1912 al 1925, e perché tale è rimasto negli anni meno fortunati: così quando è rivenuto il momento buono, erano tutti al loro posto, e si conoscevano da tanti anni come fratelli; chi entrava ora, giovane, veniva accolto con affetto e istruito. A somiglianza della gente di Upsala, al tempo di Erik Gustaf Geijer, in cui tutti gli amabili e coltissimi cittadini di quella città universitaria si occupavano di lettere, poetavano, raccoglievano diari e si scrivevano epistolari rimasti come preziosa testimonianza di un'epoca e di un costume, così la più rozza e spicciativa gente del cinema è rimasta in gelosa armonia, ha saputo ritracciare una strada che sempre più minacciava di perdersi nelle nebbie di memorie sbiadite. Svedesi anche questi, fantastici e candidi, chiusi e sentimentali.

Paese dei luoghi freddi, delle primavere accese e delle notti chiare, la Svezia sottopone gli spiriti dei suoi abitanti a sbalzi tempestosi per effetto del clima: ogni tanto sotto le spoglie gravi e imponenti dei giovani svedesi dal passo agile e duro insieme e dall'eleganza misurata, nascono tumulti e crisi, e forse amori sconvolti. Se s'ubbricano, difatti, divengono allegri e rumorosi, per discacciare il ricordo di mesi di decorosissima temperanza. In questa gente solitaria e immaginosa, l'amore della natura ha gran posto, logico dunque che il cinema lo ereditasse, e sentisse l'influenza di poeti come Fröding, Lagerlöf, Heideström, che sovente, «col cuore sul labbro», celebrano lo splendore delle acque e degli alberi, i laghi di caldo colore coi turchi che galleggiano, le pianure vaste. Il cinema svedese non fu un cinema provinciale, come taluno ha detto, appunto perché ha sentito con scrupolosa esattezza la voce di una letteratura straordinaria alla quale ha chiesto il più delle volte ispirazione diretta.

GIANNI PUCCINI

N. B. - Ho dovuto scrivere con la grafia italiana certe lettere che non trovano corrispondenza nella nostra lingua; ad esempio Oke, che in svedese è un A sormontato da un cerchietto.



Assia Noris in 'Dora Nelson' - Urbè Film, I. C. I. (foto Vaselli)

## TEMPO PERDUTO

ANCHE questo Cinema - arma del tempo vostro («La Prora», Milano) di Vinicio Araldi, potrebbe essere un atlante cinematografico, una sorta di atlante statistico, più che un libro tecnicamente in ordine a una valutazione critica del cinema «arma del tempo nostro».

Dal titolo si presumerrebbe uno studio, almeno, sulla propaganda e il cinema attraverso il poco tempo che il cinema vanta; e ancora, e di più, sulla propaganda cinematografica. Ma dopo aver letto i diciannove capitoli e l'appendice (dedicata all'organizzazione cinematografica e a un tentativo di popolarizzazione, se non di vulgarizzazione, dei termini più intimi della produzione) che di questo volume costituiscono la «sceneggiatura», è facile accorgersi come, davvero, sia una costante quella di buttarsi molta gente su argomenti di attualità, con spiccato senso di opportunisti. Ma su questo sorvoliamo. Il libro di Araldi è dedicato a S. E. Bottai, ma ci pare che il nostro Ministro meritasse qualcosa di più, qualcosa di meglio.

Prima di esaminare il contributo portato dall'A. alla bibliografia italiana cinematografica, crediamo che la citazione di alcuni luoghi comuni, sciatti e poveri, possa mettere in diretta relazione e contatto il lettore con lo scrittore di Cinema - arma del tempo nostro. Citiamo poco, ma con ordine.

— a pagina 7: «Il cinema, questa nuovissima espressione della civiltà, che in un solo quarantennio ha saputo raggiungere la completa conquista degli spiriti, etc.»;

— a pagina 9: «I più grandi letterati del mondo avvinti dalla forza del suo verbo...»;

— a pagina 25: «L'arte delle ombre»;  
— a pagina 193: «il cinema, quale modernissima espressione d'arte».

Basta? Basta.

Si rivela subito essere il libro dell'Araldi una serie di articoli da giornale di provincia, riuniti per formare le pagine necessarie alla mole d'una pubblicazione. E gli articoli sono piuttosto noiosi; il tono è povero, e anche se l'informazione non è vaga, essa è piuttosto sommaria misera e grama, palesandosi troppo aderente al testo delle tabelle pubblicitarie e dei bollettini d'informazioni delle case editrici cinematografiche.

Errori di valutazione sono ovunque. S'intende subito come non sia competente l'Araldi di fronte al tema «cinema come arma». L'esame degli aspetti cinematografici nei diversi Paesi del mondo è affrettato e limitato.

Dal punto di vista informativo puro e semplice, pagine di questo libro si rivelano ricche di nomi, titoli di produzioni antiche e recenti, e nomi di produttori e registi e attori e attrici, e statistiche. Di interesse ci appare soltanto la parte relativa all'Italia (nascita del film italiano, e storia della produzione e affermazione dell'industria nostra nel mondo).

Sugli errori di valutazione torno ancora per chiudere: questo periodo, tolto da pagina trentadue, ci pone davanti a una domanda, cioè se sia l'A. male informato o in mala fede:

«La industria cinematografica francese nella sua attuale condizione, è in periodo sommamente difficile, riflettendo la crisi che stringe sempre più forte le industrie di quella nazione».

Riguardo ai capitoli su Inghilterra, America, Svezia, Germania, Russia etc., saremmo tentati verso un «bene gli altri», generico. Sì, generico termine «bene gli altri» — come il libro è generico, anonimo, quasi.

RENATO GIANI



## PALERMI

AVREMMO voluto diradare un mistero ma c'è mancato il coraggio di chiederne la spiegazione all'interessato. E il mistero è questo: quando riposa Amleto Palmeri? Poiché a giudicare dall'attività di questo regista, c'è da domandarsi se egli non abbia superato, grazie ad uno speciale allenamento di cui conserva il segreto, quelle che per noi sono delle imprescindibili necessità. E tra queste il bisogno di riposare.

Avevamo visto Palmeri alle prese con i personaggi della sua CAVALLERIA RUSTICANA, di cui le ultime scene in esterno sono state girate in questi giorni, e subito dopo lo abbiamo ritrovato, fresco e tranquillo, intento a dirigere le prime scene del nuovo lavoro che la Scalera ha messo ora in cantiere: IL CASTELLO DI CARTA.

— Chi è l'autore del soggetto? — domandiamo, mentre in compagnia di Laura Nucci, che sarà una delle interpreti del film, ci avviamo verso il teatro di posa.

Palermi ci guarda e sorride.

— Il soggetto è mio — dice. — Un soggetto « umano », che esce dalle linee ormai abusate delle trame convenzionali...

E Palmeri parla del suo soggetto e della sua duplice attività di regista e di soggettista e non nasconde di indugiare con un certo compiacimento in questo argomento, quasi che nel suo cuore egli senta piuttosto il fascino delle esplorazioni nel terreno della fantasia, che non in quello della tecnica.

— Certo, — afferma Palmeri — in nessuna circostanza ci potrà essere una fusione così perfetta, un'identità di vedute e di sentimenti tra autore del soggetto e regista, sul lavoro da svolgere, come quando queste due persone sono fuse in una sola. Nessun « tradimento » è più possibile. E non c'è pericolo di vedersi togliere il saluto da nessuno...

Lo dice sorridendo, Palmeri, col suo sorriso un po' enigmatico. Difende una tesi o enuncia un reale convincimento interiore? Anche questo è un mistero.

— In questo film — continua Palmeri — Armando Falconi sosterrà una parte assolutamente diversa dalle solite...

Quasi a confermare le parole del regista, entrando nel teatro di posa ci sorprende il vedere Armando Falconi trasformato in un vecchio signore dai baffi bianchi spioventi, un po' curvo, e che indossa un abito frusto e gualcito, che pure conserva ancora qualcosa d'una passata dignità. E vorremmo chiedergli in ragione di quali tristi circostanze, egli che già fu il brillante gaudente di FOLLIE DEL SECOLO, si sia ridotto così. Ma ce ne manca il tempo. Palmeri, con la sua aria noncurante, assume il comando. E sotto i suoi ordini la scena si illumina, si anima e prende vita, e la finzione comincia. Sono di scena Armando Falconi e Giovanni Grasso.



## BALLERINI

BALLERINI è un uomo di poche parole, ma che nasconde, sotto una apparenza schiva e taciturna, uno spirito battagliero e un vulcano di idee. Appunto per questo, dopo piccolo HOTEL che ha diviso in due campi opposti la critica italiana, noi siamo andati a stuzzicarlo, se così si può dire, con la speranza di provocare in lui una reazione o per lo meno un tentativo di giustificazione. Ma egli si è stretto nelle spalle.

— Perfettamente inutile — ha detto, E, per la verità, in cuor nostro gli abbiamo dato ragione. Ma, poiché dal caso particolare il discorso era scivolato sulla situazione del cinematografo in generale, abbiamo chiesto a Ballerini le sue idee in proposito.

— Il nostro cinematografo — ha detto il regista taciturno — deve ancora avere la sua battaglia, la sua rivoluzione, il suo rinnovamento artistico. E sono convinto che è soltanto con questa battaglia che il nostro cinema ritroverà le glorie di un tempo e la strada delle sue affermazioni all'estero.

La produzione straniera si è affermata attraverso film di eccezione, film che portavano il segno inconfondibile di un'idea, che affrontavano problemi umani o sociali, che stabilivano una tecnica. Non è con le commedie, con la produzione corrente di quel genere che è rappresentato da troppa parte dei nostri film che riusciremo a imporci.

Tutte le nostre arti si sono rinnovate, hanno cercato nuove forme e nuovi mezzi di espressione. Perché solo il cinema si è cristallizzato nelle formule standardizzate?

Non basta la ragione commerciale per tener lontano il nostro film da ogni evoluzione tecnica e artistica, non basta la scusa che il nostro pubblico non accetta e non si interessa ai tentativi di rinnovamento; a fianco di quella produzione italiana che già assume, per l'importanza dei mezzi profusi nella sua realizzazione, una notevole importanza, ci dev'essere una nuova, agile, audace, coraggiosa...

— Una produzione di avanguardia? — chiediamo.

— Il termine sarebbe questo — risponde Ballerini. — Ma si è tanto abusato ormai di questa parola, che essa ha perduto ogni valore. Quello che io intendo è piuttosto una produzione cui sia concesso il diritto di sbagliare. Mi capite? Ed è soltanto a questa condizione che si potrà giungere a realizzare qualcosa di buono. Purché si lavori con serietà e, soprattutto, con sincerità.

Abbiamo poi chiesto a Ballerini i suoi progetti per il futuro, ma il regista, che evidentemente riteneva d'aver parlato troppo per una sola volta, ci ha soltanto detto d'aver in programma un film di ambiente marinaro e di cui sarà protagonista Doris Duranti. Poi, con molto garbo, è tornato ad immergersi nel suo silenzio.



## BAFFICO

IN QUESTI ultimi tempi era evidente in Mario Baffico l'agitazione e l'ansia di chi sta per condurre in porto qualcosa di molto importante. E, poiché s'era parlato di film da realizzare (i registi parlano molto spesso di film da realizzare) in noi era sorto il convincimento che Mario Baffico stesse preparando chissà quale imponente lavoro. Così ci siamo affrettati a cercarlo per indurlo a parlarci dei suoi progetti. Ma il giovane regista aveva altre preoccupazioni e non le ha potute nascondere a lungo.

— Mia moglie aspetta un bambino — ci ha detto. — Deve nascere da un'ora all'altra.

Noi che abbiamo superato oramai l'istante che precede la nascita del primo figlio, abbiamo manifestato a Baffico la nostra solidarietà. E tanto per restare sul terreno cinematografico, gli abbiamo detto che, in ogni caso, un figlio è sempre un bellissimo soggetto realizzato.

— A proposito di soggetti — ha detto Baffico. — Tra pochi giorni inizierò la realizzazione di un soggetto di Vittorio Nino Novarese: *Mare*. Sarà un film d'un genere assolutamente nuovo. Tanto per darvene un'idea, pensate che nel soggetto non c'è nemmeno la più piccola vicenda d'amore. E non ci sono nemmeno donne, naturalmente. I protagonisti sono tre uomini: Baseggio, Ceseri e Grasso.

— Un film drammatico? — chiediamo.

— Un film virile — precisa Baffico. — Si svolgerà in gran parte all'aria libera, sul mare. Ed esalterà la rude vita dei marinai in lotta con gli elementi. La scena più difficile sarà quella del naufragio.

Baffico parla del suo film e non nasconde l'entusiasmo per questo soggetto che gli permetterà di lavorare secondo la sua sensibilità all'aperto, a contatto con la natura, nell'incomparabile scenario offerto dal mare, lo stesso mare che darà significato e vita alla vicenda.

— Gli esterni si gireranno a Tirrenia, a Viareggio e a Livorno — precisa Baffico. — Il film, prodotto dalla « Diana », sarà distribuito dall'ENIC. Inizieremo la lavorazione fra pochi giorni.

Noi vorremmo conoscere ancora qualche particolare, ma la nostra curiosità non è appagata. Baffico è impaziente e non lo nasconde.

— Lasciatemi andar via — dice. Noi comprendiamo benissimo e non lo trattiniamo.

Sulla porta, mentre sta per uscire, ci confida:

— A Tirrenia per il tempo che durerà la lavorazione del film, prenderò una casetta e ci porterò mia moglie e mio figlio.

Dice « mio figlio » con malcelato compiacimento, con lo stesso tono col quale ha detto « il mio film ».

# SOTTO



**BONNARD**

ALL'UDIRE che Mario Bonnard prepara la realizzazione del PONTE DEI SOSPIRI, noi ci siamo sentiti di colpo trasportati verso l'infanzia. E ci è parso improvvisamente di rivivere in folla tutti i personaggi dei libri che, a dispetto dei divieti paterni, noi leggevamo di soppiatto, anticipando i piaceri e i terrori dei « gialli » che avremmo letto più tardi.

E, nonostante il nostro atteggiamento presente, per il quale ormai un certo genere di letteratura non ha più alcuna attrattiva per noi, ci è sembrato che, in fondo, le avventure di passione e di morte con il loro fondo spavaldo e ingenuo, non siano peggiori di tante altre più o meno sofisticate avventure, e possano costituire in ogni caso un ottimo scenario per film.

Così siamo andati a trovare Bonnard, circondato dal suo stato maggiore, simile ad un generale intento a stabilire i piani della battaglia. E per un breve istante abbiamo partecipato di questa febbre della vigilia, quella che precede il giorno fatidico del primo « si gira », e che per essere ignorata ai più non è meno importante di tutto quello che seguirà.

— Gli esterni si gireranno a Venezia, naturalmente — ci ha detto Bonnard. — Andremo a cogliere dal vivo l'intima essenza del paesaggio che avrà tanta parte nella vicenda. La trama non deriva da alcun lavoro letterario in particolare. È una riduzione molto libera di quella storia che ormai, come tante altre storie della letteratura popolare, fanno parte del patrimonio comune. Quello che importa e che io desidero mettere in evidenza, è precisamente il carattere popolare del film che dovrà rivolgersi alla massa con l'intento di interessarla e divertirla e, perché no?, anche commuoverla.

— Avete già stabilito l'elenco dei protagonisti? Bonnard ci ha guardato un po' in tralice e, prima di rispondere, ha guardato in giro i suoi aiutanti.

— Non ancora — ci ha detto. — Non è facile trovare subito degli attori per un film come questo. In ogni caso è certa la partecipazione di Paola Barbara, di Mariella Lotti e di Erminio Spalla.

— Erminio Spalla?

— Precisamente. Nella parte di Scalabrino. — Bonnard sembrava soddisfatto della sua trovata. Dopo tutto Spalla è una « scoperta » di Bonnard. Ed è bastato questo accenno a Spalla per rinforzare la nostra convinzione: il PONTE DEI SOSPIRI sarà un film che andremo a vedere. Dopo tanta « letteratura » cinematografica, questa vicenda almeno, con Erminio Spalla nei panni di Scalabrino, avrà il sapore delle cose semplici che non per questo sono meno gustose.



**CAMERINI**

DOPO il successo recente di BATTICORE e di GRANDI MAGAZZINI, qualcuno ha detto che, avendo Camerini raggiunto la perfezione massima possibile, sarebbe stato tempo per lui di rinnovarsi o di morire.

Effettivamente, a considerare la produzione di Camerini e soprattutto il suo genere particolare, genere per cui un film è definibile « alla Camerini » senza che sia necessaria una maggiore specificazione, ci sarebbe da chiedersi se questo genere non cominci ora a manifestare i segni di una cristallizzazione attorno ad una formula che il successo ha consacrato.

Interrogativi molto interessanti, questi, e per il pubblico che ormai si è affezionato al nostro regista, e per il regista stesso, il quale, immaginiamo, sarà tratto a chiedersi talvolta se non convenga tentare una nuova forma e una nuova esperienza.

Basterebbe scorrere la lista dei film di Camerini per avere un'idea delle infinite possibilità che il regista stesso avrebbe, sia che egli si dedichi al genere drammatico oppure al genere sentimentale. E quest'ultimo, che ha distinto le più recenti produzioni di Camerini da GLI UOMINI CHE MASCALZONI in poi, sembra essere quello che meglio risponde al temperamento e alla sensibilità del regista stesso. È singolare, se vogliamo, il fatto che Vittorio De Sica, il maggiore interprete dei film di Camerini, abbia proprio in questi giorni, dichiarato di volersi liberare, una volta per sempre, dal ruolo di buon ragazzo, un po' svagato, generoso e sentimentale, per affrontare qualcosa di più impegnativo e di più profondo. Proposito, questo, che se fa onore all'attore che l'ha formulato, non è facilmente realizzabile appunto perchè ormai si è troppo abusato di una forma che per il pubblico è quasi abitudinaria, e dalla quale il pubblico non si distaccherà facilmente.

A questo noi andavamo pensando accostando il « caso » De Sica a quello che noi supponiamo essere il « caso » Camerini. E veniva fatto di concludere che per la legge fatale del rinnovamento, anche Camerini avrebbe dovuto trovare una via nuova.

Ci sarebbe piaciuto porre questo interrogativo a Camerini stesso, sia per la delicatezza dell'argomento che per la stima che nutriamo per lui. Ma il regista — dobbiamo dirlo — ci ha delusi. Trincerandosi nel più ermetico e scontoso silenzio, egli non ha voluto sciogliere il nostro dubbio. E non ci resta che formularlo, così come abbiamo fatto, ritenendo di far cosa utile al cinema, per cui ogni problema particolare non può essere avulso dal problema più vasto che è quello di tutta la nostra produzione. Forse DOCUMENTO, l'ultimo film che Mario Camerini ha diretto e che

ci dicono appartenere a un genere nuovo, darà una risposta al nostro interrogativo.



**ALESSANDRINI**

ABBIAMO « pescato » Alessandrini alla Scalera, ma non si può dire che ci abbia ricevuti in modo lusinghiero.

Vi prego — ha detto subito — di non parlarci di cinematografo. Adesso ho in mente altre cose.

Gli abbiamo allora fatto osservare che il posto dove ci trovavamo era, fino a prova contraria, uno stabilimento cinematografico, e che comunque ci sembrava assai difficile trovare cose più interessanti del cinematografo; ma Alessandrini ci ha interrotto.

— Qui siete in errore — ha detto — ce n'è una che supera tutte: il volo. — E ci ha mostrato un piccolo distintivo a forma d'aquila all'occhiello della giacca.

— Sto prendendo il brevetto; ancora poche ore e ci siamo.

Ma poiché la nostra sorpresa perdurava, sorrise e si spiegò.

Attualmente lavoro a un film che s'intitola IL PONTE DI VETRO, ma non crediate che io sia incoerente. Si tratta di un film in cui l'aviazione ha la sua parte. C'è l'ammarraggio di fortuna di un idrovolante, ci sono drammi di piloti, e via dicendo. Interpreti Isa Pola e Rossano Brazzi. A questo punto il sopraggiungente di una graziosa fanciulla fece interrompere Alessandrini. Ce la presentò come una nuova « stella », un'autentica rivelazione, a sentir lui. Si chiama Regina Bianchi e prenderà parte attiva al film.

Domandammo poi ad Alessandrini se avesse altri programmi per il futuro. E qui il suo volto si fece serio. Programmi, infatti, Alessandrini ne ha, e interessanti. Sta studiando la realizzazione di un documentario a colori sull'Africa, ma una Africa vista dall'aeroplano. Un lungo volo attraverso le principali regioni dell'Etiopia e qualche tappa per riprendere scene di colore locale, fantastico, eccetera. Alessandrini è un profondo conoscitore della terra africana e nessuno meglio di lui può in Italia realizzare una simile iniziativa. Egli ci spiega come col film in bianco e nero la parte più bella del paesaggio africano vada perduta.

— Non avete idea — prosegue — di che cosa sia l'Africa vista dall'alto. Una varietà di colori ricchissima che invece col bianco e nero si appiattisce, diviene uniforme. Io credo veramente che se arriveremo a concluderla, sarà una cosa molto interessante.

E, particolare notevole in materia di film a colori, la tecnica di realizzazione di questo documentario, sarà italiana. Niente servitù straniera. In Italia si è studiato da tempo un sistema di ripresa a colori ed è giunto il momento di sperimentarlo.

Alessandrini ci dice queste parole con un certo orgoglio. Poi torna a parlare dell'Africa, della « sua » Africa, con la sua luce splendida e i suoi meravigliosi paesaggi e colori che formerebbero la gioia e la disperazione di una legione di pittori.



## RIPRESE SOTTOMARINE



NON ci misero molto i primi cinematografari a comprendere quale potenza di attrazione potesse esercitare sugli spettatori la visione del mondo sottomarino, popolato di creature mostruose, immerso in un silenzio mortale. E già nel 1915 una casa di produzione americana realizzando VENTIMILA LEGHE SOTTO I MARI eseguiva alcune riprese subacquee valendosi di sistemi primitivi e poco adatti allo scopo.

In seguito, più volte lo schermo ha mostrato le discese dei pescatori di perle negli abissi del mare, la ricerca di favolosi tesori, le drammatiche lotte con i mostri abissali. Ed ancora oggi lo spettatore che, con un certo stupore segue dalla sua poltrona la passeggiata dell'obiettivo nei fondi marini, è agitato dal dubbio d'essere vittima d'un trucco sia pure ottimamente realizzato.

Intendiamoci, il trucco, nella maggioranza dei casi c'è. Ma non sempre. In America le scene vengono eseguite non nelle acque marine, ma nelle più tranquille e più propizie acque di un laghetto situato in una località della Florida, « Silver Springs ». In questo lago, le cui acque sono eccezionalmente pure e trasparenti, poichè si filtrano attraverso rocce porose che trattengono

la polvere e i corpuscoli in sospensione, è stato messo in opera un apparato destinato alle riprese sottomarine.

Dopo diversi tentativi, tra i quali la costruzione di un cassone fisso con una parete di vetro, si è ricorso ad una soluzione abbastanza ingegnosa costruendo un battello il cui fondo piatto è formato da lastre di vetro. Inoltre questo battello possiede una cabina attaccata alla chiglia che può accogliere un operatore munito della macchina da presa, cosa questa che permette la fotografia di oggetti in movimento, nuotatori o animali.

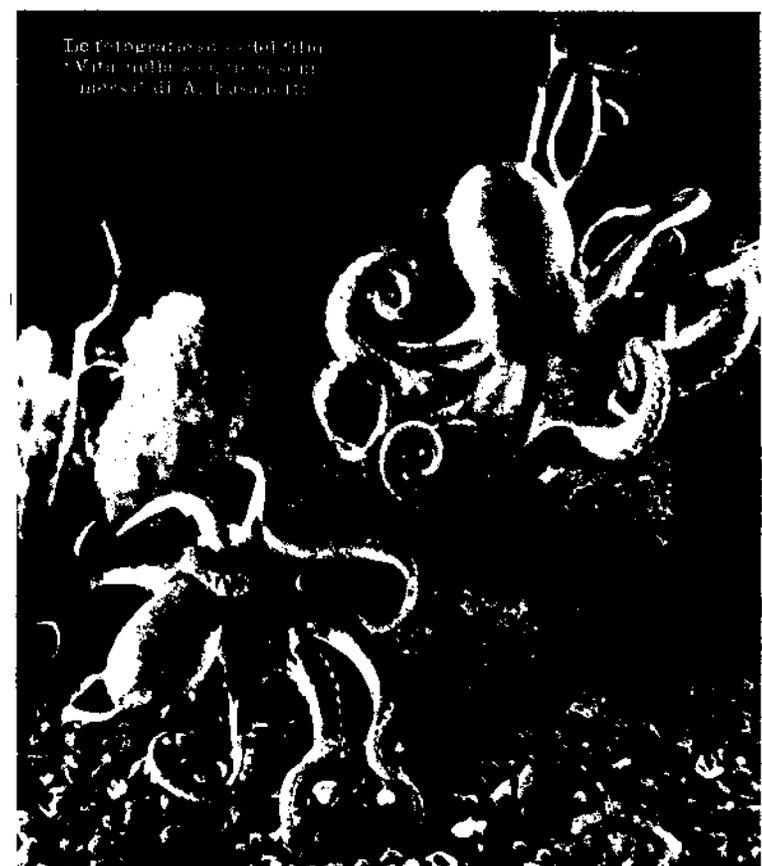
Il battello, azionato da un motore, è in grado di trasportare una ventina di turisti che, attraverso al fondo di vetro, possono ammirare il fondo del lago. La velocità del natante è intenzionalmente ridotta al fine di non provocare risucchio o bolle d'aria che turberebbero la ripresa già per se stessa delicata a causa della rifrazione e della difficoltà di precisare la distanza tra l'obiettivo e il soggetto.

Per le vere e proprie riprese sottomarine, eseguite più che altro a scopo scientifico, i sistemi più in uso sono due: o si immerge nell'acqua una cabina contenente la macchina cinematografica e l'operatore, oppure si immerge la sola macchina da presa del tipo a funzionamento automatico e a chiusura ermetica.

Del primo sistema è l'apparecchio ideato dal capitano Charles Williamson di Norfolk e usato dai suoi figli Ernest e George, pionieri nel campo della cinematografia sottomarina. Essi, in unione all'operatore Carl Louis Gregory, hanno eseguito delle audacissime riprese nei cosiddetti « giardini marini » delle isole Bahama situate nel Mare dei Caraibi.

Poichè i fotografi scientifici degli Stati Uniti avevano dichiarato l'impossibilità di eseguire delle fotografie e tanto meno delle riprese cinematografiche sottomarine, il Williamson organizzava una spedizione e dopo alcuni mesi di lavoro faceva ritorno in sede con circa 6000 metri di pellicola impressionata.

Fu cinematografata la fauna sottomarina, la carcassa di una nave affondata durante la guerra civile, i ragazzi indigeni che si tuffano nel mare e la lotta di Ernest Williamson con i pescicani. Egli, infatti, indossato per la prima volta lo scafandro da palombaro, si era immerso, armato d'un pugnale, per fornire all'operatore chiuso nella cabina lo spettacolo della lotta con le voraci « tigri del mare ». Giova però notare che, nel contempo, una carogna di cavallo era stata gettata in mare in quei paraggi per distrarre l'attenzione dei pescicani.



# ESTERNI IN ALTO ADIGE

Le prese del Williamson furono fatte a luce solare, oppure, durante la notte, valendosi di lampade di quarzo della potenza di 2400 candele, situate al di sopra della cabina in modo da illuminare una vasta area del fondo. Il tempo di esposizione era presso a poco lo stesso per la luce diurna e per quella artificiale: da un trentesimo a un settantesimo di secondo, a una profondità da cinque a venticinque metri.

Ci si può servire di una qualsiasi emulsione, a condizione di tener presente che il colore predominante è il blu. La natura del soggetto ha peraltro la sua importanza: la sabbia essendo più luminosa della vegetazione acquatica il diaframma può essere ridotto quando si fotografa su un fondo sabbioso che rifletta più intensamente la luce. E' consigliabile anche adottare dei filtri che, assorbendo il blu, facciano sparire quel velo opaco che si presenta nelle riprese superiori ai sette, otto metri.

Girando dei film a colori non è necessario l'uso di alcun filtro; in questo caso bisogna tener presente che la prevalenza del blu ha un effetto sensibile sulla resa dei colori. La pelle umana, per esempio, a una certa distanza diviene bianchissima. A mano a mano che il soggetto si avvicina, diminuendo l'assorbimento del blu, la pelle riprende il suo colore normale. Lo stesso effetto si produce sul colore dei costumi da bagno. Le vedute sottomarine sono popolate di pesci: alcuni di questi, estremamente pigri, restano per delle ore immobili allo stesso posto. Altri invece, che sembrano mossi da una straordinaria curiosità, si affollano davanti all'obiettivo causando non poca noia all'operatore che non sa come liberarsene. Un altro tecnico delle riprese sottomarine, l'ingegnere Hans Hartmann, ha di recente perfezionato un apparecchio denominato « macchina da presa sottomarina a televisione » in quanto comprende un dispositivo di televisione per la scelta e l'osservazione del soggetto sottomarino a distanza. Naturalmente, riprese subacquee possono essere seguite anche da sottomarini. Quando nell'estate del 1930, Sir Hubert Wilkins tentò di giungere al Polo Nord passando sotto ai ghiacci col *Nautilus*, a bordo era anche un operatore — John Dored — che girò alcune centinaia di metri di pellicola. Per quanto abbia usato solo l'apparecchio fotografico e non la macchina da presa, non si può ignorare l'interessantissimo esperimento del prof. Becbe che con la sua batiscuba discese a più di 900 metri di profondità raccogliendo una imponente documentazione. Nel campo della pura cinematografia scientifica sottomarina sono poi degni di rilievo i lavori di Jean Painlevé che, avendo bisogno di immergersi a grandi profondità per delle riprese documentarie, ha adottato uno scafandro leggero e si è munito di una macchina da presa, a funzionamento automatico e a chiusura ermetica, legata al corpo. I risultati raggiunti, pur essendo ancora lontani da quella perfezione che sarebbe desiderabile per una più proficua osservazione scientifica, hanno già aperto un vastissimo campo alla conoscenza umana.

V. G. MARINI



María Gardena, interprete di 'Ho veduto brillare una stella' (f. Pesce)

IN QUESTI ultimi tempi il cinematografo sembrava ormai destinato a vivere ambientando le sue vicende nei paesaggi di gesso e cartone ricostruiti negli interni dei teatri di posa illuminati dal sole artificiale delle batterie di proiettori. E questa tendenza che ormai sembrava divenuta abitudine faceva disperare sulla possibilità di vedere una volta sfruttata la ricchezza e la varietà del nostro meraviglioso paesaggio, questo paesaggio che pure ha trovato poeti e pittori ma non registi e operatori capaci di guardarlo con intelligenza e con amore.

I motivi che hanno determinato questa « fossilizzazione » del cinematografo, sono molti e di vario carattere e il loro esame non gioverebbe a indurre i produttori a uscire dagli ambienti afosi dei teatri di posa, visto che l'atteggiamento mentale dominante si è ormai imposto talmente da far dubitare della reale conoscenza del nostro paesaggio da parte dei produttori stessi.

Vero è che non sempre è possibile, per difficoltà tecniche o altro, riprendere in esterno delle scene di film. Così, il sistema del « trasparente », largamente usato in tutti gli studi cinematografici del mondo, trova la sua giustificazione ad onta di tutte le opposizioni, e le ricostruzioni di esterni si rendono talvolta indispensabili per una ragione squisitamente artistica e che può compendiarsi nell'assioma che non sempre il vero reale corrisponde al vero d'arte.

Tutto ciò però non infirma affatto il nostro precedente discorso, e poichè una recente iniziativa ha portato la macchina da presa all'aperto, nello scenario unico delle valli atesine, noi vogliamo segnalare questa felice iniziativa augurandoci che essa segni un ritorno all'aria pura, alla luce e alla ricchezza del nostro paesaggio. E' l'« Atesia Film », la casa produttrice cui spetta il merito d'aver condotto l'occhio della macchina da presa tra le cime e le valli boschive dell'Alto Adige, alla scoperta d'un paesaggio meraviglioso e non solo del paesaggio, ma della vita intensa che vi si svolge.

In questi giorni artisti e tecnici dell'« Atesia Film », capitanati dal regista Guazzoni, hanno infatti girato gli esterni del film HO VEDUTO BRILLARE UNA STELLA in alcune fra le più caratteristiche località di queste valli che non a torto godono d'una fama mondiale.

La trama del film è imperniata sulla lotta di

un tenace e valoroso ingegnere contro lo scetticismo dei dirigenti d'una miniera che, per la scarsa resa di materiale, sta per essere abbandonata.

L'ingegnere riesce, con la sua volontà e con l'ausilio di un gruppo di minatori italiani che egli ha ricondotto dall'estero, a trovare il minerale, a ridare vita alla miniera e benessere alla popolazione della laboriosa vallata. Una delicata storia d'amore s'innesta alla vicenda principale, aggiungendovi una fresca vena di poesia.

Il paesaggio, l'atmosfera, gli usi e i costumi dei luoghi servono efficacemente da sfondo alla storia. Ma non quale pretesto per dei quadri d'effetto, o per uno sfoggio d'un « pittoresco » di maniera, bensì quale elemento di vita e di verosimiglianza intimamente legato al contenuto umano della vicenda.

In questo film debutta una giovanissima attrice alto atesina, María Gardena, che ha già rivelato un talento spontaneo e naturale, tanto da

attrarre su di sé l'attenzione dei produttori in vista di nuovi film. Con la Gardena lavorano, nelle parti principali, Mino Doro, Sandra Ravel, Ennio Cerlesi e Luigi Pavese. Numerosi elementi locali, nei loro caratteristici costumi, hanno partecipato alle scene di massa riprese in queste limpide giornate autunnali, tra la curiosità e l'interesse di un pubblico di turisti e di valligiani che, per la prima volta probabilmente, vedevano la macchina da presa alla luce del sole.

Nel segnalare questa iniziativa, ci auguriamo che essa sia portata a compimento secondo quegli intendimenti che l'hanno fatta sorgere. Perché troppe volte abbiamo dovuto constatare come alle intenzioni non abbia corrisposto la realtà, o per una improvvisa deficienza o perché è mancata quella fusione, quella aderenza del paesaggio alla vicenda e che sola può giustificare l'inserzione di quadri naturali sia pure bellissimi e ben fotografati, e che altrimenti resterebbero staccati, privi di vita e di significato.

V. CALV.



# Nord-ovest

## Film di guerra

DOPO un naturale primo disorientamento, le notizie che giungono dai paesi in guerra parlano di una ripresa perlomeno parziale delle varie attività cinematografiche, attività che sono state in gran parte dirette, in Germania come in Francia e in Inghilterra al servizio della nazione come mezzo potente di incitamento e di propaganda. Così se i periodici francesi annunciano a grandi titoli che i più quotati attori da Jean Gabin a Gilbert Gil, da Albert Préjean a Pierre Fresnay a Pierre Blanchard a Bernard Lancret sono partiti per il fronte e quelli tedeschi dal canto loro annunciano numerosi attori, registi e tecnici che arrestata la loro produzione hanno fatto altrettanto, dalle due parti si parla di nuovi lavori che verranno intrapresi durante il periodo di lotta in uno spirito decisamente indirizzato alle cause in conflitto.

Una produzione di guerra quindi al servizio della guerra, un'arma che avrà come le altre la sua preparazione, la sua attuazione, il suo campo di battaglia e darà indubbiamente anch'essa i suoi risultati. Di essa però a tutt'oggi non è ancor dato conoscere nulla se non le voci di annunci e di promesse che la stampa cinematografica al di qua e al di là del Reno eleva con pari passione.

Intanto questa è l'ora dei documentari e del film-giornale. Alle folle ansiose di sapere sempre di più, accanto e a complemento delle notizie dei quotidiani vengono offerte visioni reali di quanto si svolge sui fronti, viene offerta la possibilità di udire a distanza di ore il reale crepitio delle mitragliatrici e il tuonare dei cannoni, mentre il terreno di lotta si scopre e si fa vivo per ognuno.

In Germania i primi operatori del fronte ritornano e narrano alla stampa del loro lavoro di giornalisti di eccezione. Così Bleck-Wagner, già specialista di riprese da apparecchi in volo che a bordo di aeroplani da bombardamento ha sorvolato il pieno fronte in battaglia, così Endreat dell'Ufa che marciando con le truppe ha ripreso i momenti più importanti dell'avanzata da Tannenberg a Danzica, così gli altri che hanno seguito le unità navali in pieni movimenti di guerra e che hanno fermato verità che un giorno avranno un valore assai più grande di quello spettacolare.

La Francia invece per ora non registra, prepara gli animi e soprattutto ricorda. La sua stampa dice che « l'ora degli operatori non è ancora suonata e non bisogna per questo essere adirati con le nostre case di produzione che ci hanno dato per questi primi giorni piuttosto delle visioni retrospettive che non dei documentari reali, impossibili ad ottenersi o per lo meno la cui pubblicazione sarebbe apparsa prematura ». Si promette che ciò avverrà in seguito e intanto si segue quella linea come, tra gli altri, in un *Eclair Journal* che ha riscosso vasto successo dove si parte da Briand e dalle

ormai vecchie ideologie per passare agli avvenimenti degli ultimi giorni di agosto ed a quelli di settembre e giungere alla esposizione della efficienza bellica delle potenze democratiche, alla loro solidarietà ed alla serenità dei due popoli di Francia e di Inghilterra.

In Inghilterra invece l'indirizzo sembra ancora più propagandistico e tendente a mostrare le presunte irregolarità di guerra degli avversari, i loro errori e i lati più disumani della guerra. Così si è parlato a Londra di dare incarico alla casa americana di ricostruire i giornali « March of Time » di una ricostruzione dell'affondamento del piroscafo « Athenia ». Ciò rientra del resto nel sistema inglese usato durante la guerra del 1914 quando in molti paesi furono lanciati film del genere di *BRITAIN PREPARED* o di *DES GURIGIAS RACQUE* prodotti più che per il popolo inglese per quello di alcune nazioni ancora neutrali.

## Superstizioni

NEI soliti ritagli più o meno pubblicitari d'America abbiamo letto che molti di quegli attori e di quei registi vanno soggetti a superstizioni di carattere veramente eccezionale nelle questioni riguardanti il loro lavoro, superstizioni sulle quali non si discute e che vengono contemplate talvolta perfino nei contratti. Noi tutti sappiamo che cosa tremendamente seria sia un contratto per attore in America e che peso occorra dare a tali informazioni, ma poiché anche dalle cose più trascurabili spesso c'è da imparare, vogliamo dirvi alcune di questi pregiudizi e riserve. Barbara Stanwyck ad esempio sembra che prima di iniziare un nuovo film faccia pronunciare alcune messe per il suo successo; William Dieteré rifugge dal mettere in scena film di guerra perché convinto pacifista; Cecil B. de Mille porta e porterà sempre per scaramanzia i pantaloni da cavallo, il berretto a visiera e il megafono dell'epoca del muto; Doroty Lamour non si presterà mai a far parti di morta; Bing Crosby si rifiuta di tirare anche un solo colpo di pistola nei suoi film; e così via fino a Akim Tamiroff che nella sala di proiezione siede sempre allo stesso posto che è

la prima poltrona della seconda fila, e Ray Milland che si rifiuta di pronunciare la frase « I love you, dear », per fedeltà alla moglie.

Fin qui stranezze innocenti. Non così però per Bob Burns, per Tom Mix, per Ken Maynard e per molti altri, e qui viene il bello, i quali si oppongono assolutamente di fare azioni o gesti sullo schermo che essi non compiano naturalmente nella vita reale.

E ci siamo. La superstizione a questo punto cessa di essere tale e diventa qualcosa di più serio, addirittura cioè una condizione di lavoro e tra le più apprezzabili che stavolta nel contatto farà la sua brava figura.

Auguriamoci che molti attori italiani divengano superstiziosi, in quest'ultimo caso, s'intende.

## Un pretesto

NEL giornale svedese *Göteborgs Morgenpost* in un lungo articolo da Berlino, prendendo occasione dalla inaugurazione dei nuovi spettacoli per fanciulli al cinema-teatro Plaza di quella città, si fa un minuto esame delle reazioni del pubblico infantile tedesco alla produzione dei cartoni animati d'America ispirati a novelle di Grimm. Pur tenendo conto, con grande obiettività, della perfezione artistica di tali opere, che vengono ampiamente lodate, un solo appunto viene loro mosso sulla base delle reazioni e delle naturali osservazioni dei piccoli spettatori, quello cioè di avere alterato fondamentalmente tutta la particolare atmosfera di una magia calda e buona che è nell'originale letterario. Non ne è risultato in definitiva neppure un Grimm americano, ma un nuovo prodotto artistico, di indubitato valore e che diverte il pubblico cui si rivolge, ma che lo diverte in modo assai diverso da quello dei vecchi « Märchen ».

Quel che è certo è che nessuno meglio dei tedeschi può in questo caso dire la parola giusta, trattandosi non solo di una loro opera letteraria, ma addirittura di un loro mondo tradizionale che è in gioco. Generazioni di fanciulli si sono nutriti di esso così come noi lo abbiamo fatto ad esempio con Pinocchio, ed essi son quindi i migliori giudici della faccenda. Una cosa però resta ed è che tali cartoni, fedeli o non, sono fra le più riuscite, geniali ed artistiche creazioni del cinematografico. Non così purtroppo per la gran massa degli altri film tratti da opere celebri della letteratura.

Quante volte sotto travisamenti che tradiscono una incomprendenza totale dei motivi e del clima di una data opera d'arte ci sono giunti film che ne rappresentano spesso la mascherata, in luogo della fedele trasposizione in altro mezzo espressivo. A questi ci piace rivolgere il ragionamento che il giornale svedese muove per i cartoni, ricordando che in questo il delitto è veramente gravissimo poiché spesso non è un nuovo prodotto artistico quello che è nato, ma un « niente » con un titolo preso a prestito e di altro stampo.



'Garbo!'

(Film Weekly)

# SPORT FALSO E SPORT VERO

TRA gli esempi di pellicole o documentari sportivi prodotti in Italia, non si può certo dire che ve n'è siano di eccellenti. A parte la « Luce » coi pochi metri di pellicola inclusi nei suoi « giornali », nessun'altra casa di produzione si è mai presa il disturbo di accontentare gli sportivi ammannendo loro pellicole in cui lo sport vi apparisse non come pretesto ma come forma di vita. S'è visto il successo di quei CINQUE MINUTI CON LA NAZIONALE DI CALCIO, nel suo genere ben fatto: e ciò dimostra che il corto metraggio sportivo, se realizzato in base a determinate regole che si chiamano vivacità, rapidità, novità, è un genere di avanspettacolo che il pubblico apprezza. Così come apprezza il documentario quando è realizzato con intelligenza. OLIMPIA insegna.

Ma quello di cui mi interessa parlare ora è il film sportivo. Fino ai tempi del muto, esattamente a Ridolini si può far salire la nascita del genere in certo senso sportivo. C'era in quelle comiche una continua, vertiginosa gara dal principio alla fine, fatta di salti, di corse, di voli, di lotte, di pugni, di duelli fra Ridolini e i briganti, e i poliziotti, e i creditori, eccetera. A bordo della famosa e fumosa « caffettiera » o sulla sgangherata bicicletta, in bilico sui fili clettrici, o appeso al cornicione di un grattacielo, Ridolini, eroe di una vicenda impossibile, comunicava una comicità non scevra in fondo di motivi sportivi. Poi Ridolini tramontò. Vennero i vari segni di Zorro, con l'acrobatico Douglas, sportivissimo tra gli sportivi, e venne Tom Mix, e poi Harold Lloyd con VIVA LO SPORT, COME È BELLO PATTINARE, ecc. Erano risate, battimani, simpatie della platea, ma era anche qualcosa che poteva chiamarsi tifo sportivo. Alla base d'ogni vicenda, infatti, la competizione agonistica era quella che suscitava il maggior interesse. Ricordate i film di « Bambù », l'attore che per un certo momento minacciò di oscurare la fama di Douglas?

In tema di film sportivo si è venuto creando un equivoco che si è già cercato di dissipare. Generalmente, infatti, si considera come un film « sportivo » solo quello che più o meno felicemente narra una vicenda che si svolge in un ambiente sportivo, sia esso uno stadio, un campo di corse ippiche, una palestra, ecc. Che poi di veramente sportivo non vi sia che uno sfondo puramente occasionale, questo non sembra preoccupare i produttori che, sotto l'etichetta dello sport, tentano una speculazione assolutamente normale al loro modo di considerare le cose.

Per contro molti film che sono stati presentati come prodotti eminentemente drammatici e passionali, erano dei veri film sportivi poichè tutta la vicenda più che su uno sfondo verteva su un fatto squisitamente



Nessuna falsità nei due alpinisti che guardano la montagna alla quale fra poco saranno appesi. Tutto è 'vero' nel loro atteggiamento e nel loro equipaggiamento. La montagna è il Cervino, nel film 'La grande conquista' - Sotto, l'atmosfera di un campeggio alpino è felicemente riprodotta in questa scena del film olandese 'Cuori giovani'

sportivo. Vedi per esempio LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ di Pabst, IL CAVALIERE DELLA MONTAGNA e LA GRANDE CONQUISTA di Luigi Trenker.

Così non ci sembra inopportuno citare tra i film veramente sportivi, IL CAMPIONE che Wallace Beery ha magistralmente impersonato, e anche IL LAGO DELLE VERGINI in cui il protagonista, maestro di nuoto, non era un « primo amoroso » trasformato per l'occasione in uno sportivo, ma agiva anzitutto come sportivo in un ambiente sportivo. E ci piace anche ricordare quel film OTTO RAGAZZE IN BARCA in cui i piccoli drammi e le piccole storie delle protagoniste era-

no fuse e quasi dominate dal motivo centrale della loro vita essenzialmente sportiva. Per contro, un film che volutamente è stato presentato come sportivo, UN AMERICANO A OXFORD, si valeva dello sport solo come pretesto per dar modo al primo attore « fatalone » di esibirsi in maglietta e calzoncini. E questo era tutto.

Venendo a parlare del cinema italiano, dal 1930 in poi non si trovano, eccetto quei pochi esempi che ora vi dirò, dei film degni di essere chiamati per eccellenza sportivi. Così, CINQUE A ZERO, STADIO, TEMPO MASSIMO, AMAZZONI BIANCHE, LA DANZA DELLE LANCETTE, IO SUO PADRE, rappresentano

# ESPORTAZIONE

tutta la produzione « sportiva » di dieci anni. E, fatta eccezione per lo SUO PADRE, in cui con molto impegno da parte dei produttori si è realizzata una storia veramente sportiva nel senso che intendiamo noi, e magari peccando di abbondanza sotto un certo aspetto, gli altri lavori offrono solo qualche spunto di sportività. Non è lo sport, il motivo che domina l'intreccio umano della vicenda, ma la vicenda si serve, in qualche punto, del pretesto sportivo unicamente per cambiare scenario e dare un certo movimento alla storia che, altrimenti, diverrebbe statica.

Il contributo italiano al film sportivo può dunque considerarsi insignificante. Se si pensa che noi, oggi, siamo un popolo giovane in ogni manifestazione della nostra esistenza, se si considera che mai come oggi lo sport è stato tenuto in onore in Italia, c'è davvero da chiedersi per quale strana ottusità non si sia ancora saputo valersi dei mille elementi che si presterebbero ottimamente alla realizzazione di un film veramente sportivo.

Pensate soltanto nelle manifestazioni organizzate dal Dopolavoro, ai campi sportivi dei grandi stabilimenti industriali, in cui gli operai, terminata la fatica nei cantieri e nelle officine, trovano un palestra agonistica incomparabile. E quanti motivi potrebbe offrire ad un regista intelligente questa fusione di sport e di lavoro che si realizza felicemente ovunque, accanto a una officina, si apra un campo sportivo.

Pensate agli esterni di cui disponiamo, ai campi di neve, ai laghi, ai fiumi, alle strade, ai monti della nostra terra. Che cosa



Qui non c'è nemmeno il ritratto delle apparenze: Gladys Swarthout su una montagna di naftalina, munita di un solo bastoncino, saluta un immaginario amico. Vorremmo vederla sciare con gli 'attacchi' fatti con due nastri.

impedisce che si colgano i mille aspetti della intensa attività sportiva che si svolge continuamente in Italia? Tempi migliori per noi, per la nostra produzione cinematografica, non si sono mai presentati. Realizziamo dei film sportivi: lo sport ha un fascino che si esercita su qualunque pubblico, che può essere inteso ed apprezzato ovunque. Ecco perchè, se il film italiano vuole andare all'estero per affermarsi, bisogna che cerchi di essere « italiano » e cioè sano, giovane, coraggioso, in una parola, sportivo.

ROSARIO LEONE

SECONDO un comunicato apparso sulla rivista americana *Motion Picture Herald*, la « Esperia Film distributing Co. » ha stipulato con il Monopolio italiano un accordo allo scopo di proiettare sugli schermi americani una cinquantina di pellicole di produzione italiana.

La notizia, data dallo stesso direttore dell'agenzia distributrice, dott. Francesco Macaluso, ci ha per un istante favorevolmente impressionati. Che, dopo tanti sforzi infruttuosi e tanti tentativi mancati, si riuscisse finalmente ad aprire non diciamo una strada ma solo un sentiero allo sbocco della nostra produzione nel Nord America, ci sembrava la realizzazione di un desiderio destinato ormai a restare, almeno per molto tempo, soltanto un desiderio.

Il comunicato però, quasi a dissipare i nostri dubbi, precisava alcuni particolari dell'organizzazione, aggiungendo che la impresa intende riaprire lo « Squire Theatre » dandogli il nome nuovo e italianissimo di « Cinecittà » e specificando che la stessa ditta ritiene di poter programmare i film di produzione italiana, compresi i giornali LUCE, in circa 200 locali americani.

Non solo, ma per dimostrare che l'organizzazione stessa è a buon punto, è stato dato l'elenco dei film italiani ritenuti meritevoli di essere presentati al pubblico americano. Ecco l'elenco senza commenti:

LOTTE NELL'OMBRA, ERAVAMO SETTE SORELLE, SOTTO LA CROCE DEL SUD, VIVERE, IL CORSARO NERO, GIUSEPPE VERDI, IL SIGNOR MAX, SCIPIONE L'AFRICANO, L'ARIA DEL CONTINENTE, LA MAZURKA DI PAPÀ, UNA MOGLIE IN PERICOLO, NAPOLI D'ALTRI TEMPI, CONDOTTIERI, SQUADRONE BIANCO, BELLE O BRUTTE SI SPOSAN TUTTE, HO PERDUTO MIO MARITO, VOGLIO VIVERE CON LETIZIA, RE DI DENARI, I FRATELLI CASTIGLIONI, RETROSCENA, UN BALLO AL CASTELLO, GRANDI MAGAZZINI, MILLE LIRE AL MESE.

Davanti a una simile lista di titoli il meno che ci si possa chiedere è quale criterio ha presieduto alla scelta dei lavori. Sarebbe interessante conoscerlo. Come sarebbe interessante sapere a quale pubblico sono destinati questi film. La sola ipotesi che ci sembra probabile è che questi lavori siano destinati soprattutto ai nostri connazionali di oltre oceano e non al pubblico americano vero e proprio. In questo caso, infatti, si potrebbe anche giustificare l'invio di lavori che, come PER UOMINI SOLI O RE DI DENARI, per non citarne che due, hanno uno scarso valore artistico e potrebbero interessare più che altro per motivi sentimentali.

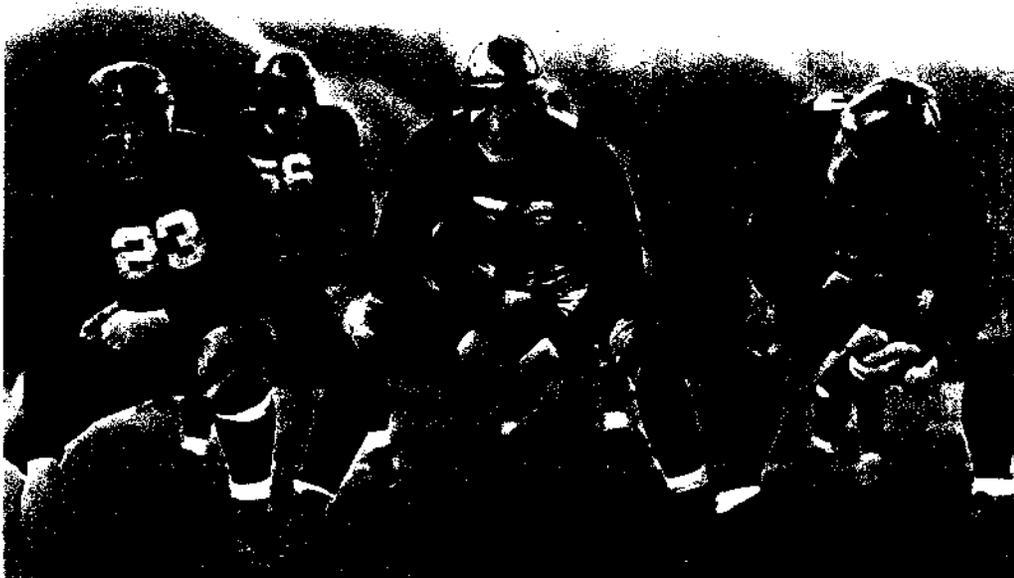
E in questo caso, perchè si sono ommessi dei film come Ettore Fieramosca, Luciano Serra pilota e Batticuore? Chi darà una risposta a tutte queste domande?

\*\*\*

In questi giorni ha avuto inizio il primo doppiaggio in lingua greca di film italiani destinati ai mercati della Grecia, Egitto, Siria e Palestina.

La esecuzione del doppiaggio in lingua greca del primo gruppo di film italiani, FOLLIE DEL SECOLO, SORPRESE DEL DIVORZIO, PICCOLO HOTEL, BALLO AL CASTELLO, scelti dalla rappresentanza generale della UNEP, è stata affidata alla « Scalera Film ».

Un folto gruppo di personalità e di autorità ha presenziato all'inizio del doppiaggio del primo film, e fra queste S.A.R. la Principessa Maria di Grecia, S. E. Metaxas, Ministro di Grecia, il Prefetto Orazi, Direttore Generale per la Cinematografia, accolti dai dirigenti della « Scalera ». Il lavoro procede a ritmo intenso e ci è stato assicurato che a questo primo lotto di film farà seguito un secondo gruppo scelto fra la più recente produzione italiana.



La scena è del film 'La vita a vent'anni'. I costumi ben puliti, i caschi lucidi, i visi e le mani lavati di fresco, questi giocatori non ingannano nessuno: hanno un'aria troppo compunta per apparire autentici. Quello di destra, per nulla interessato del giuoco, guarda i suoi compagni. Quello di sinistra fissa addirittura l'obbiettivo, preoccupandosi di apparire composto e dignitoso. In quanto a James Stewart, sembra che la sua attenzione sia attratta da qualcosa che sta passando per aria; forse un aeroplano!...

# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE \*\*\* BUONO \*\* MEDIOCRE \* SBAGLIATO



## \*\*\* PICCOLO HÔTEL

Produzione Alfa Film - Regia: P. Ballerini - Scenogr. Luigi Ricci - Musica: N. Piccinelli - Operatore: Ugo Lombardi Interpr.: Emma Gramatica, Laura Nucci, Mino Doro, ecc.

Poche sono le modifiche apportate all'edizione veneziana di questo film che resta tuttavia una interessante prova di buona volontà e di fede.

Se **PICCOLO HÔTEL**, infatti è un lavoro mancato, gli assunti di esso, così altamente diversi da quelli della media produzione, e chiaramente visibili salvano sicuramente il regista ed autore del film. Dal dramma psicologico si è scesi ad una convenzionalità borghese che l'unità di luogo e di clima immiseriscono ancor più laddove esse dovevano essere l'elemento base del dramma; dai tormenti intimi che necessitano di grandi interpretazioni ci si trova dinanzi a volti ancora di scuola, e così via. Ma nonostante tutto e tutti è il tentativo quello che ci ha colpiti e che diciamo pure ci dà motivo di sperare.



## \*\*\* ORIENTE IN RIVOLTA

(Man of affairs) - Prod. Gaumont British - Scalers film - Regia: Ebert Mason - Interpreti: George Arliss, René Ray, Fay Wray

A ognuno il suo ruolo equilibratissimo e garbato, una scioltezza di montaggio, che, senza bruschi colpi di scena, porta a termine la comica e un po' amara vicenda; la semplicità dell'ambiente e delle figure di sfondo; ecco gli elementi della indovinata formula sulla quale poggia questo divertentissimo film.

Si narra di un fratello gemello di un ministro inglese che lo sostituisce suo malgrado in una delicata questione e salva l'impero da una pericolosa faccenda nella quale l'imperizia del ministro poteva condurlo.

Giorgio Arliss con quella sua aria trascuratamente signorile, nelle due parti, senza far pesare la sua persona, muove il lavoro dal principio alla fine comunicandogli quella scorrevole compostezza che è il suo pregio maggiore.



## \*\*\* IL GIUOCATORE

(Le joueur) - Produzione Euphono - Kreutzberg - Artisti Associati - Regia: Gerardo Lamprecht - Interpreti: Lida Baarowa, Albrecht Schonals

Per quanto gran parte del pubblico, forse a causa di un certo disorientamento, non abbia mostrato di apprezzare degnamente il lavoro di Gerardo Lamprecht, noi sosteniamo che **IL GIUOCATORE** è un buonissimo film. Non è cosa semplice realizzare compiutamente in tutti i sensi un'opera di Dostoevskij senza cadere negli errori di parossismo e di psicosi letteraria e il Lamprecht, misuratissimo e ricco di gusto ha raggiunto pienamente i suoi intenti. Un'aria di strana follia e di testarda signorilità e di orgoglio sono diffusi in questi ambienti scenograficamente perfetti dove il giuoco d'azzardo può essere ad un tempo il movente e lo strumento di certe passioni: Lida Baarowa e Albrecht Schonals sono ottimi e ci son presentati in un doppiato nobilissimo e raro.



## \*\* IL DUCA IN VACANZA

(It's a King) - Prod. British & Dominions - Artisti Associati - Regia: Jack Raymond - Interpreti: Sydney Howard

È indubitato che ogni attore comico ha fra gli elementi caratterizzanti il suo « tipo » una particolare dizione che, sia come contenuto, sia come fonica integra il personaggio, anzi ne è parte essenziale. Ma purtroppo a noi non è dato quasi mai, per quanto riguarda i film comici stranieri di arrivare a gustare tanto. Colpa del doppiato che non ingrana assolutamente e lascia come girare a vuoto il resto. Così si scopre la povertà e l'insipidezza di tutto il giuoco comico che appare nudo, rovinato, e vien fuori addirittura puerile laddove in origine non lo era. Come in questo **DUCA IN VACANZA** dove Sydney Howard non può assolutamente essere comico con la bocca e la lingua di un altro. A parte alcuni momenti operettistici che sforzano in maniera evidentissima l'aria di disinvoltura che il bravo attore vorrebbe dare,



## \*\*\* SCHIAVO D'AMORE

(Woman debondage) - Produzione: R. K. O. - Minerva film - Regia: John Cromwell - Interpreti: Bette Davis, Leslie Howard, Frances Dee

Con **SCHIAVO D'AMORE** siamo di fronte ad uno di quei rari film d'America che costituiscono una vera rivoluzione dell'ormai consumato cliché di quella produzione cinematografica. Di colpo si è sbalzati in quel clima di vera concezione d'arte che forse è più riconoscibile nella buona letteratura degli Stati Uniti che non nel loro cinematografo. Rivoluzione si è detto, ma che invita come in questo caso, a meditare a lungo sulle capacità e sul livello di educazione artistica del pubblico americano, che ci si rivelano d'un tratto di una profondità e intelligenza di primissimo ordine: intelligenza infatti è per gran parte capacità espressiva, in qualsiasi forma essa si produca. Così questo ormai vecchio film è giunto tra noi a ricordarci che certi piani intellettuali sono vivi anche laggiù, e che accanto alla vita commerciale di tutti i giorni, grandi motivi spirituali e psicologici possono egregiamente venire trattati con quella stessa materia che serve per lo più a far cassetta su tutti i mercati.

Su Leslie Howard avevamo sempre puntato e con fortuna, ma mai come in questo lavoro egli ci ha convinto portandoci gradualmente a vivere questa vicenda grazie al suo tono interpretativo altissimo ed umano. È infatti su due elementi principali che tutto il film poggia: l'interpretazione del Howard e di Bette Davis e l'ambientazione nella quale il racconto vive la sua vita. Storia che, presa a sé, poteva facilissimamente diventare stucchevole e meschinamente pietosa senza quei momenti di vera drammaticità cui gli attori elevano il film di minuto in minuto. La storia di uno storpio che, preso d'amore, dà tutto se stesso a una piccola donna egoista e volgare incapace di sentire; una continua alternativa di disprezzo e di attrazione, in una coscienza meschinità di se stesso di cui egli non può vincere e liberarsi. E motivi sempre più crudi e miseri, sempre più cattivi e addirittura feroci sullo sfondo di una Londra perfetta, grigia e tetra e di quella borghese povertà di certi suoi particolari quartieri. Bloomsburg in pieno che si muove come un personaggio con le sue stanze d'affitto buone per tutti e proprietà vera di nessuno, coi suoi ristoranti a buon mercato, umidi sempre di strada, con la sua piccola popolazione misera e presuntuosa. Un film finalmente che ha suscitato le più disparate reazioni; ma si sa ormai che quando attorno ad un film si formano dei partiti, sostenitori fino alle stelle gli uni, distruttori gli altri, è segno buono. E, stavolta, il segno è stato giusto.

GIUSEPPE ISANI

ROBERT DONAT è nato il 18 marzo 1905 a Whittington, nei dintorni di Manchester, Inghilterra. Suo padre era un polacco, dallo strano cognome: Donatello. Era il cognome del nonno italiano. Il signor Donatello venne assai giovane in Inghilterra e sposò una ragazza inglese molto aggraziata e fantasiosa d'animo, la quale, crescendo Robert, fine di membra e di lineamenti, riccioli lunghi e biondi, timido al primo apparire ma poi abilissimo nel concertare solitarie pantomime, sognò per lui la gloria del teatro. Le pareva nato, quel suo bel figlio sdegnoso e appartato, immaginoso come lei, per esprimersi e farsi famoso attraverso le più infuocate parole del teatro elisabettiano, su su fino a quelle shakespeariane. Così come veniva su da ragazzo, era il tipico Amleto o Romeo della tradizione teatrale inglese, e la mamma, appassionata spettatrice, ci rivedeva con orgoglio quei tratti, quelle gloriabili stimmate. La mania della signora Donatello non ha nulla a che fare con la mania di certe madri che vorrebbero lanciare i loro figlioli melanconicamente prodigiosi. La signora Donatello non aveva fretta, non voleva godere lei le ricchezze che il futuro re del teatro inglese avrebbe saputo guadagnare; a questo, essa, come i biografi curiosi attestano, non pensava affatto, non pensò mai.

I fatti diedero ragione alla fantasiosa signora: perciò bisognerebbe dirgliene senza riserve l'occhio e il vigile affetto. Ma c'era un particolare strano: Robert Donatello da ragazzo balbettava orribilmente, facendosi subito rosso alle guance per vergogna e rabbia. Un attore che balbetta! Dove s'è mai veduto? Perciò noi dovremmo pensare che la madre speranzosa era in realtà una maniaca, la quale corresse dietro alle chimere, come si direbbe. Eppure, malgrado tutto, essa ebbe ragione. Una piccola operazione guarì la balbuzie del ragazzo. Roberto, che fino a quel giorno era stato ombroso anche

# GALLERIA

## LXXIX - ROBERT DONAT

(v. tavola a fianco)

nelle sue improvvisazioni mute (« Mi piaceva soprattutto — egli racconta in una intervista — passare i giorni rannicchiato in una sedia, a leggere libri di poesie »); divenne ardito e gaio, e portò a concretarsi le speranze della mamma sul suo avvenire. Fu a quel tempo, che la signora Donatello, stavolta d'accordo col marito, prese per il figlio un insegnante di declamazione; e poi, passati gli anni, egli se n'andò per il largo mondo. Come si vede, storia non emozionante se si vuole, ma rara per un attore: come i nostri lettori ben sanno, per la maggior parte degli attori più famosi ci vollero fughe romanzesche per sfuggire alle imposizioni paterne. Così Robert Donat debuttò a Birmingham nel 1921 con una piccola parte nel *Giulio Cesare*. Si sentiva dalla sua voce ancora adolescente ma educata, e dai suoi movimenti energici, che abitava tuttora su di lui l'influenza di James Bernard. James Bernard non era un Garrick: era soltanto un vecchio attore shakespeariano a riposo, che casa Donatello aveva preso a servizio dopo il semplice maestro di declamazione. Bernard era un mediocre attore, però aveva vissuto lungo tempo sui paleoscenici, e sapeva vedere se in un principiante c'era « stoffa ». Insegnava a Robert lunghi dialoghi e monologhi dall'*Amleto* e dalle tragedie dei Re e lo faceva tirare di scherma, tenendo fede alla saggia constatazione che un personaggio di Shakespeare generalmente soffre impugnando e roteando una sciabola.

Nel 1921 il sedicenne Robert Donat

guadagnava circa tre-quattrocento lire la settimana, non era un favoloso stipendio, ma bastava per testimoniare concretamente che la stoffa c'era, e resistente. Nel 1923 egli fu scritturato dalla compagnia shakespeariana di sir Frank Benson, nella quale si segnalò subito per la sua sobria maestria. Un attore nato. Rimase col Benson cinque anni, durante i quali girò da nord a sud, da est a ovest, tutta l'Inghilterra, compresevi Scozia, Galles e Irlanda. Nel 1928 entrò in una compagnia stabile di Liverpool, dove aveva al suo fianco una giovane attrice di possibilità evidenti, Diana Wynyard, ed in questa nuova situazione, non andò tutto sempre molto bene. Ogni volta che una commedia faceva fiasco, gli attori subivano un periodo di inazione e di scarsità di denaro: e Robert, che aveva sposato da poco l'attrice e maestra di danze Ella Woysey, era il più preoccupato di tutti. Così attraente com'era, doveva pensare al cinema. Ma erano passati tre anni dal 1928, e a quel tempo nel cinema erano di moda amorosi cattivi e rudi, era il gran momento di Clark Gable, e la dolce bellezza di Donat provocava addirittura smorfie di disgusto da parte delle dattilografe impiegate negli uffici delle case di produzione. Ma nello stesso periodo il teatro gli ridiede fiducia, anzi lo lanciò in campo nazionale: vennero a quell'epoca le sue migliori interpretazioni sulla scena, *Knight and Queen* (Cavaliere e regina) di Edwin Justus Mayer e *The Sleeping Clergyman* (Il sacerdote dormiente).

Fu allora che il cinema lo prese. Il

primo film era brutto e fu un insuccesso, ma servì a Korda per saggiare Merle Oberon e anche Donat. Tant'è vero che li rivediamo presto nelle sei parti di Enrico VIII, nel ruolo di Thomas Culpepper, rivale sfortunato del Re Donat, e in quello più ambizioso di Anna Bolena, Merle Oberon. Robert Donat ci apparve impacciato e triste, e certo lui non dovette amare il cinema dopo le prime prove. Ma frattanto in America si preparava il conte di Montecristo, e non si sapeva trovare il protagonista. Il regista Edward Small ricordò il pallido, romanticissimo viso di Donat nel film di Korda, ebbe buon futo, lo scritturò per cablogramma. Quell'interpretazione conquistò all'eccellente attore fama mondiale. Dopo finirono tutti con l'ammirarlo. E' il tipico attore inglese « ammodernato », del teatro: discreto, sottile, ironico e melanconico. Il suo viso ha qualcosa di femminile, che però lo sopracciglia alla diavola acuiscono fin quasi a cancellare (strano processo): ma la sua voce e il suo piglio sono di autentico eroe della finzione scenica. Nel *FANTASMA GALANTE*, nel CLUB DEI 39 e soprattutto nella *CITTADELLA*, interpretazione *natura*, complessa e animata al massimo, c'erano eleganza, calore, bravura e ispirazione.

FILM PRINCIPALI: MEN OF TOMORROW.

TWENTY NIGHT IN LONDON, CASH (1932); LE 6 MOGLIE DI ENRICO VIII (*The Private Life of Henry VIII*, United Artists London Films, 1933). IL CONTE DI MONTECRISTO (*Count of Monte Cristo*, United Artists-Reliance, 1934). IL CLUB DEI 39 (*39 Steps*, Gaumont British, 1935). IL FANTASMA GALANTE (*The Ghost Goes West*, London Films-U. A., 1936). FOR LOVE OR MONEY (British Gaumont, 1936); LA CITTADELLA (*The Citadel*, M.G.M., 1937). LA CONTESSA ALESSANDRA (*Knight Without Armour*, London, 1937). GOOD BYE MR. CHEES (M.G.M., 1939).

PUCK

**Produttori!  
Noleggiatori!**

Anche i dischi grammofonici contenenti le musiche dei Vostri filmi, possono validamente contribuire ad esaltare e diffondere la Vostra produzione

CHIEDETE ALL'UFFICIO DI ROMA DELLA  
**S. A. CETRA**

QUALI SONO I MEZZI PREDISPOSTI PER OTTENERE  
QUESTA EFFICACE PROPAGANDA PUBBLICITARIA

**S. A. CETRA**

TORINO - VIA ARSENALE, 19 - Uff. di Roma: Via Montello, 5 (Pal. dell'EIAR) - Tel. 34883-34884







Sopra: Maria Mercader e Tony D'Algy nel film 'Il segreto dell'Inviolabile' (Nembrotto Braschi) - Sotto: Junie Astor e Umberto Melnati nel film 'Un mare di guai' (Atlas, I. C. I. - Foto Vaselli)



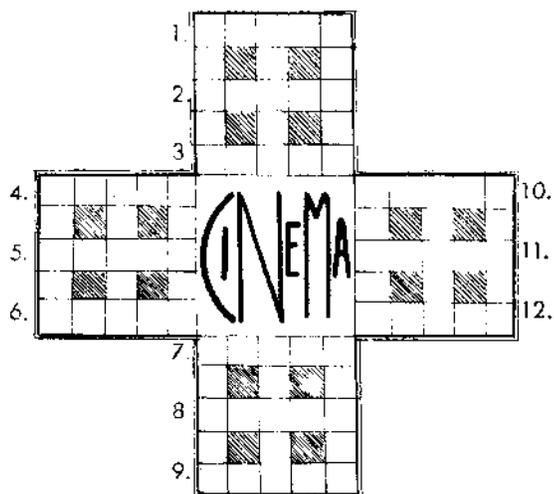
Sopra: Clara Calamai e Carlo Romano nel film 'Il mio socio Davis' (Scalera - Pesce) - Sotto: Loretta Vinci e Romolo Costa in 'Forse eri tu l'amore' (Mediterraneo, I. C. I. - Foto Vaselli)



# GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 30 ottobre 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

## CROCE MAGICA



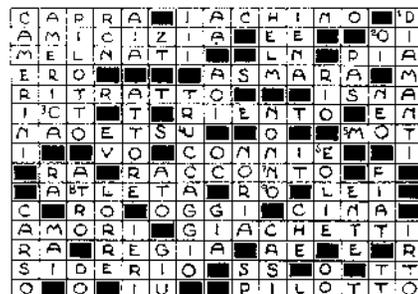
Disporre nel casellario il cognome di un interprete del rispettivo film sottoindicato. Se la soluzione è esatta il cognome risulterà verticalmente e orizzontalmente.

1. Le due Madri - 2. Incantesimo - 3. Luciano Serra Pilota
4. La Kermesse eroica - 5. Ettore Fieramosca - 6. Arditi dell'aria - 7. Oro del West - 8. Il messaggero - 9. Cosino
10. Noi e la gonna - 11. Il segreto della felicità - 12. Frou-Frou.

ANTONELLI EDMONDO (Perugia)

## SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 77 (10 SETTEMBRE 1939-XVII)

### PAROLE CROCIATE



VINCITORE DEL GIOCO  
N. 77 - IGNAZIO NENCHA  
Bari, Via Andrea de Bari, 48

DOCUMENTO

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: Croce magica. Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione del gioco pubblicato nel 79° fascicolo apparirà nell'81° fascicolo (10 novembre 1939-XVII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello de Forli, 9 - Tel. 760205 - Roma

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





PRODUZIONE MANDERFILM 1939-40

*Ultimato:*

## **LA CONQUISTA DELL'ARIA**

RIEVOCAZIONE STORICA DELLA PIÙ NOBILE AMBIZIONE DELL'UOMO  
DA ICARO AI NOSTRI GIORNI SU TRAMA DI LUIGI FREDDI

**REGIA DI ROMOLO MARCELLINI**

*In preparazione:*

## **PIA DE' TOLOMEI**

*« ricorditi di me che son la Pia:  
Siena mi fe', disfecemi Maremma »*

(Dante - Purgatorio)

RIEVOCAZIONE STORICA ROMANZATA DI LUIGI BONELLI

## **PICCOLO ALPINO**

DALL'OMONIMO ROMANZO DI SALVATOR GOTTA

RIDOTTO PER LO SCHERMO DA  
PAOLO MONELLI - DINO FALCONI - ORESTE BIANCOLI

**REGIA DI ORESTE BIANCOLI**

*Nota bene:*

LA MANDERFILM INDIRÀ UN CONCORSO A PREMI TRA I BALILLA  
D'ITALIA PER LA SCELTA DEL PROTAGONISTA DI QUESTO FILM



**MAGNETI E CANDELE**

**MAGNETI  
MARELLI**

**DANNO IL LORO VALIDO CONTRIBUTO  
ALL'AUTARCHIA E AL PRESTIGIO  
DELL'ALA FASCISTA**



**ASSICURAZIONI GENERALI  
VENEZIA**

*Società Anonima istituita nel 1831*

CAPITALE SOCIALE INTERAMENTE VERSATO L. 120.000.000.-

**LE "ASSICURAZIONI GENERALI"**

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

Capitale sociale inter. versato . . . L. 120 milioni  
Fondi di garanzia . . . . . 2 miliardi e 645 milioni  
Capitali vita in vigore . . . . . 8 miliardi e oltre 821 milioni  
Pagamenti per danni dal 1831 . . . . 10 miliardi e oltre 752 milioni

Fanno parte del gruppo delle

**ASSICURAZIONI GENERALI**

66 Compagnie, delle quali 54 in Europa  
7 in America, 2 in Africa e 3 in Asia

*AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA*

*RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA  
IN TUTTO IL MONDO*

LO

**ZUCCHERO**

È UN ALIMENTO  
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

Su tutti gli altri alimenti il saccarosio presenta il vantaggio di essere rapidamente e facilmente assorbito. Ecco perchè l'epoca presente, dove occorre attuazione pronta di pensiero e di energia, dovrebbe essere l'epoca dello

**ZUCCHERO**

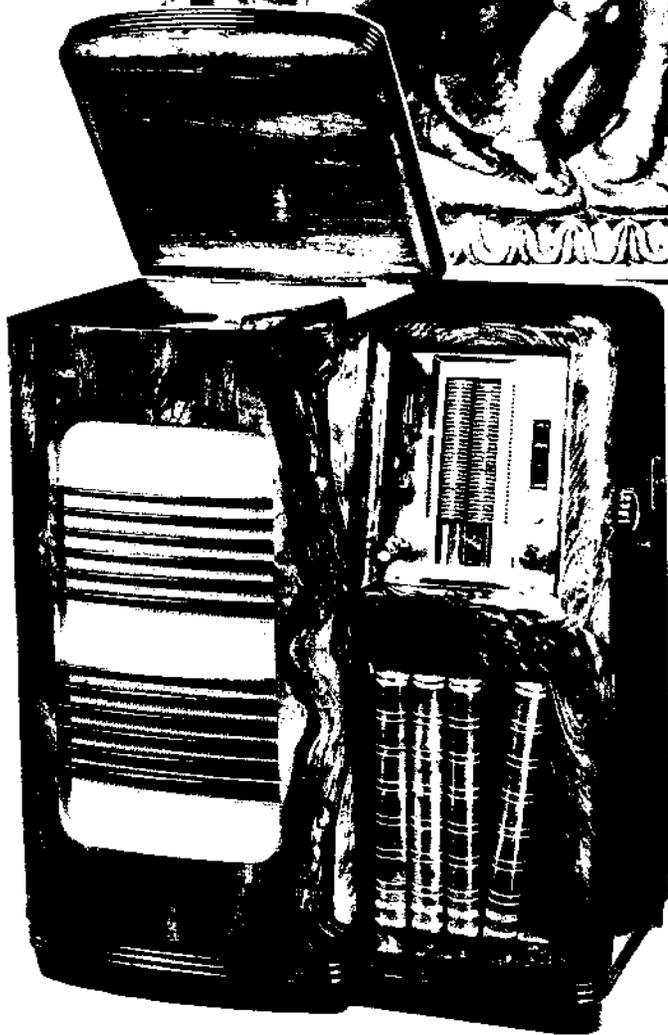


per

assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**

**HENSEMBERGER**



# SAFAR

*Dolci armonie*

846

SUPER 8 VALVOLE  
RADIO GRAMMOFONO  
4 Gamme d'onda  
Scala alfabetica con **Autoricerca.**