

# GIUGIA



*Nel prossimo numero*  
**Grande referendum!**  
*a premio!*

LORETTA VINCI

**81**

DUE  
LIRE

10 NOVEMBRE

SOCIETÀ GENERALE  
ITALIANA CINEMATOGRAFICA

*Generalcine*

È imminente la programmazione sugli schermi italiani di

## PICCOLO RE

**L'EROISMO SEMPLICE E COMMOVENTE DELLA MATERNITÀ**

(Dalla commedia di Giuseppe Romualdi) • Produzione VENUS FILM

con: **EVI MALTAGLIATI** - EGISTO OLIVIERI  
LILIANA MIRTIS - JONE FRIGERIO - LUIGI CIMARA

**REGIA DI REDO ROMAGNOLI**

## TRAPPOLA D'AMORE

**UN QUASI-GIALLO D'INARRIVABILE COMICITÀ**

Produz. OCEANO FILM • con: GIUSEPPE PORELLI - CARLA CANDIANI  
PAOLO STOPPA - LORETTA VINCI - OSVALDO VALENTI - L. VISMARA

**REGIA DI RAFFAELE MATARAZZO**

## IL SEGRETO DI VILLA PARADISO

**UNA FORMULA NUOVA DELL'AVVENTUROSO MODERNO**

Produz. SOVRANIA FILM • con: LUISA FERIDA - GIOVANNI GRASSO  
LILY VINCENTI - MINO DORO - ILDA PETRI - CARLO DUSE

**REGIA DI DOMENICO GAMBINO**

# 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 81

10 NOVEMBRE  
1939 - XVIII

## Questo fascicolo contiene:

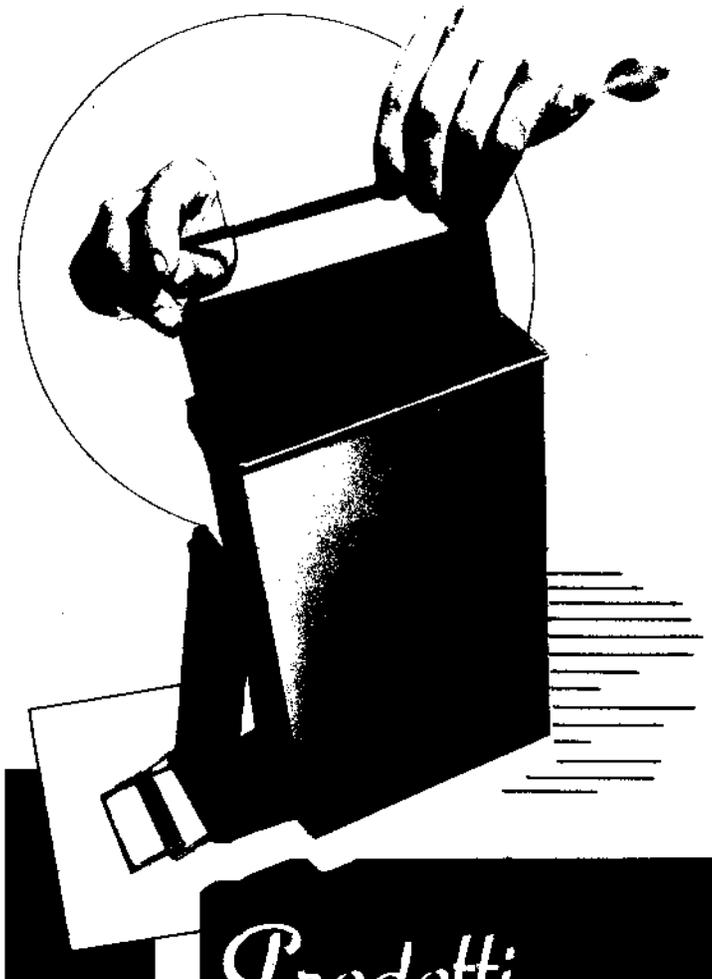
Cinema Gira . . . . .	271
<b>RUGGERO JACOBBI</b> <i>Il cinema europeo</i> . . . . .	275
<b>LUIGI PIRANDELLO</b> <i>Dramma e sonoro</i> . . . . .	277
<b>G. I.</b> <i>Nord-ovest</i> . . . . .	279
<b>FRANCO RIGANTI</b> <i>La parola del produttore</i> . . . . .	280
<b>T.S.M.</b> <i>Annotazioni</i> . . . . .	281
<b>Pin.</b> <i>Volti di carta</i> . . . . .	282
<b>T. A. SPAGNOL</b> <i>Facciamo un film?</i> . . . . .	284
<b>V. C.</b> <i>La guerra e il cinema</i> . . . . .	286
<b>MASSIMO ALBERINI</b> <i>Cinema sotterraneo</i> . . . . .	287
<b>IL CRONISTA</b> <i>Cronaca a Villa Borghese</i> . . . . .	289
<b>GIUSEPPE ISANI</b> <i>Film di questi giorni</i> . . . . .	290
<b>ARCHIMEDE</b> <i>Cinque lire al chilo</i> . . . . .	295
Capo di Buona Speranza, 291 - Galleria: Laura Nucci, 292 - Giuochi e Concorsi. 296.	

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) - ABBONAMENTI: 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 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO

*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

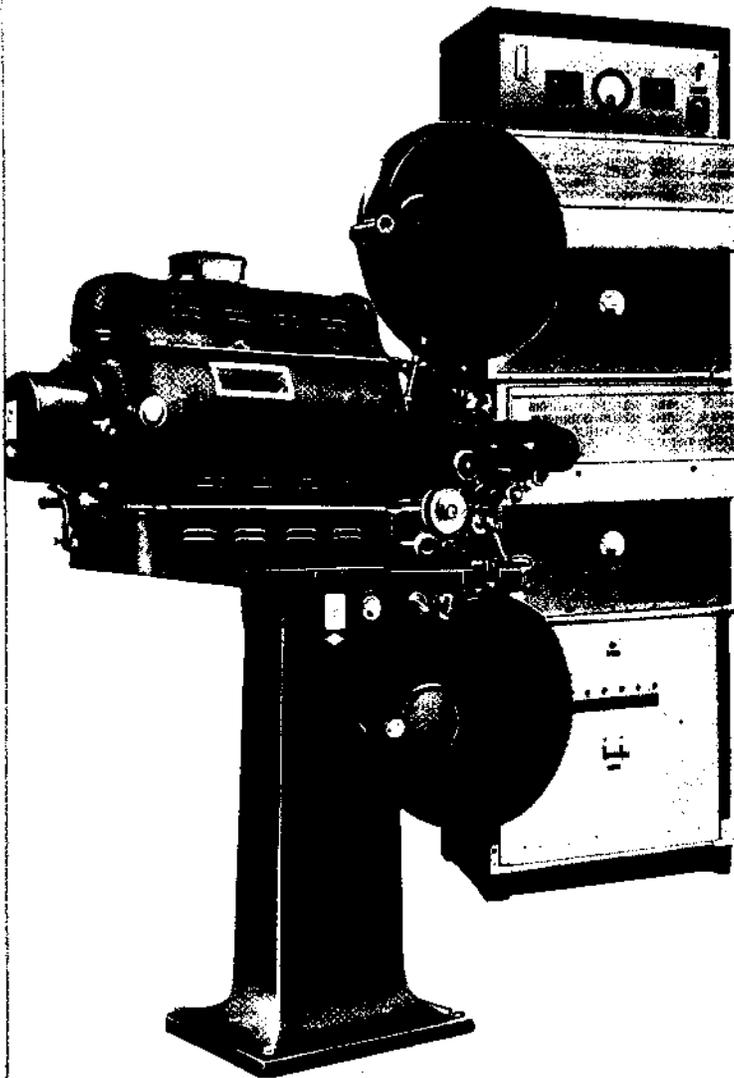
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20



**I T A L I A  
LLOYD TRIESTE  
ADRIATICO  
TIRRENO**

**LINEE SULLA TUTTO IL MONDO**

# I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA  
CINEMECCANICA**

MILANO  
VIALE CAMPANIA, 95

**ALLOCCIO  
BACCHINI & C.**

MILANO  
CORSO SEMPIONE, 95

# CINEMA GIÀ

ITALIA

La recente nomina di Alessandro Pavolini a Ministro della Cultura Popolare ci ha dato grandissima gioia perchè sempre ne abbiamo seguito, nel campo della cultura, un'opera che aveva il segno della competenza, del talento e della gioventù preparata e fattiva.

Egli combatteva a fianco del nostro Direttore in Africa, portandone fra l'altro un libro di ricordi, che è il miglior documento, oltre che del suo spirito di soldato, anche della sua personalità di vero scrittore. Con particolare fervore lo salutiamo noi, redattori di una rivista la cui specializzazione si trova appunto nell'ambito di quelle attività che ad Alessandro Pavolini fanno capo. E mentre diamo a S.E. Alfieri, Ministro uscente, il nostro vibrante saluto, continuiamo il nostro lavoro al servizio della cinematografia italiana, nella certezza che essa troverà in Alessandro Pavolini una guida valida, una cura assidua, un gusto sorretto da larghe esperienze culturali.

## SECONDO UNA NOTIZIA...

...da fonte americana, non confermata peraltro dalle nostre organizzazioni cinematografiche, i film americani sarebbero riavvicinati sugli schermi italiani entro un termine piuttosto breve. Le quattro maggiori Case di produzione ritirate dal nostro mercato in seguito all'instaurazione del monopolio cinematografico, avrebbero iniziato trattative a questo scopo.

## IN QUESTI GIORNI...

...è stato distribuito dall'Istituto Nazionale L.C.E. il documentario giovinezza, che esalta i valori della nuova giovinezza italiana in una serie di visioni di forte e armoniosa bellezza.

## IL LAVORO...

...negli stabilimenti italiani si svolge a ritmo intenso. Tra i film annunciati e di prossima realizzazione vi sono: un grande film storico



Fausto Guerzoni durante una sosta delle riprese di 'Ebbrezza del cielo' della I.N.C.O.M. (foto Emanuel)

FANFULLA DA LODI, della « Titanus Film »: un lavoro che sarà diretto da Andrea Forzano RAGAZZA CHE DORME e che sarà realizzato a Tirrenia; FONDI SEGRETI un film internazionale che la « Scudera » affiderà a Feyder; PIA DE' TOLOMEI rievocazione storica della « Mandel-film »; PICCOLO ALPINO anche della « Mandel ». Il cui soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Salvator Gotta, è ridotto per lo schermo da Paolo Monelli, Dino Falconi e Oreste Biancoli; MANON scito dalla « Grandi Film Storici », diretto da Carmine Gallone e di cui il protagonista maschile sarà Vittorio De Sica; e infine TURRO PER LA DONNA della « Urie Film », che sarà diretto da Mario Soldati.

## HA AVUTO LUOGO...

...a Napoli il I Concorso nazionale per un film a formato ridotto organizzato dal Dopolavoro Provinciale di Napoli, e riservato ai documentari realizzati dai Dopolavoro italiani. Il concorso è stato vinto dal Dopolavoro Provinciale di Sicilia, seguito da quelli di Torino, Trieste, Perugia, Milano e Brescia.



Socrate (Ermete Zacconi) alle prese con il copione dei 'Dialoghi di Platone' negli studi della Scudera

LA  
**SCALERA FILM**

presenta:

**EVI MALTAGLIATI**  
**CLARA CALAMAI**  
**MARIELLA LOTTI**  
**GEMMA BOLOGNESI**  
**SERGIO TOFANO**  
**CARLO ROMANO**  
**R I E N T O**  
**ERMINIO SPALLA**

nel film

**IL SOCIO**  
**INVISIBILE**

Regia di

**LEONE R. ROBERTI**



**EVI MALTAGLIATI**



**CLARA CALAMAI**



**CARLO ROMANO**



**MARIELLA LOTTI**



**RIENTO**



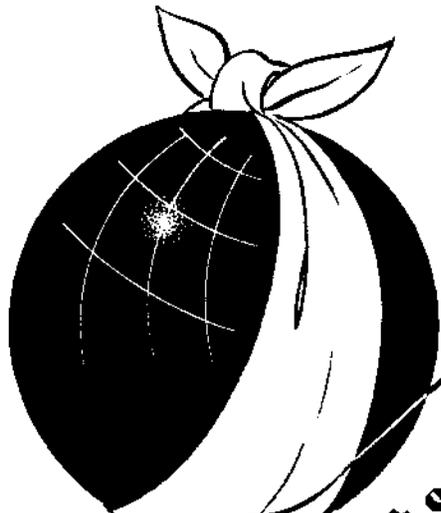
**SERGIO TOFANO**



**GEMMA BOLOGNESI**



**ERMINIO SPALLA**



**MOLTO SI SOFFRE PERCHÈ SI IGNORA**

Gengive deboli ed inerti sono sicura preda della gengivite e della piorrea e portano fatalmente alla perdita dei denti. Scongiurate questo pericolo! La Pasta Dentifricia „S.R.” a base di sodioricinoleato è il mezzo più sicuro per neutralizzare gli effetti tossici, stimolare la resistenza dei tessuti, ridare salute e forza alle gengive. Provatela una sola volta e ne rimarrete convinti.



**„S.R.”**

S. A. STAB. ITALIANI GIBBS - MILANO

## FRANCIA

### IN SEGUITO...

...allo scioglimento del partito comunista decretato dal governo francese, è stata anche vietata la proiezione di film russi sugli schermi della Francia e delle sue colonie. Le agenzie distributrici delle pellicole russe hanno chiuso i loro uffici ed i rappresentanti hanno lasciato il paese.

### LA CENSURA...

...francese non ha mai esplicito un'attività così intensa. Oltre all'ufficio centrale di censura cinematografica di Parigi, funzionano diversi uffici regionali i quali lavorano con una certa autonomia e secondo dei criteri che, agli effetti pratici, possono anche apparire arbitrari. Così i distributori francesi lamentano che un film autorizzato dalla censura di Bordeaux non ha ottenuto il permesso da quella di Pau. A Marsiglia, secondo *La Cinématographie Française*, «la più grande fantasia presiede alla scelta dei film in quella regione. I TRE LANCIERI DEL BENGALA non ha ottenuto il permesso di proiezione!». In seguito a questo e ad altri casi del genere, i distributori chiedono che venga stabilita una censura unica allo scopo di non gravare sulla industria cinematografica che lavora attualmente in perdita.

## AMERICA

### LA SITUAZIONE...

...del cinema americano in seguito allo scoppio delle ostilità in Europa si va facendo sempre più difficile. Ciò dipende, secondo il parere dei tecnici, dal disordine delle organizzazioni sindacali interne, sempre in lotta tra loro, dall'aggravarsi dei carichi fiscali, ed infine dalla perdita di altri mercati europei. Contrariamente alle pre-

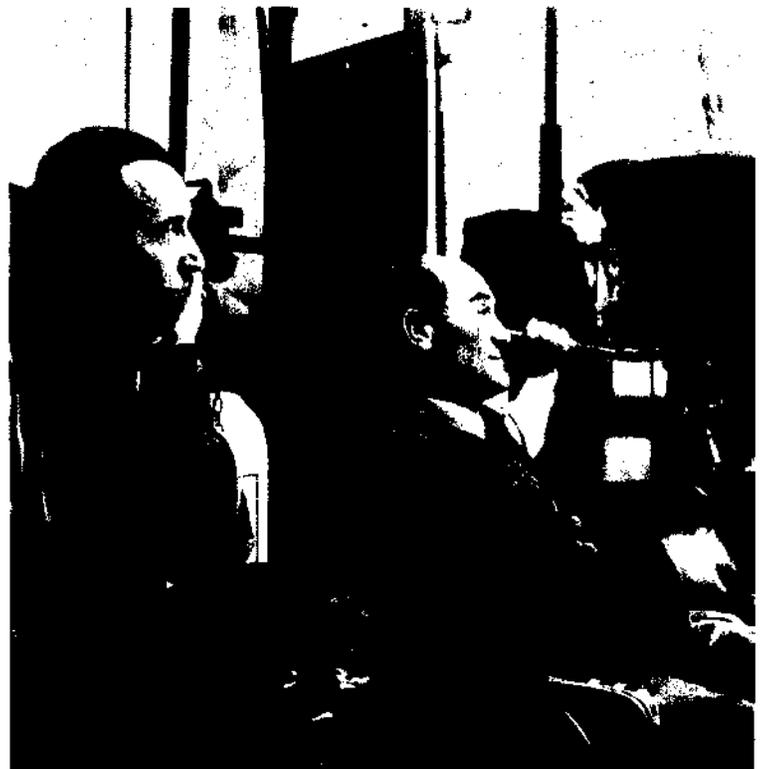


Marika Röck della Ufa

visioni, lo stato di guerra di alcune nazioni europee non ha affatto favorito le esportazioni americane che, anzi, si trovano ostacolate dalle difficoltà degli scambi e dalle restrizioni imposte dalle censure dei singoli paesi. Come primo provvedimento è stata decisa una severa economia delle spese generali, ma i benefici realizzati sono trascurabili. Infatti, sempre secondo le cifre degli esperti, questa economia potrà rendere cento milioni di franchi francesi all'anno, mentre la mancata esportazione dei film sui mercati stranieri (vedi Europa) causerà un danno di quattro miliardi di franchi nello stesso periodo di tempo.

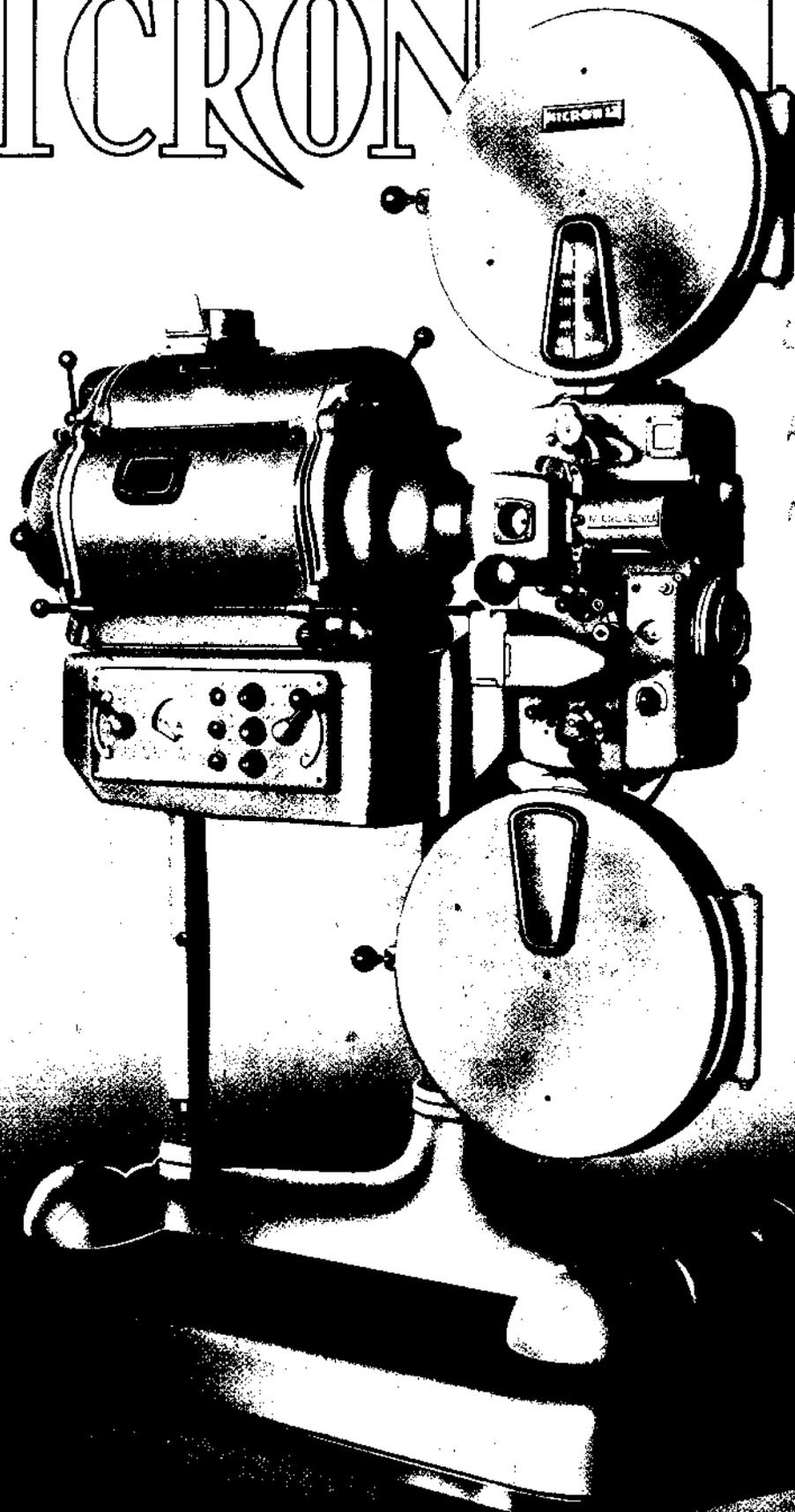
### 'SCIPIONE L'AFRICANO'...

...presentato in edizione originale a New York al *Cinecittà Theater* ha ottenuto un lusinghiero successo di critica e di pubblico.



Registi in contemplazione: Goffredo Alessandrini e Amleto Palermi

# MICRON IX



*Una concezione  
poderosa e ve-  
ramente nuova*

**MICROTECNICA**  
TORINO

10 NOVEMBRE

1 9 3 9

XVIII

C I N E M A

81

# IL CINEMA EUROPEO

**LE NAZIONI EUROPEE RAGGIUNGERANNO IL PIÙ ALTO LIVELLO CON LA FORMAZIONE DI "STILI" UNITARI**

IL cinema americano, muovendosi anzitutto sul terreno industriale, riesce quasi sempre a mantenersi in un piano di puro movimento, basandosi su certe convenzioni che, per essere tali, non sono meno cinematografiche. Il cinema europeo, che è generalmente molto meno superficiale, quasi mai arriva a dimenticarsi d'aver dietro le spalle secoli e secoli di musica e di letteratura, di pittura e di teatro. Noi non riusciamo, visti i risultati, a lamentarcene eccessivamente: dal momento che, poi, un'estetica della pura immagine è nata in cervelli europei, dal Canudo all'Arnheim; dal momento, anche, che sappiamo come il contributo delle vecchie arti (specialmente della letteratura — vedi Chénal, e della pittura — vedi Pabst) non sia, se mantenuto a un'altezza d'esempio, e nella tradizione di opere vicine strutturalmente al cinema, quel gran male che si vorrebbe credere. Certamente i francesi, per esempio, abusano della letteratura, e di una pessima letteratura che va dall'enfasi vittorughiana al più sordo e grigio Zola, fino all'esotismo di maniera dei Kessel, Carco, Mac Orlan; certamente in Italia, per esempio, ci si ricorda con troppa insistenza dei precedenti teatrali, specie del teatro borghese, volta a volta melodrammatico o farsesco o sentimentale, da Niccodemi a Zorzi a Sabatino Lopez. Tuttavia restano gli indubbi esempi (si pensi al riconosciuto prestigio del cinema tedesco del dopoguerra) che dimostrano come un retroscena culturale e artistico, il senso di certe tradizioni formali e magari nazionalistiche, riesca, a patto di mutarsi in cinema, e cioè di calarsi nell'immagine e nelle sue leggi dinamiche, a dare ottimi frutti: tali, spesso, da superare in serietà e profondità le diverse esercitazioni del « mestiere » di Hollywood. In un momento di crisi accentuata come, per vari sintomi, sembra essere quello attuale, se dopo aver deprecato le piaghe della produzione continentale proviamo a « fare il punto » di quella americana, ci rendiamo conto ben presto che, come fu argutamente osservato, « Sparta non ride ». Se il cinema europeo

è minato dall'estetismo, quello americano è bloccato a formule schematiche dall'organizzazione commerciale, e rischia di esaurire quella che sembrava la sua inesauribile possibilità, di inventare cioè ad ogni passo nuove mode e nuovi « standard ».

Sono questi, oramai, luoghi comuni, dei quali tuttavia non si saprebbe disconoscere l'importanza, e che giova iterare e ribadire. Quel che importa è che, oggi, la produzione degli Stati europei si trova in una posizione di privilegio, dato che una lunga decadenza dopo indubbi splendori le assegna carta bianca per rifarsi giovane e nuova — cosa estremamente difficile per gli americani, che hanno da poco toccato il culmine della parabola, e che irrimediabilmente dovranno subire, dopo il presente periodo di stanchezza, una faticosa fase di assestamento. (Qui non si tratta di far profezie, ma esclusivamente di constatare un processo evidente e naturale in sede storica). Altra legittima illazione deducibile dagli esempi storici, è che le Nazioni europee raggiungeranno il più alto livello desiderato, e anche la più augurabile universalità, proprio accentuando i loro caratteri nazionali. Per non essere frainteso, preciso che anzitutto non alludo a questioni di contenuto (è nota l'esistenza di un « tono Francia » o di un « tono Germania » ravvisabili anche se applicati a soggetti lontanissimi d'indole

d'ambientazione), bensì alla formazione di uno « stile » unitario; e, in secondo luogo, che parlo della produzione cosiddetta media, e non delle iniziative individuali — delle prove di forza di certi speciali ingegni che per propria natura esorbitano da ogni discorso panoramico. E insomma, ad ogni nucleo produttivo s'impone l'esigenza di raggiungere una propria speciale « civiltà cinematografica ».

Se volessimo illuminare la situazione di questo processo evolutivo della produzione, e gli ostacoli ch'esso incontra, nessun esempio migliore potrebbe esserci offerto di quello francese. Guardate Julien Duvivier, per citare un regista che ha un valore rappresentativo più che un aspetto stilistico individuale. Credo che i bollenti entusiasmi degli esteti internazionali si vadano calmando, lasciando il posto a un serio esame critico, d'onde affiorino i « pro » e i « contro ». Duvivier è, in fondo, un sentimentale: può darsi che quest'uomo d'infinte risorse stia per ripetere in minore, nella storia del film, la ventura di Zola nelle lettere. Verista programmatico e accanito, è un romantico contro voglia, e trova qui i risultati più suoi: di colui che pretese di riassumere in un film una somma delle vicende umane e della loro pena (CARNET DI BALLO), resterà invece una passeggiata di bimbi per le campagne di *Poil de carotte*. La sua individualità, fin-



Montevergine di Campogalliano (Diana Film - Foto Giffi)



'La fine del giorno' di Duvivier

chè resta nei termini del realismo, è soltanto insistenza su certi contenuti, o al massimo un mestiere troppo acceso (vedi l'abuso, tutto spettacolare, dei movimenti di macchina): non è mai uno stile, comunque. Ma il senso d'una persona si svela nei luoghi semplici dell'eclogia e magari dell'idillio. O in un vivo sentore di pittura, come ha bene annotato Pasinetti per una scena della *FIN DU JOUR*. Questo, se vogliamo cercare in lui ciò che da tanto celebrato artista si pretende, una qualche poesia; ma se gli diamo uno sguardo d'assieme, Duvivier è la Francia. Della Francia si porta il bene e il male. Egli sconta fino all'estremo il genere più caro alla produzione del suo paese: un genere ch'è volta a volta ambientale (eccessivamente) o psicologico (troppo poco), e che raggiunge il massimo, come sempre accade, negli iniziatori, Chénal, Feyder, Renoir, o più ancora certi stranieri di precedenti solidi, Pabst, Wiene, Ozep, che lavorando in Francia ebbero a dare molti insegnamenti; mentre decade negli imitatori, diventando retorica nella produzione corrente. Il caso del giovane Carné, che batte questa via con insolita intensità, è forse il punto estremo a cui era possibile arrivare. Per il resto, l'effetto e la letteratura tengono il campo. Anche per i francesi, dunque, si pone ormai il « rinnovarsi o morire »? Sì, ma in senso diverso da quello degli americani; questi stanno esaurendo ogni possibilità, i francesi hanno solamente esaurito un tipo di film. E che abbiano possibilità per far altro, potrebbe dimostrarlo presto o tardi un auspicabile ritorno allo spirito di Clair.

Per continuare gli esempi: i tedeschi dimostrano, in un senso prettamente contenutistico, d'essere ormai lontani dallo spirito freudiano-espressionista dei loro film del dopoguerra; tuttavia, la loro tradizione stilistica ha in quei film, in quel modo di narrare, la sua profonda e legittima radice. Un film di recente edizione, qual'è *IL GIOCATORE* di Lamprecht, così corretto e denso, può dimostrarlo sufficientemente. Ugualmente gli svedesi, nella loro rinascita attuale, si rifanno a Sjöström, a Stiller. E l'Italia? Dall'Italia, ormai, è lecito attendersi molto, come dalla nazione produttrice che, per ragioni storiche, tende più necessariamente al « nuovo ». E per citare un esempio nuovissimo: nel *MONTEVERGINE* di Campogalliani, c'è il caso che lo spettatore avverta il filone d'oro del nostro cinema, il realismo paesano e romantico degli *SPERDUTI NEL BUIO* di Martoglio. C'è tutto un Sud operoso e ottocentesco, a esaltarsi nel Nazzari di *MONTEVERGINE*, italiano solido e onesto, lavoratore ed emigrante di una antica malinconia; e nella regia forte e semplice, che riconduce a valori espressivi un soggetto convenzionale: alla Mastriani, addirittura. Così un film italiano, proprio non riuscendo ad assomigliare a nessuna delle formule in giro per l'America e l'Europa, raggiunge il suo grado di universalità. Uguali e diversi motivi autorizzerebbero ora, se avessimo tempo, un discorso su altri dei recenti film italiani. *PICCOLO HÔTEL*, per esempio, di Piero Ballerini su cui si sono inusitatamente accaniti taluni critici soliti a chiuder tutti e due gli occhi sulle più sciagurate esercitazioni del « comico-senti-

mentale ». Qui, l'assunzione a sfondo d'un paesaggio o un ambiente tipicamente italiano — che diventa protagonista in un *MONTEVERGINE* come in un *TERRA DI NISSUNO* o in una *FOSSA DEGLI ANGELI*, risolvendosi in un linguaggio di buona tradizione — lascia il luogo ai frutti della solida educazione europea di Ballerini, esemplificata su illustri modelli. Questo regista, è chiaro, mira anzitutto ad essere uno degli « individui » cui si accennava sopra, e per cui non valgono riferimenti d'indole generale: batte il tracciato storico d'una via che possa concedere, alla fine, risultati personali alla sua insistita tendenza all'indagine sia d'anime che d'ambiente.

Ma l'avvio personalissimo d'un regista può finire, magari a suo malgrado, col collaborare ad un indirizzo nel modo più segreto. Questo intrecciarsi dei contributi, che distrugge in parte la distinzione teorica che abbiamo sollevata, ha da noi una dimostrazione, da anni, nei film di Alessandro Blasetti. Il quale ha stretto in un nodo poetico una tendenza alla « nazionalità » ambientale e morale, e le risorse individuali d'uno stile. E insomma, all'incontro tra un desiderio d'inconfondibilità, necessario alla media produzione, con temperamenti di artisti esclusivamente affidati al cinema, crediamo come alla più probabile fonte d'una nostra fortuna nella storia dei film. Senza dimenticare che, andando un poco indietro, certe tradizioni, da noi, si trovano. Ma sulle tradizioni, sull'illustre paternità del cinema italiano, ci auguriamo di fare altro discorso, al più presto e, speriamo, in modo un po' diverso dal solito.

RUGGERO JACOBBI

# DRAMMA E SONORO

UN ARTICOLO DI LUIGI PIRANDELLO SUI  
RAPPORTI FRA TEATRO E CINEMA PARLATO

*Quanto abbia partecipato nell'ultimo quindicennio della vita del cinema Luigi Pirandello, è abbastanza noto perché ci si debba insistere sopra. Molti suoi drammi e novelle furono tradotti per lo schermo, ed egli medesimo curò personalmente la stesura dello scenario di ACCIATO realizzato da Walter Ruttmann.*

*Il caso mi mette sott'occhio, ora, uno scritto del commediografo, che prova vieppiù quanto i vari problemi cinematografici fossero vicini alle sue cure, e come, per quello che lo riguardava, e in certo modo trasferiva l'interesse alla sua opera. Egli cercasse le soluzioni più eminentemente proprie e cinematografiche.*

*Si tratta di un articolo pubblicato il 7 luglio del 1929, sul primo numero de La Nación di Buenos Ayres, e datato « Roma giugno 1929 », dal titolo « Il dramma e il cinematografo parlato ». L'ho tradotto dallo spagnolo, non conoscendo il testo italiano, per Cinema.*

*Aggiungo che nel giudizio degli esperti cinematografici sud-americani, l'articolo di Luigi Pirandello era quasi definitivo sui rapporti fra cinema parlato e dramma, anche se da queste due arti il Commediografo si partisse per ragionare esclusivamente dell'opera propria.*

RENATO GIANI

ESISTONO due maniere grazie alle quali un artista può fare che la sua vita interna, e cioè i suoi pensieri, i suoi sentimenti, risulti intelligibile per gli uomini: prima di ogni altro, le parole, e in verità quelle scritte più di quelle parlate; e quelle che per virtù del senso e dell'udito riproducono nell'uditore la impressione di chi parla. Secondo: le figure, quelle che attraverso il senso della vista conferiscono allo spettatore la visione degli avvenimenti che muovono l'artista.

La maniera ideale per esprimere il primo di questi due mezzi artistici è il dramma, e in quanto al secondo, il cinema servirebbe idealmente il suo fine se fosse solo cosciente delle possibilità e motivi che gli appartengono esclusivamente.

Rinunciando totalmente al filo che persi-

sterebbe a unirlo ancora all'arte, del tutto differente, del dramma, il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe cercar di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata.

Per questa ragione non c'è, secondo la mia maniera di vedere, assurdo più grande degli esperimenti che si stanno facendo in materia di cinema parlato. Fin dal principio lo considero come un'esperienza senza esito, perchè tenta di ottenere nel cinema effetti riservati per la scena e perchè non può allo stesso tempo rendere giustizia all'idea della produzione e all'idea della pellicola.

Assurdi come sono i rumori che pretendono associarmi con piani al cinematografo parlato, debbo ammettere ciò nonostante

che ho idea di mettermi a lavorare con il compito di creare un'opera d'arte per cinema, un'opera d'arte che sia di pura visione, completamente distinta dal linguaggio che ho impiegato finora come mezzo di esprimere la mia esperienza della vita. Il dialogo ha sempre avuto nei miei drammi una parte più importante dell'azione.

Il mio dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* sarà posto adesso in lavorazione. Dire che lo sarà non risulta molto corretto: piuttosto cerco di risolvere in maniera puramente ottica il problema che s'incontra nella stessa radice del mio dramma; e che è trattato in esso trascuratamente. Mi sto sforzando di rendere intelligibile, attraverso questo mezzo visivo, come i *Sei personaggi* e i loro destini furono concepiti nella mente dell'autore, e imbevutisi di vita si resero indipendenti da lui.

Naturalmente, questa proiezione del problema su un nuovo piano, è solo una sostituzione, una creatura ibrida che s'incontra molto lontano dall'idea del vero lavoro del cinema. Esso sarà perciò sperimentato dall'autore fin dal principio come una pura visione, e che può per conseguenza essere riprodotto.

Tutto ciò che nel cinema attuale ricorda il teatro, ogni elemento che si richiami alla comprensione e non influenzi solo l'anima dell'osservatore, esclusivamente per mezzo del senso visivo, deve sparire. Voglio indicare nuove strade al cinema. Come sarà



Elisa Cegani e Vittorio De Sica in 'Ma non è una cosa seria' diretto da Mario Camerini

tecnicamente possibile che queste strade risultino transitabili è ancora il mio segreto, il quale però sarà presto rivelato dal mio lavoro che darò al pubblico.

Naturalmente, l'occupazione intensa di una forma artistica di espressione non è una sufficiente giustificazione per considerare l'altra forma praticata finora, come un punto di vista che è stato superato. Al contrario, credo che il dramma abbia ancora molto da insegnare all'umanità, e spero che mi sarà concesso esprimermi su questo argomento. Recentemente ultimavo un mio nuovo dramma, un dramma di Lazzaro, che tratta con nuova maniera il problema della risurrezione dopo la morte, come un risveglio per una seconda vita in terra. Esso dimostra la conversione dei risuscitati ad una nuova religione, che costruisce la vita terrestre sopra una base d'amore, dopo che la morte « ha aperto gli occhi » di una persona dandole il potere di comprendere il valore dell'esistenza terrena.



Si gira 'Il fu Mattia Pascal'. Pirandello istruisce Pierre Blanchar o Isa Miranda



Pierre Blanchar nel film 'Il fu Mattia Pascal' diretto da Pierre Chenal

Attualmente mi sto occupando di un nuovo assunto drammatico. È anche un mito, la forma di dramma al quale mi dedico preferentemente fin dalla mia *Nuova Colonia*. Si chiama *I Giganti della Montagna*, e tratta il problema della complicata e futile lotta sostenuta attualmente per il potere intellettuale e fisico, contro la supremazia della materia corporale nel senso più stretto. In esso si descrive un'artista che desiderosa di far comprendere alle masse l'opera che il suo amato poeta ha lasciato, si vede burlata e disprezzata, trovando finalmente nei Giganti che nella solitudine delle loro montagne vivono, il suo uditorio.

Però, costoro, che non sono capaci di comprendere il sentimento della produzione, né di convincere l'artista, la cui parte è quella della donna diabolica che abbandona il suo ruolo, la uccidono.

Tale è il destino che soffre attualmente la vera arte in tutte le parti del mondo. Però questo lo si deve comprendere unicamente in relazione al dramma, e non deve essere preso personalmente. Riflette le attualità e non le mie esperienze personali, malgrado che molti successi amari, molte recenti disillusioni avessero potuto condurmi a simili supposizioni. Però il problema del mio dramma non ha niente a che vedere col nascente teatro italiano, che ebbi la speranza di creare e che non fu mai realizzato. È il simbolo della vita moderna nel mondo intero, un mondo che glorifica Dempsey, Tunney, e che attraverso la sua stima unilaterale della forza fisica minaccia di distruggere ogni altro stimato proposito.

LUIGI PIRANDELLO

# Nord-ovest

## Vecchie esperienze attuali

Insistenti, nella stampa cinematografica di tutti i paesi in guerra, appaiono in questi giorni i riferimenti alla situazione del cinematografo che si determinò nel periodo del conflitto mondiale e interessanti sono gli accostamenti che vengono fatti con la attuale, i ricordi e le deduzioni che da questi ricordi si traggono. I settimanali francesi ad esempio le cui pagine sono per tre quarti fatte di fotografie di film di guerra, di attori e di registi in uniforme, di corrispondenze dal fronte e di interviste ai mobilitati, riassumono abbastanza fedelmente lo stato di quella produzione durante i tragici anni dal '14 al '18 e si sforzano di dimostrare tutta l'operosità usata dallo Stato e dai privati per far fronte ai disagi di una produzione ridotta al minimo e di bassissima qualità, di porre in luce i successi della ripresa francese nei confronti di quella degli altri paesi, ritenendosi sicuri che anche oggi, malgrado la guerra, tutto il lavoro che dà vita al cinema non sarà indebolito o sommerso dai fatti politici.

Eccovi brevemente riassunta la situazione di allora nel territorio della Repubblica. Agosto 1914: tutti gli studi chiudono. « Pathé » e « S.C.A.G.L. » a Vincennes, « Le Film d'Art » a Neuilly, « Eclipse » a Boulogne, « Eclair » a Epinay, « Lordier », « Gaumont » a Parigi, « Le Studio Parisien » a Asnières, la « Radio » a Nizza, la « Menchen » a Epinay, la « Auher » a Joinville. I teatri di posa costruiti a Berlino da società francesi, posti sotto sequestro, iniziano una produzione di guerra al servizio della Germania, più che altro per conto delle autorità militari. In tutta la Repubblica le sale di proiezione vengono chiuse dal giorno 2 di quel mese e mentre attori, tecnici, impiegati e direttori partono per il fronte, molti scenografi e soggetti partono alla loro volta per gli Stati Uniti, dove al contrario la produzione riceve un impulso straordinario che invaderà tutti i mercati stranieri. Questa è però l'ora dell'Italia. Capitali di milioni vengono impiegati nel cinematografo e nascono CABRIA, GIULIO CESARE, CRISTO, i grandi film drammatici con Maciste, con Francesca Bertini, con Leda Gys, con Pina Menichelli.

Intanto le grandi case straniere, private dei loro dirigenti e delle loro forze migliori, cedono il posto alle piccole imprese che, invase da personale americano, assurgono di giorno in giorno a ruoli di importanza sempre maggiore. Fenomeno questo non solo della Francia del resto, ma anche dell'Inghilterra. In Russia, le case legate ad organismi francesi si staccano lentamente da questi e vanno verso una nazionalizzazione che non porterà più alcun profitto alle società madri. E' allora che la

Camera sindacale del cinema decide dalla sua sede di Parigi di inviare operatori al fronte. Vengono riprese dal vero scene di guerra, battaglie divenute poi storiche come quella della Marna ad esempio, la vita della città. Ma questi film non li vedranno i francesi; essi si arrestano dinanzi alle porte sbarrate delle sale di proiezione, passano invece le frontiere e vanno per il mondo con fini più o meno propagandistiche. Comincia allora la guerra del cinema. Da un lato i documentari francesi nati con mezzi di fortuna, dall'altro quelli tedeschi, più perfetti, più intensi di contenuto, più spettacolari, che vengono lanciati gratuitamente all'estero e che appoggiati dalla produzione di Hearst in America sembrano conquistare maggiore successo di quelli degli alleati.

Si giunge così al 1915. La Francia comincia a comprendere l'importanza propagandistica del film e entra risolutamente con le sue leggi a disciplinare la produzione e a dirigerla con vedute più ampie e sulla base di una nuova organizzazione. Le sale vengono riaperte, la censura lavora ininterrottamente. M. J. L. Croze, un giornalista che vive da soldato al fronte, getta le prime basi per un cinema militare per la truppa. Nuovi operatori vengono scandagliati per tutti i luoghi di combattimento, soldati e ufficiali vengono distaccati a questi nuovi servizi, che ricevono un intelligentissimo impulso dal capo del servizio stesso, tenente Pierre Marcei. Si adibiscono autocarri e motociclette per il trasporto del materiale e per facilitare i movimenti del personale cinematografico, vengono aperti nuovi gabinetti di sviluppo e di montaggio, la pellicola corre rapida a migliaia di metri per settimana. Alla fine del 1917 così questa organizzazione è in pieno funzionamento e la battaglia chiaramente volge alla vittoria francese. Nel 1918 passato il tragico turbine le case ricominceranno a funzionare regolarmente.

Vecchie esperienze queste dalle quali però il trarre pronostici ci sembra assai difficile e per lo meno azzardato.

## Dalci un dittatore del cinema

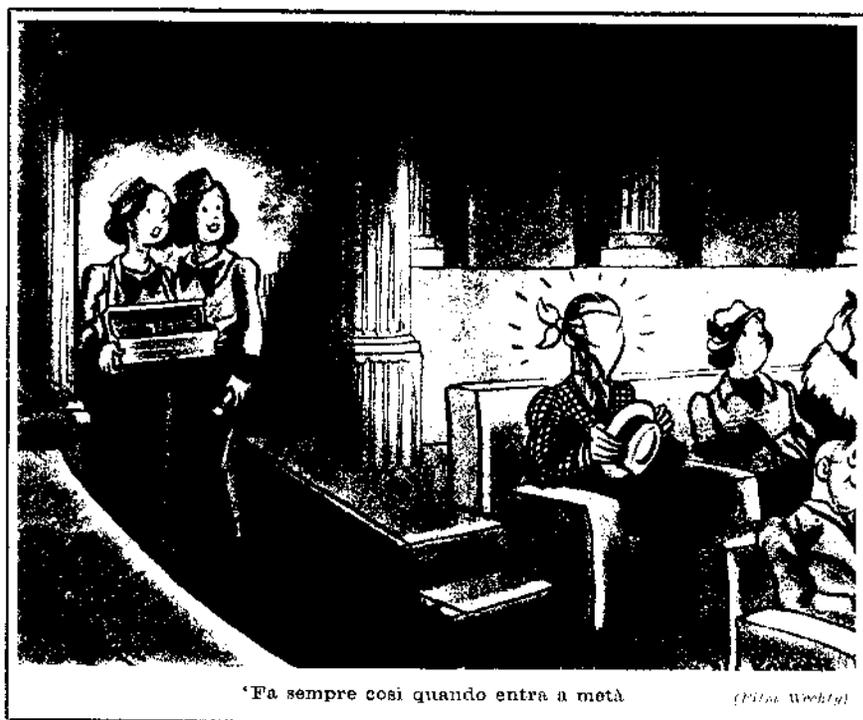
Occorreva addirittura una guerra per far pubblicare ai francesi sotto questo titolo stranamente incasellato nella rubrica « Opinions libres » di *pour vous* una densa colonna nella quale si insiste sulla necessità di scegliere un uomo, un « dittatore » che diriga le sorti della cinematografia di Francia, sorvegliando e disciplinando tutta la attuale produzione. Una specie di supervisore generale quindi con poteri ampissimi però e tali da poter determinare la pioggia e il sereno sugli schermi repubblicani.

L'articolo che vuol salvare il salvabile, forse per giustificare se non altro il poco chiaro contrasto dei due titoli, inizia, col sostenere che tale dittatura non verrebbe certo ad infrangere la ormai vetusta e quasi storica libertà del paese, che essa non avrebbe aspetti né prerogative politici, che la persona da prescegliere sarebbe unicamente un artista e che di arte dovrebbe occuparsi, ma parte tuttavia dal presupposto che è proprio l'attuale situazione politica che spinge a provvedimenti del genere. In sostanza è la produzione di guerra ed al servizio della guerra quella che preoccupa ed è appunto l'aspetto propagandistico e politico che essa deve assumere che spingono a richieste del genere.

Si chiede un dittatore del cinematografo. Cattivo segno quando si è tanto gridato alla perfetta assonanza degli interessi singoli e di quelli del paese nel momento dello sforzo maggiore e più disagiata. Si domanda un intervento da parte « des organismes officiels » e nello stesso tempo si sostiene che in questo nuovo sistema dovrebbero venir scartati i produttori la cui generosità è spesso molto interessata. Cattivo segno anche questo riguardo a quella esemplare dedizione di tutte le forze morali e materiali di ciascuno senza secondi fini per fronteggiare il pericolo comune. Sono dunque i competenti del cinema francese e il suo pubblico scontenti della omogeneità dei film prodotti o dei piani organizzativi per la prossima produzione? A legger tra le righe del citato articolo parrebbe di sì, tanto è grave l'invocazione.

Dittatore dunque dovrebbe essere un artista, anzi meglio uno scrittore: Jacques Prévert ad esempio, o Marcel Achard, l'autore di *JEAN DE LA LUNE* o Alexandre Arnoux, o Marcel Pagnol che dopo i successi di *TOPAZE* è entrato nella piena produzione. Non si escludono però i nomi di registi che potrebbero anche aspirare a questa dittatura di stile stranamente democratico: Jean Renoir, Julien Duvivier, René Clair, vengono segnalati come i più adatti ad un simile incarico e ad essi si porge l'impero del cinema con la migliore grazia di questo mondo. Al fondo di tutto ciò tuttavia ci deve esser qualcosa che non va e che preoccupa. Affermazioni simili e per di più da parte di un Charensol non si fanno a vuoto e denotano nevralgie e malanni non lievi.

G. I.



'Fa sempre così quando entra a metà

(Pina Menichelli)

# LA PAROLA DEL PRODUTTORE

IN quali condizioni fosse l'industria cinematografica prima che lo Stato Fascista entrasse a soccorrere le imprese, è inutile prospettare, perchè è meglio non mettersi di cattivo umore rivangando un passato oscuro ed ormai sepolto.

Da allora, tutto l'ambiente sta rinnovandosi con criteri di ordine e di disciplina portanti a cambiamento di metodi, a selezione di persone, a serietà di indirizzo: cose tutte però che non si raggiungono in un giorno, ma per le quali occorre una azione necessariamente non breve. A tale scopo non sarà inutile ripetere che l'industria cinematografica è un ramo d'impresa, il quale, lungi dal potersi invertire con mezzi facili, ha bisogno, più di qualsiasi altro, di coefficienti e requisiti tecnici, economici, organici e spirituali, senza dei quali nulla è possibile costruire.

Molto cammino si è compiuto, ma ancora lunga è la strada da percorrere e numerosi i problemi da risolvere per i quali non serve altro che la buona volontà, indispensabile requisito di ogni iniziativa seria, e un calore di consenso nel pubblico: tutto ciò in rapporto agli interessi materiali che sono investiti, alle finalità singole e generali cui si mira.

Tra l'insieme di difficoltà, generali e particolari, ancora esistenti, una tra le non meno rilevanti è quella della disponibilità degli attori. Difficoltà qualitativa e quantitativa: quantitativa, dato lo sviluppo che ha preso la produzione dei film avviandosi verso una forma stabile e concreta; qualitativa, perchè accanto alla maggior copia di produzione, ed anzi in conseguenza di essa, si accentua sempre più la necessità del miglioramento e della specializzazione degli attori e dei ruoli; per modo che, ad ogni produzione egregiamente concepita, opportunamente attrezzata e dotata di necessari mezzi finanziari, corrisponda poi una facile e pronta disponibilità di attori, di ogni rango e tipo, capaci per attitudini innate, per preparazione e tirocinio, di assumere e sostenere degnamente le singole parti, dalle maggiori alle minori, dando vita ad un complesso organico in cui ognuno si trovi al suo posto, con quell'adesione al soggetto rappresentato, che è ragione non ultima del successo della produzione straniera.

Di fronte a tali necessità, come si trova e come reagisce al momento attuale, il mercato italiano degli attori? Rispondendo con chiarezza e senza veli rischieremo di urtare la suscettibilità di qualcuno e di suscitare polemiche inutili; ma poichè desideriamo solo denunciare la realtà, ci limiteremo a dire che il produttore

italiano, dopo aver attinto al teatro drammatico e comico italiano, che ha fornito la maggior parte delle forze artistiche del cinema, dopo aver tratto elementi dagli ambicuiti affini (opera, rivista, varietà, sport) si trova oggi di fronte ad un mercato scarso, per non dire esaurito, e, comunque, che si rinnova a stento. Privi di nuove grandi personalità, si è oggi costretti a ricorrere sempre alle medesime, che così si sfiancano in tentativi mediocri atti solo a deludere il pubblico.

Come supplire poi alle deficienze degli attori secondari? Continuando ad attingere alle medesime fonti (teatro, rivista, ecc.), si rischia di esaurirne l'uno e l'altro, si rendono le attività più

## ANNOTAZIONI

I.

ABBIAMO visto con molto interesse il film della «V.I.V.A.» IL FORNARETTO DI VENEZIA anche perchè per la prima volta è qui stato adottato un sistema di ripresa che se perdurerà lo stato di cose attuali molta società di produzione adotteranno. A quel che ci risulta pare che tutto il film sia stato girato tutto, con l'ausilio in qualche punto della colonna guida, e poi sonorizzato o meglio doppiato come un qualsiasi film straniero. Tutto questo perchè a Cinecittà non è stato ancora messa a posto quella famosa «valvolina» che non fa funzionare la ripresa fonica diretta. È certamente questo uno dei guai più seri che affligge la nostra produzione, anche perchè la voce è giunta all'estero e i produttori di oltre Alpe fanno delle riserve sulla buona riuscita della colonna sonora. È questo un problema che deve essere affrontato in pieno dai dirigenti di Cinecittà se si vuole che i nostri produttori lavorino con tutta la sicurezza dei mezzi meccanici loro offerti e certi che alla fine il prodotto dei loro sforzi sarà ottimo. Per ritornare al FORNARETTO DI VENEZIA diremo che mai film italiano ebbe un sì chiaro dialogo, non ultima causa del suo franco successo in prima visione. In più non c'è chi metta in dubbio quali enormi risparmi finanziari si possano ottenere con un tale sistema di produzione. Sarebbe perciò umiliante per Cinecittà che un tale sistema fosse adottato da tutti i produttori; è necessario quindi che, a costo anche di onerosi sacrifici, si provveda a mettere in piena efficienza quell'attrezzatura fonica alla quale non manca nulla per dovere funzionare regolarmente.

II.

Una nota del Kine Weekly, una autorevole rivista che si pubblica a Londra, dice, con la solita semplicità, un sacco di inesattezze sulle condizioni attuali del nostro cinema. Tra l'altro afferma: «La produzione francese è in ribasso, e l'Italia, che è stata privata dalle compagnie americane di produzione delle pellicole, è in condizioni peggiori poichè le «4 Case» persistono a stare lontane dal paese. La situazione è ancora più grave adesso perchè i soccorsi delle altre nazioni europee, ora in guerra,

stanno per venir meno». E più sotto afferma che in alcuni circoli americani si sta ventilando l'idea che l'Italia ben presto modificherà la sua attitudine nei confronti dell'industria cinematografica americana. Ormai non stupisce più nessuno la lettura di simili articoli. Da parecchi anni la stampa democratica non perde alcuna occasione per annunciare le peggiori catastrofi sul nostro paese con una leggerezza che rasenta l'incoscienza.

Come si sono dovuti rinviare altre volte notizie ben più importanti di queste, anche questa volta siamo sicuri che avranno una netta smentita dai fatti. Se è vero che le condizioni della Cinematografia Europea sono in peggioramento, e non c'è chi non ne veda la ragione, si può peraltro invece affermare che l'unico paese che lavori continuamente e con affrettato ardore negli studi cinematografici è il nostro. In quanto alla seconda notizia, se è vero che qualcosa del genere è in preparazione in Italia, è altrettanto vero che non una virgola dell'attuale sistema del Monopolio sarà cambiata. Non si facciano quindi soverchie illusioni gli americani: qui non torneranno più a dettare legge e a farsela da padroni.

Ma su questo argomento è inutile parlare ora; al momento opportuno diremo anche noi la nostra modesta opinione su un possibile ritorno delle pellicole americane, ritorno che speriamo sarà limitato e allontanato nel tempo per non rovinare la nostra industria cinematografica ora in pieno sforzo produttivo.

III.

In Francia si raccontano molte storielle, tra le altre anche questa barzelletta.

— Signor Capitano, dice l'attendente, non credo che potrete entrare al cinema senza la vostra maschera anti-gas!

— Ah, sì! Il film è così brutto?

Queste storielle serviranno a tenere alto il morale dei cinematografi francesi che attraversano un periodo di crisi spaventoso proprio nel momento in cui erano giunti all'apice della loro potenza. Ecco un altro motivo per cui le linee Maginot e Sigfrido vengono chiamate «il fronte impopolare».

T. S. M.



'L'ebbrezza del cielo' di G. Ferrari (Prod. I. N. C. O. M. - Foto Emanuel)

diverse dipendenti tra di loro, costringendo, al tempo stesso, gli attori disponibili a rinunciare alle loro personalità, facendoli passare da un lavoro all'altro con invidiabile facilità, raramente aderendo al personaggio che rappresentano. Altri danni si verificano inoltre e forse più materializzabili: la limitata disponibilità crea la concorrenza, l'aumento delle paghe, contro le quali a nulla varranno gli sforzi e i tentativi d'instaurazione di un contratto collettivo; e crea il rallentamento della produzione durante i mesi invernali, in occasione della ripresa dell'anno comico teatrale, quando gli attori, col riformarsi delle compagnie, legati ai loro contratti, alle loro consuetudini, ai loro turni di lavoro, ripassano dal cinema alle scene. E mentre l'attività negli Stabilimenti si rallenta o si ferma, le industrie collaterali stagnano, con influenza perniciosa alla continuità delle imprese, danneggiando in pari tempo il numeroso personale tecnico, amministrativo e lavorativo ad esse adibito.

Tali, dunque, gli inconvenienti che è necessario eliminare. In che modo?

Già il Centro Sperimentale di Cinematografia ha fornito prove assai evidenti, dimostrando al tempo stesso che è solo dall'abbondanza del materiale che si può trarre una percentuale — in verità assai bassa — di elementi artistici capaci di apportare un contri-



Attori a scuola: Judy Garland studia le lingue



Luisella Beghi nel Cinquecento

buto notevole al rinnovamento artistico del cinema italiano. Né vanno dimenticati gli sforzi, quasi sempre coronati da successo, di quei pochi coraggiosi produttori i quali non hanno esitato a presentare, nei loro film, giovani e sconosciuti elementi che quasi sempre hanno confermato la fiducia in loro riposta. Ma questi sforzi di singoli appaiono assolutamente insufficienti ed occorre moltiplicarli; e poichè è indispensabile che questo affluire di energie nuove sia largo e continuo, occorre che l'ambiente esterno spontaneamente vi risponda.

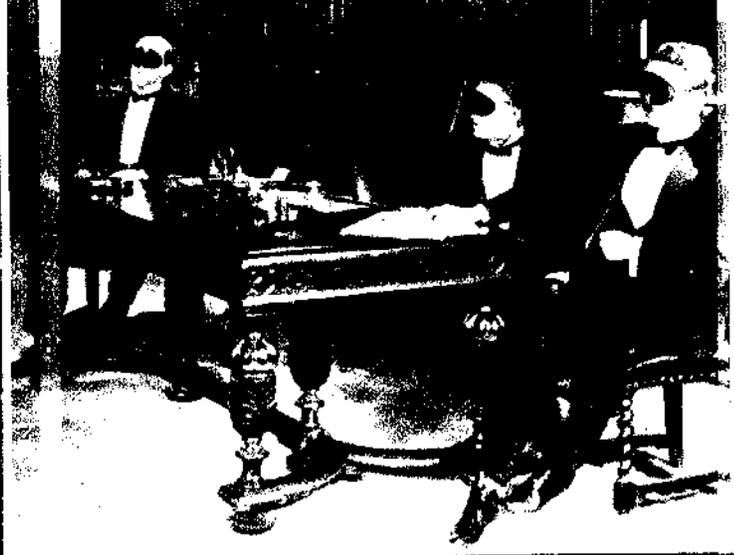
Ma affinché questo avvenga è necessario che l'ambiente del cinema sia serio regolare laborioso e soprattutto morale, cose alle quali l'opera vigile del Governo Fascista sta portando la nostra cinematografia; si può ritenere che è ormai vicina a morire l'epoca nella quale l'avvicinarsi al cinema costituiva un rischio grave, una separazione da legami ed obblighi profondi, quasi una diminuzione, sotto certi aspetti, dalla propria personalità. Fugati molti pregiudizi ed ingiustificabili, il cinema rimarrà un'industria cui, a determinate condizioni, è riservato uno sviluppo sicuro. Avvicinarsi ad esso nella funzione di attore e di attrice significherà inoltrarsi in una vita faticosa ed intensa la quale implica un elevamento non una diminuzione della propria personalità volitiva e morale. Altre speciali categorie di lavoro presentano forse maggiore incognite e maggiori rischi che il cinema.

Concludendo: che l'industria cinematografica italiana stia tuttora rinnovandosi dopo un periodo di grave decadenza, non è certo colpa di alcuno; ciò dipende dall'abbandono in cui fu lasciata, dai rinnovamenti tecnici subiti dai mercati ristretti entro i quali essa è ancora costretta ad operare, dalla inferiorità di uomini sorpassati; da queste ed altre circostanze, le quali poi tutte costituiscono nel loro complesso la storia di questo ramo di attività. Ma nulla a nostro avviso sarebbe più pernicioso che il sopravvivere, sia pure in parte, di mentalità antiche. Appunto nel crollo dei vecchi sistemi, nello sforzo fatto per determinarlo, nel rivolgersi del cinema italiano alla sua fonte naturale, che è la vita, sta la soluzione dei problemi cinematografici nostri, non ultimo quello della ricerca degli attori, della formazione dei ruoli, della loro più efficace e proficua adattabilità.

FRANCO RIGANTI



Tirolese in festa ('Il figliuol prodigo')



Ricevimento sospetto ('Il lupo solitario')



'Il mistero della casa di fronte'



**WOMEN**

DELLE maschere si sa che sono vecchie quanto la notte dei tempi. Ne danno conferma i bambini con il loro gusto di travestirsi, di apparire sotto diverse e più incutenti spoglie. L'origine delle maschere è religiosa e guerresca. In quanto guerresca, la maschera non aveva funzione protettiva come l'odierna antigas, ma un significato magico, e in più lo scopo di terrorizzare il nemico. Epiche puerili e credule. Nota è la usanza delle maschere in teatro: esse fermavano i volti umani in gesti eccessivi ed immobili. Se ne potevano adibire successivamente più d'una a indicare i mutamenti d'un personaggio: Edipo invecchiava, perdeva la vista a furia di maschere. C'erano tipi fissi, il servo aveva i capelli rossi, l'amoroso era ricciuto e biondo, il vecchio calvo con barba, il cuoco calvo senza barba. La maschera greca si mescolò con usi romani. Oggi certi faccioni carnevalizi che passano traballando su carri infiorati ci fanno venire in mente feste dionisiache e favole atellane. Quando sono in festa gli uomini bevono per dimenticare la normalità e per apparire diversi e

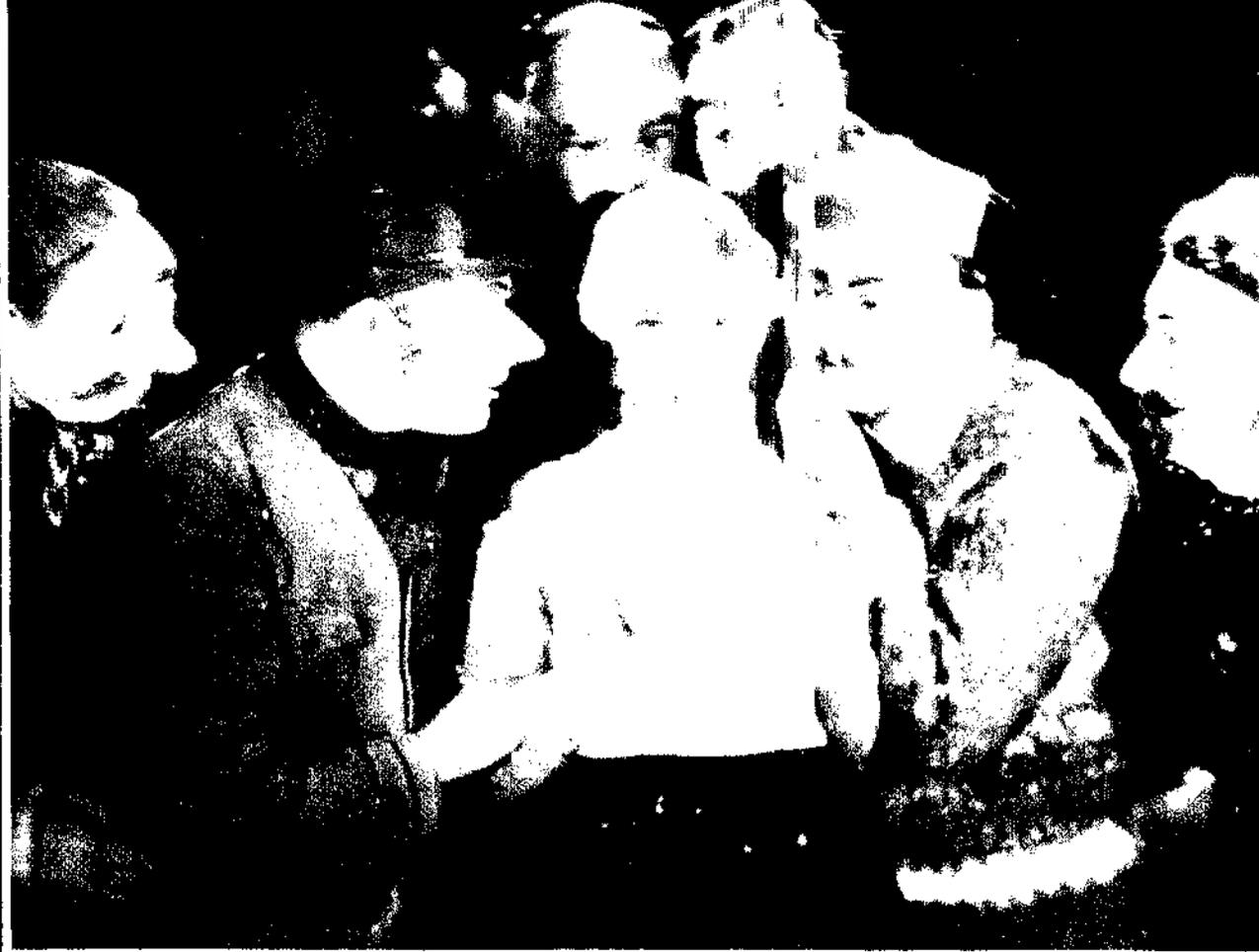
'Il figliuol prodigo': festa sotto la neve di cotone

# CARTA

stravaganti si mettono un volto di carta. Travestimenti di questo genere sono apparsi spesso nel cinema, sia che mostrassero cerimonie indiane o riproducessero feste tirolesi. La macchina con la sua possibilità di isolare dal resto del mondo l'inquadratura voluta raggiungeva, nei casi migliori, effetti metafisici.

Queste non sono le sole maschere del cinema. Il periodo dei mandrini e dei film a episodi ci presenta tutta la serie dei volti di carta sotto cui si celano individui poco raccomandabili. Questi vivono in un'atmosfera da fiamma ossidrica, da club dei suicidi, da delitto scientifico. Vestono il frak ed hanno le mani lunghe e pallide degli ipnotizzatori. I loro ambienti hanno dell'ambulatorio e della sedia elettrica; oppure essi ci ricevono in certi loro studi di noce scuro, pesanti, dignitosi e sospetti. Appartengono a un cinema antico: oggi neppure i bambini si fiderebbero delle loro belle maniere e indovinerebbero chiaramente la pistola silenziosa e il temperino automatico sotto le code di quei vecchi frak.

Pm.



Gruppo di famiglia nello 'Sparviero in frak'



Da 'La danza degli elefanti'



Contadine nel 'Figliuol prodigo'

# 'FACCIAMO UN FILM?'

## RICORDI DI PRODUZIONE 1921

A ROMA intorno al 1921, dai volti allegri di certi famosi onorevoli e commendatori che si incontravano dopo teatro al Marinense o da Pinotto al Regina, non si sarebbe potuto immaginare che i bilanci delle massime case cinematografiche erano truccati, nè che il mercato estero rifiutava di acquistare i nostri film uno dopo l'altro.

Quei famosi onorevoli e commendatori non si preoccupavano minimamente di indagare le ragioni per cui la produzione americana aveva spazzato via la nostra, ma si davano soltanto da fare per accollare alle banche pacchetti di azioni che non valevano più un soldo in cambio di pacchetti di biglietti da mille, e per riuscire, come riuscirono, in questa operazione d'alta destrezza affaristica, facevano credere ai banchieri che le case erano in piena attività. Infatti lo erano, ma fittiziamente, nel senso che la produzione era spinta al parossismo non per essere venduta — chè nessuno la voleva più — ma per figurare nelle attività dei bilanci.

Durante questo periodo, che precedette quello della morte disastrosa dell'industria, tutte le case, ingannate dalla politica delle massime, e dalle voci messe in giro apposta, s'erano gettate freneticamente al la-

voro. I film erano infornati come si trattasse di pagnottelle, le dive estenuate e i registi si cibavano di glicerosolfati per tenersi sù, soltanto i silenziosi contabili con lo stomaco rovinato dalle preoccupazioni e dalle insonnie masticavano il « Tot » anti-dispeptico, mentre i commendatori e gli onorevoli strizzavano l'occhio ai banchieri, dicendo: « Questa sì che è una industria, altro che l'Ilva! »

Tale attività impressionante aveva comunicato la febbre a tutto quel curioso mondo che approdava due volte al giorno da Aragno o che vi sostava fino all'alba, e i camerieri avevano un gran da fare per cancellare dal marmo dei tavolini abbozzi a matita di statuti di società anonime, elenchi di ragioni sociali, titoli di film che i clienti lasciavano col ventino di mancia sul vassoio dopo i loro abboccamenti e le interminabili discussioni. Non passava giorno senza che i giornalotti cinematografici annunciassero la nascita di una nuova impresa, e nel gran gioco s'erano lasciati prendere anche attori e registi saliti in fama, desiderosi di raggiungere le più alte vette del successo, del guadagno e del divismo, possedendo ciascuno la propria casa di produzione.



« Il primo attore prescelto fu Alberto Collo »



« ...seduttori come Tullio Carminati... »

« Facciamo un film? » era la proposta che ti sentivi fare dalle persone e negli ambienti più disparati. A me essa venne rivolta nell'anticamera di una clinica per malattie mentali, ma se il luogo può sembrare impensato, la persona che me la fece aveva invece tutti gli attributi che ci volevano, e del resto allora io ero abbastanza giovane ed avventuroso per rimanerne incantato, anche se al cinematografo non avevo mai pensato.

In quell'epoca infatti frequentavo la tribuna della stampa a Montecitorio, avevo pubblicato diverse colonne di riflessioni sui fatti politici del momento, che a certuni erano apparse assai pungenti e bene azzeccate, e mi preparavo a diventare il grosso calibro di un giornale, attraverso una combinazione per la quale il redattore capo di quel foglio, mio amico, avrebbe dovuto diventarne il direttore. Senonchè la combinazione si rivelò essere nient'altro che il frutto di una mente già insidiata dalla follia, e così accadde che un giorno mi trovai nella stanza d'aspetto d'una casa di cura, ove il poveretto era stato ricoverato, con una attrice cinematografica, che faceva parte *ad honorem*, in qualità di musa e di *mascotte* della redazione del nostro giornale.

Ero triste, si comprende, per la sventura che aveva colpito l'amico e per le mie svanite speranze. « Perché non fai del cine-

matografo? » mi chiese ad un tratto l'attrice. « Io sto per realizzare un progetto, e tu forse puoi essere l'uomo che mi occorre. »

« Ma io... » protestai stupito. Bianca Virginia Camagni sorrise, troncando le naturali obiezioni che stavo per fare. « È qualche tempo che ti studio, e sono convinta che tu ci riusciresti. Dieci giorni in un teatro di posa ti basteranno per impossessarti della tecnica del mestiere: tu non sei un idiota come tutti i cinematografari, hai delle idee, del buon gusto. Fra qualche giorno lavorerò in un film alla FERT. Vieni con me. Ti farò assistere, col permesso di Fiori, poi ripareremo del mio progetto e della mia proposta. »

Bianca Virginia Camagni, che molti ricorderanno ancora, era una bionda donna lombarda, e ciò spiega le doti quasi maschili di praticità e di energia ch'ella possedeva, oltre alle altre femminili che facevano di lei una incantevole e mutevole creatura. Non sortiva, come tutte le attrici di quel tempo, da una portineria o da una cucina, ma aveva ricevuto una educazione raffinata, parlava diverse lingue, era pianista delicata e sensibile, aveva viaggiato l'Europa, amava la compagnia dei letterati e degli artisti, artista lei stessa, inquieta, sfavillante di bellezza e di talento. Il cinematografista l'aveva attirata, ma saltuariamente. Ogni volta ad allontanarla da quest'arte era stata la repugnanza di dover sottomettersi a gente che per ingegno e cultura era ben lontana da lei, nulla di più naturale quindi che con tante possibilità proprie ella ambisse a fare da sola dei film, a creare, come allora si diceva di coloro che di un film non erano solo gli interpreti, ma gli autori e i registi insieme.

Andai alla FERT, strinsi molte mani di attori e di direttori, e per una decina di giorni fui spettatore attentissimo e curioso della messa in scena di un film, LA DONNA PERDUTA di Guglielmo Zorzi. Quel genere di lavoro mi piacque subito, ma benché fossi profano, alla fine del mio tirocinio avevo afferrato le ragioni per cui i film americani apparivano superiori ai nostri, e l'entusiasmo con cui B. V. Camagni accolse le mie osservazioni mi persuase d'essere nato per quel mestiere.

Terminati i suoi impegni con la FERT, l'attrice si dedicò al suo progetto, nella realizzazione del quale i miei compiti si confondevano con quelli ch'ella s'era riservata. Secondo la terminologia odierna, io ero quello che gli americani chiamano il produttore associato, e la mia nomina a tal posto dopo una esperienza di appena dieci giorni parve straordinaria solo a me. Si vede che, forse, la vocazione mi doveva trasparire dal volto.

Nell'appartamento dell'attrice in Via Porta Pinciana due stanze vennero riservate agli uffici, e qui incominciarono presto le interminabili conversazioni con due altri personaggi che erano venuti a completare lo stato maggiore della nascente casa: il direttore amministrativo e il segretario di produzione.

Il direttore amministrativo si chiamava



... Diana Karenne si era arresa mille volte...

Giuseppe G., era un uomo sulla quarantina, alto, forte, energico, con un gran naso aquilino, un occhio velato e un po' guercio, il braccio sinistro anchilosato da una paralisi infantile. Sembrava competentissimo, e conosceva tutto il mondo cinematografico romano. Anch'egli, come tutti del resto, aveva lode cieca nella vitalità dell'industria, ingannato dal gran fuoco di paglia nel quale esso invece stava consumandosi. Il segretario, da lui proposto, era un giovanotto, alto, smilzo, cresputo e nero di capelli e d'occhi, comitissimo e servizievole, che rispondeva al nome di Sxx. Qualche giorno dopo fu assunto l'operatore, un aiuto di Montuori, ch'egli ci aveva segnalato come il suo migliore allievo. Era un biondino, grassoccio, che diede subito prova della sua abilità con alcune pose fotografiche dell'attrice, buone, a dire il vero. Mentre B. V. Camagni con l'amministratore badavano alla scrittura degli attori e all'affitto del teatro di posa, chiuso notte e giorno nella mia camera d'albergo, durante due settimane stesi la sceneggiatura del film, sulla trama che l'attrice stessa aveva ideato. Era la storia di una ragazza che una serie di tragici casi faceva sembrare quello che non era, una incompresa, e come tale perseguitata dal destino fino alla morte e oltre, poichè finiva sul marmo di un obitorio, non identificata: incompresa in vita e sconosciuta in morte. SCONOSCIUTA

fu infatti il titolo del film. A parte tutto, la vicenda filava, snodandosi su situazioni le quali avevano qualche rilievo e contrasto di effetti drammatici, che cercai di sviluppare nella mia sceneggiatura.

Il primo attore prescelto fu Alberto Collo. Egli era in quel tempo un attore prediletto dalle fanciulle, non ho mai capito perchè, forse per una smorfietta tra lo scettico e il canzonatorio, ch'era la sola espressione che s'imprimeva sul suo volto ben nutrito di ex garzone macellaio. Comunque era in voga, ed era l'unico attore che si trovò libero in quel momento.

Man mano che i preparativi avanzavano, la nostra febbre saliva. Parlo di febbre, poichè l'entusiasmo che ci animava aveva scaldato le nostre fantasie fino al delirio. Vedevamo già il film, sebbene ancora un metro di pellicola non fosse stata girata, a parte quei pochi per i provini, eseguiti in una terrazza, e naturalmente vedevamo un capolavoro, nel quale ogni particolare era ammirevole ed eccezionale. Non ridiventai lucido che il giorno in cui, nel teatro di posa della Guazzoni Film, mi trovai dinanzi a quattro fondali di tela, ad un tappeto, puzze di tela, a scacchi bianchi e neri, che voleva imitare un pavimento di marmo, con le quali cose avrei dovuto ricavare il primo ambiente, ch'io avevo veduto nella mia immaginazione come un bel salone tappezzato di damasco, con arazzi fiamminghi, un ampio camino di marmo, un pavimento alla veneziana seminasosto da tappeti persiani, e divani, poltrone, sedie, tavoli, mobili di un aggraziato '700; un bell'interno ricco, comodo, che doveva dare il senso d'un luogo abitato; qualche cosa di diverso da quelle mostre da vetrina di mobiliere che nei film dell'epoca tenevano il brogo di interni, con le pareti che si gonfiavano come vele se un attore sospirava, o che si scuotevano come ad un terremoto quando una porta si chiudeva: ma come fare?

Se nel teatro di posa della Guazzoni Film non c'era che il materiale scenico che ho detto, nei sotterranei di Cagliati o nella galleria Salvadori, ove allora si noleggiavano i mobili, c'era poco da scegliere tra la camera in liberty brianzolo, ove avevamo visto cento volte Francesca Bertini spogliarsi, lo studio n. 500 con le librerie a vetri cattedrali e le savonarole, ove Amleto Novelli scriveva lettere fatali, il salotto Luigi XVI dorato di Cantù, ove Diana Karenne s'era arresa mille volte a seduttori come Tullio Carminati o Capozzi, e la borghese sala da pranzo in mogano, dove la dolce Maria Jacobini sorrideva tristemente agli infedeli mariti tra una cucchiata e l'altra di minestra di cavoli.

« Bisogna arrangiarsi! » osservò l'amministratore. « Del resto questa è la roba che adoperano alla U.C.I. e alla FERT. » Era una ragione, e mi rassegnai, accontentandomi di far ammattire il segretario a correre Roma in cerca di alcuni elementi di termosifone: unica affermazione dei miei criteri di una messa in scena realistica che mi fu possibile di attuare.

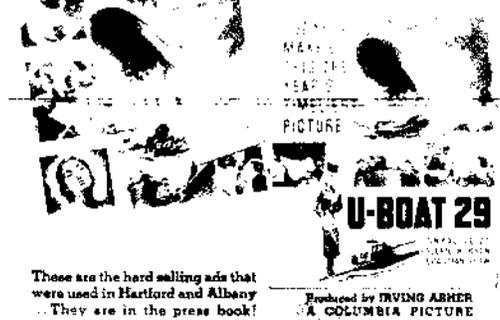
(continua)

TITO A. SPAGNOL

# LA GUERRA E IL CINEMA

YOU CAN'T

TRUTH!



These are the hard selling ads that were used in Hartford and Albany. They are in the press book!

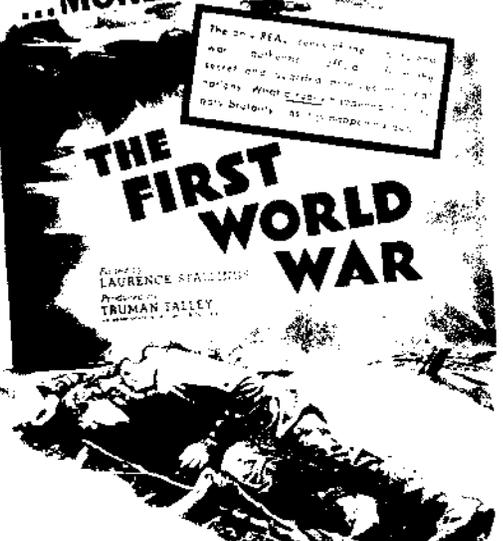
Produced by IRVING ARBER  
A COLUMBIA PICTURE

At Last!  
The **UNCENSORED** Version  
**ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT**

HARTFORD... ALBANY...  
**BY EXHIBITOR DEMAND!**  
**NOW... TO EVERY AMERICAN**  
More gripping... more meaningful... greater... TODAY!

FREDRIC MARCH · BAXTER  
LIONEL BARRYMORE  
**THE ROAD TO GLORY**  
with JUNE LANG · GREGORY RATOFF  
Directed by Howard Hawks · American Producer: Winchell Schwarz  
Screen play by Paul Bern and William Faulkner  
Story by Ernest Ingham and Charles Frohman

...MORE VITAL THAN EVER!



New PRINTS... new PAPER... new TRAILERS... new CAMPAIGN MATERIAL!

ALLA mobilitazione degli eserciti delle nazioni belligeranti ha corrisposto una mobilitazione forse meno appariscente ma certo non meno imponente per i fini che si propone: quella dei mezzi di propaganda. La stampa e la radio sono state così poste al servizio degli interessi politici delle nazioni in conflitto.

Ma se questa propaganda diretta a mezzo della parola scritta o parlata può raggiungere determinati obiettivi, ben altra importanza può avere, se opportunamente sfruttata, la propaganda aperta o velata, effettuata a mezzo del cinema. Ed è per questo che, sospesa o limitata in gran parte la produzione normale, le industrie cinematografiche dei paesi belligeranti lavorano a ritmo intenso per la realizzazione di pellicole destinate non solo alla propaganda interna, ma soprattutto a quella nei paesi neutrali. Così, in base a rilievi fatti di recente, risulta che l'industria cinematografica tedesca stampa settimanalmente un milione di metri di pellicola per i giornali cinematografici che vengono distribuiti non soltanto in tutte le sale del Reich, ma anche in quelle di paesi neutri, Belgio, Olanda, Svezia, Norvegia, Danimarca, ecc.

Constatando l'enorme propaganda fatta in questo momento dal governo tedesco a mezzo dei film d'attualità e di documentari, alcuni giornali francesi si domandano in tono preoccupato e non privo d'una certa amarezza, che cosa si faccia da parte francese per controbattere una simile offensiva non meno importante di quella che si svolge sul fronte vivo della guerra.

« Bisogna che i neutri, Belgi, Svizzeri, Olandesi e Scandinavi, siano letteralmente inondati di film francesi, documentari o di attualità. E la Spagna e gli Stati Uniti. Poichè noi dobbiamo provare che anche la Francia sa curare la propria propaganda a mezzo del cinema ». Così si esprime la Ci-

nematographie Française. Vero è che in Francia è stato di recente costituito un Comitato tecnico cinematografico alle dipendenze del Commissariato Generale per l'Informazione. Questo comitato di cui fanno parte, tra gli altri, i registi Jean Renoir, Marcel L'Herbier e Duvivier, ha il compito di sovrintendere alla produzione di film destinati esclusivamente alla propaganda. In Inghilterra le maggiori Case di produzione, seguendo l'esempio francese, hanno iniziato una intensa lavorazione di pellicole di evidente carattere propagandistico, destinate più che altro al mercato interno.

Ma accanto a questa produzione messa apertamente al servizio dei paesi belligeranti, per il suo particolare aspetto in rapporto agli avvenimenti si può considerare fra la produzione « di guerra » anche quella americana. Il fatto che gli Stati Uniti d'America siano neutrali non ha impedito i produttori d'oltre oceano di mettere le loro industrie al servizio della propaganda di paesi belligeranti.

Così il film che narra l'episodio della infermiera inglese, miss Cavell, fucilata dai tedeschi perchè colpevole di spionaggio, non è che uno dei tanti che gli studi americani hanno prodotto e sfornato (vedi combina-

zione) proprio all'inizio delle ostilità in Europa. Ed è sintomatica, anzi, questa fioritura di film di guerra che, per essere diffusi adesso nelle sale di spettacolo, dovevano essere certamente allo studio e in via di realizzazione molto prima che gli eventi maturassero in Europa.

Non solo, ma poichè evidentemente non tutta la produzione poteva essere mobilitata a questo scopo, ecco, per soprappiù, i film di guerra realizzati negli ultimi anni, tratti dagli archivi, vengono oggi rimessi in circolazione e presentati con frasi allettanti di gusto molto dubbio, atte a stuzzicare la curiosità più malsana del grosso pubblico. Così, quando si promettono nel film **THE FIRST WORLD WAR** degli « orrori autentici », quando, presentando **ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT** si annuncia che l'edizione non è censurata, quando infine si tenta, speculando sull'equivoco, di orientare la cosiddetta opinione pubblica per provocarne determinate reazioni a vantaggio d'una certa politica, si dimostra in maniera incontrovertibile l'occulta attività di certi ambienti facilmente identificabili e per i quali non esiste ritegno di fronte alla possibilità di guadagnare del denaro.

V. C.

# CINEMA SOTTERRANEO

TROPPIA GENTE, CHE NELLA VITA LAVORA CON ONESTA TENACIA, RITIENE DI POTER RAGGIUNGERE FACILMENTE CELEBRITÀ E QUATTRINI NEL CINEMATOGRAFO

CON una certa dose di malignità, un amico, giorni or sono, mi ha detto: « Voi che vi date delle arie d'essere intenditori di cinematografia, finite per parlar sempre delle stesse cose, per considerare solo due o tre aspetti di quello che vi sta a cuore: regia, inquadrature, montaggio, tecnica. Fate sempre gli stessi nomi, persino nei titoli dei film. Non sapete vedere altro, soprattutto non avete fantasia ».

Ho protestato, naturalmente, ma, come capita, il pensiero ha fatto ritorno a quelle chiacchiere. C'è indubbiamente qualcosa di vero, in questo: noi oggi siamo un po' troppo portati a considerare il cinema come arte, come industria e, un poco, come spettacolo, ma, quasi mai, vediamo in esso quel senso di avventura e di azzardo che invece contraddistinse il cinematografo al suo apparire. La nostra fantasia, insomma, si rifiuta di vedere nel cinema una sorte di magico potere, capace d'operare miracoli, dispensando, in men che non si dica, gloria e ricchezza.

C'è invece una categoria di persone, in genere non molto colte e non dotate di eccessivo senso critico, la cui mente è del tutto

propensa a questo tipo di credulità: degne persone che, nella vita, lavorano con onesta tenacia, convinte che, per far carriera, è necessario un paziente tirocinio, si sentono invece una specie di baldanzosa certezza di potere, « in arte » raggiungere celebrità e danaro in quattro e quattr'otto. Brava gente a cui i romanzi-film e le riviste illustrate hanno dato l'inconsiderata fiducia che la progressione « incontro col regista-provino-film-successo e quattrini » sia cosa di tutti i giorni e che il far fortuna nella nuova arte sia cosa analoga a quella di vincere la lotteria di Merano: gente di facile fantasia, che, non potendosi sfogare in altro modo, scrive, più o meno con pseudonimi, a giornali e a riviste, per aver consigli sul come farsi avanti.

Cinema, dato il suo carattere tecnico, non riceve molta di questa corrispondenza, e il « Capo di Buona speranza » non è certo fatto per incoraggiare gli aspiranti divi. Ma qualcosa, in questo argomento, mi è stato possibile vedere: e nelle lettere di *Biancaneve*, di *Bruno corsaro*, o di *Sosia di Bruce Cabot*, ho ritrovato un poco di quello spirito di innocente avventura, di viaggio nella fantasia, che per molti il dorato e fantastico mondo del cinema rappresenta ancora.

Prometto che non ho qui nessuna intenzione di fare dell'ironia, del resto fin troppo facile, su questi innocenti carteggi, genuina espressione di una diffusa mentalità, e non del tutto provinciale, che ancor oggi fiorisce in Italia: quella mentalità, tanto per intenderci, che sceglie come espressioni canore della propria sensibile compressione le strofe delle canzonette popolari a fine tragica (« la mamma muore e tu danzi al tabarin »). Queste lettere rappresentano, in fondo, soltanto un tentativo di evasione spirituale da quella che è divenuta « la grigia vita di tutti i giorni », sono, quasi sempre, una specie di gioioso segreto, che lo pseudonimo suggella, e che dà l'illusione a chi scrive d'essere sulla strada di realizzare, pur senza arrischiare nulla, un « folle tentativo ». Quasi nessuno, infatti, si atteggia a vittima o a incompreso, nessuna ragazza tira più in ballo i genitori intransigenti (c'è tutt'al più il fidanzato che l'accompagna solo alle feste del Dopolavoro rionale): tutti



Tom Mix o 'apaches'?



Ricordo di Za la mort



Follie al Dopolavoro

hanno invece una ingenua e incerta fiducia in se stessi, nel giornale a cui scrivono, e nei lontani e imprecisati produttori, dei quali, però, indovinano la burbera benevolenza. Queste lettere, come quelle d'amore, sono ricchissime di errori di grammatica, di sintassi e di ortografia: ma ciò, come accade nella corrispondenza sentimentale, non fa che aumentare il fascino.

Spesso il tono è volutamente tragico. « Fin da giovinetto di 12 anni che ho sempre avuto quello spirito di diventare un artista da cinema, e ho sempre pensato e ripensato fin da diventare pazzo » ho visto scritto nella lettera di un aspirante di Fidenza « Ora che ho vent'anni sempre più il mio pensiero si fa vivace, ma il mio cuore trema perchè temo sia troppo tardi. Ma la volontà è sufficiente fin da rompermi la testa. Riuscirò, voglio riuscire a costo di rimetterci la vita ». E conclude, deciso: « Per me il mondo non val più niente solo per quella vita d'artista ».

Altri aspiranti maschili hanno invece un tono più calmo, anche se presuntuoso. « Ho una maschera movibilissima, con la quale so esprimere i sentimenti più diversi, ho il portamento elegante ed il gesto sicuro di chi è sicuro di sé stesso » scrive uno. E un altro: « Voglio sapere se la mia faccia potrebbe arrivare a uno scopo, a quello del cinematografo. E' assurdo che vi dico che tengo una passione simile » (la lettera viene dalla provincia di Salerno) « ma soltanto voi e Dio potrebbe indovinare la mia



Disperazione

carriera. Se la mia faccia vi fa simpatia, credo che la vostra nobile persona la pubblicherà sul giornale». Un terzo: «Non sono bello come Taylor, né aristocratico come Tone, neppur spiritoso come Cagnej, né agile come Fairbanks: ma sono un tipo italiano».

Naturalmente, tutti i pretendenti alla gloria parlano di iscriversi al Centro Sperimentale: ma lo fanno con un tono pochissimo convinto, quasi per scrupolo di coscienza, per far vedere che hanno intenzioni serie. Questa scarsa simpatia è spiegabilissima: il centro, infatti, è una scuola, e, come tutte le scuole, parla alla mente soltanto di studio, di preparazione, di esami, mentre, per i sognatori grafomani, il cinema è soltanto fantasia, avventura, colpo di fortuna raggiunto magari con sacrifici romantici (freddo, fame, rinunzie) ma che di colpo può dare la Gloria, senza tirocini e senza settimanale delle lezioni. Così pure, in queste lettere si parla di Cinecittà e della Scalera, ma non è difficile indovinare che ciò che i fantasiosi sognano è Hollywood, quella che li affascina non è la fama casalinga dei nostri interpreti, ma la risonanza internazionale degli attori d'oltre oceano. Gente che confessi di sentire in sé il germe di un Melnati, di un De Sica, di un Ruggeri, non è dato trovarne: i modelli illustri sono Gable, Powell, o, per male che vada, Bruce Cabot.

Con le lettere, giungono, a pacchi, le fotografie: opera di qualche discreto professionista (e vien da rimpiangere il denaro speso da gente che, certo, ne ha poco, per simile vanità) o, nella maggior parte, prodotti o delle «foto-lampo» (sei pose cinque lire) o di un compiacente amico con la Kodak. Tutte fotografie, naturalmente, che so-

no specchio fedele delle lettere che accompagnano, ritratti che mostrano spesso visi di onesti operai, e di artigiani inutilmente congestionati per raggiungere una espressione, o resi deformi da un tentativo di *maschera*. Altre volte, non avendo nulla di meglio, il sognatore ha mandato un gruppo di famiglia: e allora, davanti ad una intimità così scioccamente messa in piazza, se ne ha quasi un senso di vergogna, come per una indiscrezione, tanto più che è facile riconoscere, attorno al viso artificioso dell'aspirante, la composta perplessità dei parenti tirati in ballo. Se gli uomini si mantengono nei limiti di una serie tradizionale di espressioni, che va dal tipo sportivo e spregiudicato, con la pipa in bocca e il bavero dell'impermeabile uso colletto alla Stuarda, al Tarzan in costume da bagno, le donne spaziano in un campo più vasto, che comprende tutte le basse imitazioni degli atteggiamenti fatali o spregiudicati di tante attrici di grido. Spesso si resta sgradevolmente impressionati da certe pretese di mondanità o di seduzione, che contrastano con gli abiti e gli ambienti miseri che la fotografia brutalmente riproduce.

Ma il genere di fotografie che più spiacevolmente colpisce, è quello delle bambine di cinque o sei anni: ritratti, questi, mandati, com'è logico, non dalle interessate, ma dalle madri che assicurano che la piccina sa cantare, balla, è piena di vivacità, ed è certo destinata a divenire la Shirley Temple italiana. Dinanzi a un simile orgoglio materno, si pensa, senza avvedersene, a quei numeri di varietà intitolati «La bambola Lenci vivente» o alle lontane storie di saltimbanchi: e nessuna simpatia si riesce a provare per le madri di sì promettenti meraviglie. Potrà sembrare strano che si sia parlato poco, sin qui, delle aspiranti attrici: a prima vista, verrebbe fatto di pensare infatti che, ancor più degli uo-

mini, le donne debbano abbandonarsi a simili romantiche visioni. Viceversa, nella corrispondenza che ho avuto sott'occhio, ho notato che il sesso gentile ha un maggior controllo, una maggiore compostezza anche nell'esporre i propri desideri. Ripeto, si tratta di esperienza personale, altri potrebbero, documenti alla mano, smentirmi, ma, quanto ho visto, mi ha dato questa impressione. Ci sono, si capisce, le invasate («vorrei che un ridente giorno mi fosse esaudito il folle desiderio») non mi voglio illudere con vani sogni, ma arriverò ad abbracciare il mio folle desiderio») «desidererei un ruolo fra le più aspre belve») e ci sono le piccole ipocrite (una signorina di famiglia milanese mandò una fotografia ove lei era accanto al padre «perchè possiate vedere se abbraccio bene») ma ciò che mi rende ottimista, è quello che mi ha narrato un mio conoscente, redattore di una rivista in rotocalco.

Da una città di provincia, prossima a Milano, giungevano spesso lettere di una ragazza che insistentemente chiedeva le fossero aperte le porte di Cinelandia: un bel giorno il mio conoscente si decise, e si recò sul posto per vedere un po' cosa c'era da fare per questa promessa del nostro cinema. Ebbe un'accoglienza stranissima: dapprima la ragazza negò di essere stata lei a scrivere, poi, messa alle strette, finì per ammetterlo, ma scongiurò d'esser lasciata in pace, disse che a casa sua stava benone, che non se la sentiva di andare a Roma, che il suo moroso non l'avrebbe mai permesso. Insomma, al momento decisivo, il buon senso si era imposto sulla fantasia: e questa, con tutta probabilità, sarebbe la conclusione alla quale impiegati, operai e sartine giungerebbero al momento di lasciare il certo per l'incerto. Si potrà obiettare che, in tal modo, il nostro cinema non potrà mai contare su un abbondante materiale fra cui scegliere i pochi campioni occorrenti: ma è preferibile che pochi siano i partenti, e quei pochi decisi e preparati, piuttosto che Cinecittà divenga l'origine di centinaia di delusi e di spostati, di quelle centinaia cioè che oggi s'acccontentano di sfogarsi innocentemente sul giornale del loro cuore.

MASSIMO ALBERINI



L'indiano



Valentino era pugliese

# CRONACA A VILLA BORGHESE

ARRIVAMMO a Villa Borghese di buon mattino, ma c'era un sole già caldo, interrotto da qualche nube. « Sono dietro la Zoo » aveva detto il vigile da noi interrogato « li troverete subito; hanno dei vestiti rossi... »

Fatti pochi passi, ci colpì alla nostra sinistra un gruppo di enormi tende, come un accampamento, e dentro c'erano donne intente a cucire panni e uomini occupati ad aggiustare alabarde. « Il quartier generale della Stella Film » ci informò uno di questi. « Stanno girando là in fondo ». Infatti, tra gli alberi, scorgevamo gruppi di cavalieri dai costumi variopinti e dai cappelli a piume, donzelle in rosa e paggi in rosso e blu, che spiccavano nel verde.

Ci avvicinammo. Intorno s'era formato un capannello abbondante di gente che guardava silenziosa, pareva ascoltasse una messa. Un ragazzo occhialuto, foruncoloso, disse: « Dev'essere UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA con Gino Cervi ». Una guardia, lì presso, accennò di sì. « C'è anche Blasetti? » insisté il ragazzo. « Io non li so i nomi di tutti » bionfchiò la guardia, e s'allontanò.



« Un'avventura di Salvatore Rosa » di A. Blasetti. (Stella Film)

Il signor Blasetti, con gli stivali, stava parlando a Rina Morelli e Gino Cervi. Un costume verde e nero quest'ultimo, rosso e oro la prima: costumi ricchi, costosi. Si capiva dal suo caratteristico modo di gesticolare che Blasetti stava spiegando la scena.

Il luogo era bello. Uno di quei luoghi che le ragazze sogliono definire suggestivi. Una straducola tra gli alberi, in lieve pendio, avente a lato ruderi marmorei d'un edificio antico (autentici): colonne, archi e capitelli sparsi a terra, qua e là, tra le erbacce. Sulla strada, una carrozza carica delle tele di Salvatore Rosa, aspettava il suo turno. Molte ragazze truccate e in costume si aggiravano intorno; tanto che a un certo punto un bambino accanto a noi chiese alla madre: « Quale sarà la più importante? » La madre lo guardò male: « Quei là nel mezzo » rispose, e il piccino s'acquietò.

Intanto gli elettricisti avevano disposto gli schermi argentati per « fare i riflessi », la carrozza era stata portata più indietro, gli attori avevano preso posizione, e Blasetti dava gli ultimi insegnamenti. Ma era evidente che ognuno sapeva già cosa doveva fare. D'altra parte la scena non sembrava delle più difficili. Cervi avrebbe accompagnato la Morelli alla vettura, qui l'avrebbe salutata col baci mano e lei sarebbe salita. Nient'altro, per quell'inquadratura. Tutto dunque era pronto per la ripresa, e Blasetti diede il via. La carrozza si mosse cigolando, Cervi accompagnò la Morelli, ecc., ecc., pareva che tutto fosse andato bene invece il regista ordinò: « Daccapo ». Poi, rivolgendosi al vetturale, disse: « Questi ronzini li vorrei un po' più allegretti! ». Il vetturale promise e la scena si ripeté. Ma questa volta fu l'operatore a non essere soddisfatto; voleva dei rami verdi attaccati ai fusti degli alberi, e delle foglie secche, più foglie sicche per terra. Fu soddisfatto e si ricominciò. La vettura stava per partire una terza volta, quando il sole s'occluse all'improvviso. « Ah! » gridò Blasetti « Aspettiamo! » Il ragazzo occhialuto domandò: « Ci vuole sempre tanta pazienza? » Un elettricista si volse a guardarlo e disse: « Noo!... » « Ah, » fece l'altro « volevo ben dire... » « Generalmente ce ne vuole molta di più » seguì l'elettricista, e intorno la gente rise.

Fu necessario attendere una decina di minuti prima che il sole rispuntasse. Quando apparve, tutti erano ancora al loro posto, nessuno s'era mosso; avevano atteso, abituati a queste attese, in santa pace e adesso erano pronti a riprendere tranquillamente il lavoro.

Gli schermi argentati luccicavano ai margini del « campo » sotto il sole. I costumi avevano come accentuato il tono, tutta la scena si era ravvivata. « Che peccato » disse il ragazzo occhialuto « che non sia un film a colori! ».

Poco lontano passò una donna a cavallo. Era una bella donna, e tutti si volsero a guardarla. Essa arrestò il cavallo, per lasciarsi guardare, e poi galoppò via scomparendo tra gli arbusti.

IL CRONISTA



« Un'avventura di Salvatore Rosa » Luigi Florida

# FILM DI QUESTI GIORNI

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



## \*\*\* IL SOGNO DI BUTTERFLY

Produzione: Grandi Film Storici - Ici Regia: Carmine Gallone - Scenografia: Guido Fiorini - Operatore: Anchise Brizzi - Interpreti: Maria Cebotari, Fosco Giachetti, Lucia English, Germana Paolieri

IL SOGNO DI BUTTERFLY è indubbiamente un film che ha riscosso successo ed un successo che dà convinzione, da parte di un pubblico folto e già ben disposto, in un'aria domenicale e accogliente. Il tono caldo del lavoro, che modella il racconto sul motivo pucciniano servendosi dell'opera stessa per ripeterne la storia, in un commovente confronto tra un'ipotetica realtà e il sogno artistico, è indubbiamente quello che ha avuto maggior presa sul pubblico.

In questo film finalmente il teatro lirico ed i suoi artisti, sono una volta tanto in funzione del cinematografo, e non più finiti a se stessi; il pretesto per fare udire la meravigliosa voce di Maria Cebotari è così ben costruito da far apparire naturalissimo e punto stucchevole l'escatazione di lunghi brani dell'opera.

Possiamo esser grati a Gallone di questa sua fatica.



## \*\* LA BRIGATA SELVAGGIA

(La brigade sauvage) - Produzione: Franco London Film Artisti Associati - Regia: Marcel L'Herbier - Interpreti: Charles Vanel, Vera Korene, Roger Duchesne, Lisette Lanvin, Prince Troubetzkoi

La sintesi della guerra che brevemente Marcel L'Herbier vuol darci in questo suo film si riduce a inquadrature di cosacchi al galoppo visti da tutte le parti possibili e immaginabili sullo sfondo di terreni devastati nei quali compare sempre e senza interruzione una ruota di cannone. In queste uniche scene di poverissima fantasia si esaurisce l'aspetto per così dire « selvaggio » del lavoro, che nato con intenti di grande dramma passionale tipo appendice, non riesce mai ad elevarsi dalla piattezza commerciale di cui è pervaso. L'Herbier è davvero irrimediabile in questo film nel quale ogni scena è lenta e come invecchiata e lo svolgersi del cui intreccio è chiaro già ai primi minuti di visione. Una tecnica del tutto sbagliata dunque e solo la quale appaiono finite per sempre e senza alcun risultato le coraggiose avventure avanguardiste di un tempo del grande regista francese.



## \*\*\* IMPUTATO, ALZATEVI!

Produzione: Alfa - Regia: Mario Mattoli - Scenografia: Piero Filippini - Musica: Mascheroni - Operatore: Arturo Galleani - Montaggio: Fernando Tropea - Interpreti: Erminio Macario, Iola Braccini, Armando Migliari

IMPUTATO, ALZATEVI! è forse il primo tentativo italiano di film comico i cui elementi costruttivi più che venire prodotti dalla figura del protagonista e dai casi fra i quali egli è costretto a muoversi, nascono dalla bizzarria di movimentarissime e insospettite scene, apparentemente prive di legame logico l'una con l'altra, di capovolgimenti inaspettati, di risvoluzioni grottesche e inattese. Anche esso cioè, sebbene in scala minore, è uno di quei film che, dando concretezza all'assunto, portano alla comicità per via direttissima, e senza lo sviluppo di una azione che faccia pensare e riflettere. Film per la comprensione dei quali è indubbiamente necessaria una particolare attenzione dell'osservatore a quel tipo di spicco e di trovate, anzi diremmo una sua preparazione ed abitudine. Per questa ragione le reazioni degli osservatori sono state le più varie e le più contrastanti, ma tutte manifestatesi con impeti inconsueti fino ad oggi nel nostro cinematografo.

In sostanza, come gran parte del pubblico non riesce d'un colpo a scoprire i motivi di un umorismo di un Campanile portiamo, o di un Mosca, parimenti questo tessuto di piccole storie in IMPUTATO, ALZATEVI! andranno a cozzare naturalmente nella loro breve o lunga vita contro vere muraglie di incomprensione. Non è però partendo dagli eventuali giudizi negativi, frutto di questa incomprensione, che va giudicato questo film che apre la via a un nuovo genere che avrà sicuramente un suo avvenire da noi. Si è voluti tornare al film indisciplinato e pazzoide, ridando vita agli elementi di puro movimento del vecchio cinematografo, ma il peso dell'esperienza della più recente e disciplinata produzione hanno purtroppo inceppato varie volte la strada. È così perciò che alla corsa improvvisa e rapida verso l'inconsueto e l'alogico vengono improvvisamente posti freni recisi che danno a tutto il lavoro il carattere di continui ritorni, di continui pentimenti. Quello che occorreva, a nostro avviso, era un po' più di coraggio, un arrivare alla fine senza soste o indugi, come pure una ricerca più nuova di certi motivi, che, siamo certi inconsciamente, sono il frutto di reminiscenze di cose passate, come ad esempio il jazz di « Tutto il mondo ride » le cui tracce appaiono nell'indisciplinata orchestra del locale notturno o gli ambienti della pensione dove dimora Macario che sentono da lontano di influenze francesi.

Macario ha dato tutto se stesso e non ci è dispiaciuto. Il suo mondo comico è soprattutto privo di quella facile volgarità di altri comici che noi detestiamo, e la sua maschera intelligentissima muove al riso senza servirsi dei mezzi assai sfruttati della stupidità e della melensaggine. Auguriamoci che riesca del tutto a liberarsi della sua teatralità da varietà per i suoi prossimi lavori, allora potremo applaudirlo senza alcuna riserva.



## \*\* LA MIA CANZONE AL VENTO

Produzione: S.A.F.A. - Enic - Regia: Guido Brignone - Scenografia: Ottavio Scotti - Musica: Verdi, Puccini, Leoncavallo - Canzoni: Bixio e Valente - Operatore: Arturo Callea - Interpr.: Giuseppe Lugo, Laura Nucci, Dria Paola, Ugo Ceseri

SE CON L'AMORE SI FA COSÌ ci sembrò di aver sbagliato porta e di essere entrati in un teatro piuttosto che in un cinema, con LA MIA CANZONE AL VENTO tememmo veramente di trovarci di fronte ad una compagnia filodrammatica. La voce del tenore Lugo, che noi non cesseremo mai di ammirare, e, quando ci sia consentito, di ascoltare con profondo gradimento non basta da sé a giustificare un attore e tanto meno la folla degli altri che lo circondano, quando essi sono così privi di caratteristiche e di individualità da perdersi in un vergognoso grigiore. Il pubblico ormai capisce certi trucchi e non abbozza: resta invece deluso e scontento e non entra certamente in quell'ordine di idee e di giudizi che noi tutti ci augureremmo su certa produzione nazionale. Al massimo la reazione degli spettatori, pazientissimi, sarà quella di una astensione di giudizio, di una volontà di dimenticare presto, punto lusinghiera per chi ha lavorato. LA MIA CANZONE AL VENTO è un poverissimo film, dove neppure certi ambienti della nostra campagna, stupendi nella realtà, si sono saputi ritrarre.



## \*\* L'AMORE SI FA COSÌ

Produzione: Atlas - Ici - Regia: Carlo Ludovico Bragaglia - Scenografia: Gastone Medin - Operatore: Mario Albertelli - Interpreti: Enrico Viarisio, Luigi Almirante, Jacqueline Prevot, Colette Derfeuille

Ci sono attori ormai all'ennesimo film e che hanno dimostrato di essere nati per il teatro, di non saper fare a meno del teatro, di reggersi unicamente per il teatro. Uno di questi è Viarisio che ci ricompare immutato, malgrado le barbe finte, i baffi e i suoi mille camuffamenti in questo L'AMORE SI FA COSÌ di C. L. Bragaglia, film nato al solito sulla base di situazioni più vecchie dei nostri nonni e che si trascinano a torza di buona volontà del pubblico. Teatro perciò dal principio alla fine fin nella scenografia pulitissima e stucchevolmente borghese, fin nella vuota interpretazione del buon Stoppa che si muove nei panni « originalissimi » di un poliziotto balluziente.

In sostanza, il fatto che il film provochi qua e là situazioni talora gustose non riesce a salvarlo. È ciò non per imperizia di Bragaglia che anzi ha imbastito la sua storia e l'ha saputa condurre con gusto e buona mano. Il difetto qui è tutto negli attori che sono ancora una volta lontani dal cinematografo e che non accennano a volersi avvicinare.



### \*\*\* GIOIA D'AMARE

(Joy of Living) - Produzione: R. K. O. - Generalcine - Regia: Tay Garnett - Interpreti: Irene Dunne, Douglas Fairbanks jr., Alice Brady

Benchè questo film sia impostato quasi esclusivamente su un motivo assai straziato dal cinema, esso è tutta una novità di allegro e movimentatissime situazioni, un susseguirsi piacevolissimo di casi inconsueti per lo spettatore e che divertono pienamente. Così davvero ancora una volta riconoscete che Irene Dunne e Fairbanks Jr. dimostrano una «forma» cinematografica delle migliori, che il canto dell'attrice diviene elemento necessario al racconto senza sconfinare dai suoi limiti, che ogni altro attore nella perfetta sua caratterizzazione è lì non perchè ce l'hanno messo ma perchè ci deve essere, perchè è necessario, e che si esce dallo spettacolo soddisfatti in pieno.



### \*\*\* ABUNA MESSIAS

Produzione: R. E. F. - Generalcine - Regia: Goffredo Alessandrini - Sceneggiatura: Domenico Meccoli, Vittorio Cottafavi - Scenografia: Pouchain - Musica: Gaudiosi, Refice - Operatori: Aldo Tomi, Renato del Frate, Beniamino Fossati - Interpreti: Camillo Pilotto, Mario Ferrari, Enrico Glori, Amedeo Trilli, Oscar Andriani, Barchè Zeibù Tacé

Noi sappiamo benissimo quale mastodontica organizzazione e quali sforzi tutt'altro che lievi siano dietro a quest'ultima opera di Alessandrini ed è appunto tenendo nella massima considerazione questi fattori, per dir così, tecnici ed organizzativi che ci siamo decisi a vedere per la seconda volta ABUNA MESSIAS in edizione riveduta e corretta. Specialmente nella seconda parte, il film, alleggerito dalla pesantezza di ritorni inutili e lenti risulta più convincente che non lo fosse stato a Venezia e ci sembra che dopo tali ritocchi esso abbia acquistato per lo meno in sobrietà e scorrevolezza. Quel che è certo però è che il montaggio di questo lavoro appare di una scolasticità ed ingenuità grandissime e tali da far perdere l'interesse della vicenda allo spettatore. Si ha come l'impressione di essere dinanzi ad una regia dallo stile sorpassato e poco vivo cui la perfezione di molte inquadrature non riesce a dar movimento e drammaticità. La recitazione di Camillo Pilotto ci è apparsa assai buona, senza i facili trasporti di abuso spesso propri a questo attore. Non così quella di Ferrari che sembra non aver affatto compreso la propria parte, in una alterazione del suo ruolo dannosissima per l'intero film.

GIUSEPPE ISANI

ORAZIO VIANI (Cattolico) - Sono qui a dirti tutto il mio entusiasmo per l'attrice Corinne Luchaire: devi sapere che se l'ho visto costretto e prigione senza sbarre e ti assicuro che sono rimasto addirittura stregato da questa ragazza. A parte l'espressione «stregato» che mi sembra un po' esagerata, è vero che Corinne Luchaire ha della qualità; e tu stesso nell'analisi che fai dei due film suddetti in rapporto alla interpretazione dell'attrice dimostri di averne individuate le caratteristiche e le attitudini. Mi chiedi se puoi scriverle, io penso di sì, ma non conoscendo il suo indirizzo,

non saprei dove consigliarti di mandare la lettera. Altri film ha interpretato prima e dopo prigione senza sbarre ed oltre a questo. Prima ha preso parte ad un film in un ruolo secondario, poi ha interpretato LE FENILIER TOURNANT con la regia di Pierre Chenal, LE DASTIERER con la regia di Léonide Moguy (lo stesso dei due film che hai visto tu), CAVALCADE D'AMOUR con la regia di Raymond Bernard. Non so se questi film giungeranno in Italia, né quando. Ma è probabile che o prima o poi appaiano sugli schermi italiani.

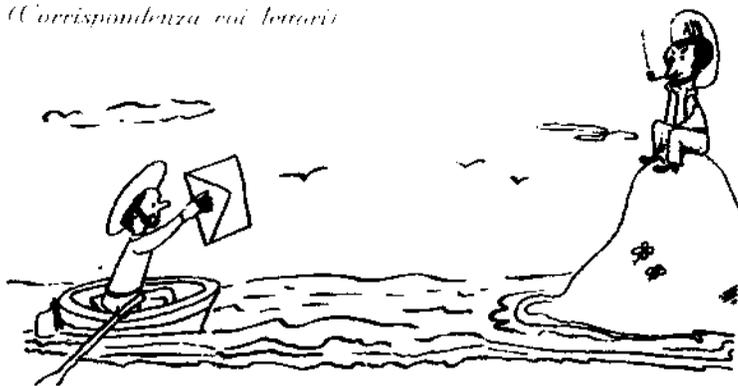
VIAVITALCINEMA. — Senza dubbio il tuo entusiasmo nel cinema, e soprattutto la tua simpatia per il cinema italiano e lodevole; e vorresti che non ci fosse niente di brutto, nel retroscena cinematografico. Dipende da come si vedono le cose. Chissà come le avrà viste la persona che ti ha parlato! In ogni ambiente c'è il bello e il brutto, il buono e il cattivo. Io spero quindi che tu, se entrai nell'ambiente del cinema, ti trovi tra buone persone come tu sei. Ti posso dire, intanto, che nel cinema italiano ci sono anche le persone serie e disciplinate. Quanto alla differenza tra attore teatrale e attore cinematografico, credo che tu sia sulla via giusta. Soltanto che io non direi che un attore deve «vivere un personaggio» quanto piuttosto che deve rendersene conto, portandolo alla ribalta o sullo schermo; in due modi diversi, si intende: poiché la recitazione teatrale è un qualche cosa che si esaurisce con lo spettacolo cui l'attore prende parte, mentre quella cinematografica è qualche cosa di definitivo che fa parte dell'opera cinematografica che è il film. In questo senso l'attore cinematografico partecipa della creazione del film. Inoltre, i mezzi dell'uno sono diversi da quelli dell'altro. L'attore teatrale si basa soprattutto sulla parola, e recita la sua parte tutta di seguito, mentre l'attore cinematografico basa la sua recitazione sul gesto e la mimica oltre che sulla parola e recita la sua parte in tempi diversi, e non tutta di seguito, ma secondo un ordine che viene determinato dalle esigenze della ripresa.

G. R. (Catania). — «Vorrei intanto, prima di tutto, che mi chiariste il limite tra la scenografia e la regia, e quanta parte abbia questa nella successione e nell'impostazione delle scene, e se gli atteggiamenti, le espressioni dei personaggi, certe notazioni umane e certe frasi che illuminano intelligentemente situazioni e caratteri, siano e quanto, dovute alla regia». Mi pare, anzi tutto, che Voi confondiate «scenografia» con «sceneggiatura». Scenografia riguarda infatti l'allestimento scenico, l'architettura, sceneggiatura è invece il manoscritto del film. Gli elementi da Voi indicati sono naturalmente già esistenti in massima parte nella sceneggiatura, ma è scopo della regia il realizzarli pienamente. Per quanto riguarda il dialogo, è compito del regista di curarne la espressione verbale da parte degli attori; nello stesso tempo però il regista cura la inquadratura, i movimenti di macchina, e quant'altro fa parte dei mezzi di espressione del cinema. L'immagine esiste anche quando due o più attori parlano; ed ha importanza il fatto che siano ripresi in «primo piano» o in «piano medio» o in «figura intera»; diversi saranno per ognuno di questi casi, le espressioni e gli atteggiamenti dal regista stesso disposti e suggeriti. L'indirizzo di Lo schermo è Piazza Barberini 32, Roma.

LUX ET UMBRA (Trieste). — «Lo scrivente ha terminato un lavoro cinematografico per il concorso indetto dal Ministero della Cultura Popolare. Alla fine del lavoro gli è balenata un'idea: può il pubblico delle platee parlare con gli attori sulla tela? Basterebbe che venisse lanciata alle spalle e in fondo alla platea da un altoparlante speciale oppure semplicemente da un megafono (non mecafono, prego) con voce dell'operatore della pellicola addetto alla sala. Una novità che verrebbe apprezzata dalle platee, indicata per rendere più intimi e caldi i film adatti allo scopo». Non so se i film diventerebbero più intimi e

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



caldi, come Voi dite, ma tuttavia se la soluzione da Voi prospettata Vi par buona, potreste indicarla nel lavoro che mandate al concorso, nella forma che avete adottato nell'esempio inviati. Naturalmente, qualora la Vostra proposta venisse accettata dai realizzatori del film che eventualmente venisse tratto dalla Vostra sceneggiatura, occorrerebbe che fosse messo in funzione un altoparlante vicino alla cabina di proiezione, oppure bisognerebbe trovare un operatore compiacente. Chiudete quindi il Vostro lavoro con il finale numero uno e poi allegate una appendice con il finale numero due, preceduto da una premessa.

UMBERTO ROSSI (Roma). — Io penso che sia l'altoparlante aggiungere alle sceneggiature i progetti delle scene e i figurini dei costumi. Così pure, se uno vuole, può inviare anche i motivi musicali principali; qualora, si intende, lo ritenga necessario per il suo lavoro. Per esempio, cosa utile per certe sceneggiature, è di specificare le piante degli ambienti dove ha luogo l'azione. Ma si tratta di accessori, il bando di concorso contemplando soltanto le sceneggiature. Nel fascicolo di ottobre di «Bianco e Nero» è pubblicata la sceneggiatura completa (desunta dal montaggio del film) di A ME LA LANCIA di René Clair.

INES PRAETI (Sant'Angelo Lod.). — Henry Bergson e un filosofo francese contemporaneo, al quale si deve, tra l'altro, un volume sul «Riso» pubblicato a Parigi nel 1900; da cui il riferimento ai film comici.

EMILIO DIERO (Sestri Ponente). — Le circostanze che hanno permesso la importazione di film non necessariamente buoni sono diverse; la recente produzione americana non è, del resto, eccellente. Si potrebbe dire quindi che il cinema, in genere, sta attraversando un periodo di crisi. Dopo di che, è probabile e sperabile, si vedrà rinascere, specialmente in Italia dove tra l'altro si tentano film in combinazione con altri Paesi. Ma soprattutto è auspicabile che da noi si vada migliorando la qualità dei film. Tu accenni a qualche film italiano mal riuscito; ma ve ne sono anche di buoni. Devi poi considerare che la quantità dei film italiani è aumentata, quindi in proporzione sono aumentati i film cattivi. Del resto, appunto quando la produzione aumenta, si fanno esperimenti, tentativi ecc. che si spera siano transitori. Vedremo dunque quel che accadrà nella presente stagione, ancora agli inizi.

C. F. M. (Milano). — Elaborare un soggetto, specie se presenta qualche requisito di interesse come il tuo, è cosa piacevole; auguri dunque.

UNA CURIOSA (Trieste). — Ai «Film in censura» abbiamo supplito con la pubblicazione delle indicazioni relative ad ogni film in testa alle rispettive critiche dei «Film di questi giorni». Vedremo di rendere le indicazioni stesse sempre più complete.

ZETA (Torino). — Per A. C. puoi scrivere presso «Film», Città Universitaria, Roma. Credo che quel film sia stato intitolato in un modo e nell'altro; più conosciuto, credo, col titolo citato da Baldini. Il prezzo del libro Film: soggetto e sceneggiatura è di venticinque lire; rilegato trenta. Ecco gli indirizzi: Nembro, via Emilia 92, Roma; Italcine, via Ludovico 16, Roma; Lux, corso Montevicchio 48, Torino; Scalerà, Circonvallazione Appia 110, Roma; Sifa, via Mondovì 33, Roma; Alfa, via della Mercede 54, Roma; Manderfilm, via Firenze 48, Roma; il Consorzio Cinematografico E.I.A., via Varese 16-B, Roma, distribuisce i film della Columbia; l'E.N.I.C., via Po 32, Roma, e gli Artisti Associati, via XX Settembre 11, i film della United Artists.

GUIDO ARISTARCO (Mantova). — Di libri sul formato ridotto conosco quello di Domenico Paoletta: Cinema Sperimentale: nei primi fascicoli di «Cinema» era pubblicata una rubrica sul formato ridotto. Vi è poi il Cinema per tutti di Ernesto Cauda.

IL NOSTROMO

LAURA NUCCI è nata 27 anni fa a Carrara, dove ha frequentato le scuole fino a licenziarsi dal ginnasio e dove è rimasta dalla nascita ai 17 anni. Vita semplice nella piccola città, vita esternamente stabile, in un luogo dove i movimenti avvenivano tutti a onda larga e vaga, come succede in quegli anni tra l'infanzia e l'adolescenza, che nulla si sa delle cose che verranno, o che si costruiscono favoleggiamenti senza ossatura, inconsistenti.

Laura Nucci era una bambina magra con occhi grandi; di quelle che non stanno mai ferme sullo stesso punto del pavimento di casa; che cercano aria, corse e fantastiche gite. Una bambina dunque molto immaginosa, cui bastavano due passi in campagna per figurazioni di viaggi nel mondo degli animali che parlano e pensano, viaggi lunghi e avventurosi quanto quelli di Astolfo. Nello stesso tempo osservatrice e burlesca. Rifaceva il verso a tutti, e si raccontava, dando vita a molti diversi personaggi, storie stranissime. Così può dire lei stessa: « Ho incominciato a recitare probabilmente a tre anni ». Diventata più grande, mettiamo a dieci anni, « Argento vivo », chiamata pure « spumante », incominciò a scuola una serie di singolari manovre, per convincere i compagni a venirla a sentire nelle sue pantomime e nelle sue verbose tragedie a monologo o addirittura a coro. Nessuno accettava e le prime naturali delusioni incominciarono. Poi scoperse che a quel tempo i ragazzini della sua classe facevano collezioni di bottoni; e fu per mezzo di bottoni, trafugati a tutte le persone di famiglia, ch'essa potè comprarsi finalmente quanti spettatori volle, rumorosi ma infine, a modo loro, attenti. Più tardi recitò per la scuola e la sua popolarità presso compagni e amici di compagni era ormai stabilita, sicura.

Aveva meno di diciott'anni quando la famiglia si trasferì a Milano. Nell'am-

# GALLERIA

## LXXXI - LAURA NUCCI

(v. tavola a fianco)

biente tanto diverso, ebbe qualche contrarietà sul principio, contrarietà tutte interne, non sfogate né forse sfogabili, ma che non le vietarono di ritrovare il suo equilibrio fantastico. Lauretta ricominciò a sognare. Frattanto anche con la realtà « normale » riusciva a formare rapporti e correnti, equilibrandosi pure in mezzo ad essa.

Entrò più tardi nel cinema nel modo meno emozionante; da un giorno all'altro certi suoi conoscenti che avevano rapporti con quel mondo le procurarono la possibilità di fare un provino; il provino riuscì eccellente: Laura Nucci ebbe il suo primo ruolo in « Pato » di Blasetti. Al primo annuncio: « farai un provino », la felicità se l'era portata per aria; ma quando fu davanti alla macchina, per una cosa a suo vedere tanto importante, che avrebbe deciso tutto, le ginocchia non la reggevano e la sua paura era pazza e insensata. Durante la sua prima fatica, in « Pato », il terrore la riprendeva a ogni scena: tanto che doveva bere per « tenersi su », come oggi confessa ridendo. In « Pato » essa ebbe un ruolo plasticamente assai sostanzioso, di una « sciantosa » marleniana, addebbata a quel modo e fornita del ricco materiale, schietto di carattere nostrano, appariscente ma sodo, che le era stato dato da natura. Laura Nucci fu allora una « rivelazione », col termine usuale per questi casi; essa ci apparve veramente come una forza di primo rango. Fu peccato, davvero, che nessuno in seguito sapesse più affidarle un personaggio autentico, di carne e d'ossa. So-

lo le toccarono, nei casi migliori, figure piuttosto libili che conservavano appena qualche brano di polpa sull'ossatura esitante. Si « sostenne » sul ricordo di « Pato », anche nel senso che ogni volta che fu chiamata, si pensò di doverle dare un ruolo « pericoloso ». E' anche per questo, probabilmente, che la sua carriera risulta ineguale: nessun film nel 1938 — la produzione l'aveva dimenticata — undici nel 1939, quando un suggerimento di bocca in bocca tra registi e produttori ne tirava dietro uno e poi un altro e poi un altro ancora. La figura più conclusa ce l'ha data forse adesso con « Piccolo Notte », dove Ballerini, col suo occhio sicuro, ne ha compreso in parte le possibilità. Ma oggi Laura Nucci attende qualcosa di maggior peso, un'interpretazione che le dia modo di gettare in campo tutto ciò ch'essa crede di potere spendere di sé. Abilità ne ha acquistata ormai come una virtuosa; non è più la bambina vaga che si inventava per sé sola le storie, oggi, oggi che conosce il mestiere. E' un'attrice che possiede capacità non rivelate compiutamente, ma è tra le più laboriose e modeste attrici del nostro cinema; una ragazza che ama profondamente il proprio mestiere, e che non entra mai in teatro di posa con la noncuranza soddisfatta o fatalista di tante sue colleghe. Oggi pensa che le piacerebbero finalmente ruoli di amorosa « simpatica ». Ruoli insomma « briosi » e sentimentali, nei quali potersi appoggiare con dolcezza al braccio del primo attore; « un'interpretazione come quella di Sigrid Gurie

in uno scozzese alla corte del Gran Kan, un personaggio come quello, in materiale quasi », lei stessa la indica come sua preferenza attuale.

Il futuro non si può qui né prevederlo né sollecitarlo; ma ci sembra che in Laura Nucci così come appare oggi, nella vita più che sullo schermo, usie e sorridente in quel suo modo ombroso e disnesso, ci sia la chiave di toni « definiti ». E' una ragazza umana, che vive con trasporto, in un suo mondo composto e casalingo. In altri tempi ha viaggiato, è stata irrequieta (« ma avvenimenti strani non ci furono nella mia vita »); ora la casa è il suo mondo, pensa al suo lavoro e ai suoi disegni di costumi; la sera quando va a letto si addormenta covando tra dormiveglia e sonno immagini stranamente puntuali e tuttavia inafferrabili, di lei che passa in un film finalmente suo.

Eppure vien fatto di credere che un giorno non lontano anche Laura Nucci, che in fondo così com'è risulta già una donna e attenta attrice, troverà una sua strada ricchissima, ce lo auguriamo.

FILM PRINCIPALI: PATO (Cines, 1932); 1860, NON SON DELOSA (Cines, 1933); UN CATTIVO SOGGETTO (Artisti Associati, 1933); LUIGI SOMMERSE (Roma, Int., 1934); FRECCIA D'ORO (Alfa, 1935); UN BACIO A FIOR D'ACQUA (S.A.F.A., 1935); DANZA DELLE LANGETTE (B. M., 1936); L'IMPIEGATA DI PADÀ (S.A.P.F., 1936); BALLELINE (A.P.L., 1936); GONDOTTIERI (Cons. Condottieri, 1937); L'ULTIMO SCGNIZZO (Juventus, 1939); DIAMANTI, PICCOLO HOTEL (Alfa, 1939); BELLE O BRUTTE SI SPOSAN TUTTE (Atlas, 1939); LA MIA CANZONE AL VENTO (S.A.F.A., 1939); IL CAVALIERE DI SAN MARCO (Juventus, 1939); LA VOCE SENZA VOLTO (id., 1939); IL BARONE DI CORBÒ (id., 1939); IL SUO DESTINO (A.P.E., 1939); ERVAMO SETTE VEDOVE (Manenti, 1939); CASTELLI DI CARTA (Scalera, 1940).

PUCK

**HO VISTO  
BRILLARE  
LE STELLE**

Interpreti: MARIA BALONNA - Sandro  
Bassi - Regina De Liguoro - Anita  
Coriani - Lily Pavino - Mino Doro

Regista:  
Enrico Guazzanti

Produzione:  
Aristo Film

Esclusività: E.M.I.C.



LAURA NUCCI



PRESENTA:

WILLY FORST

NELLA SUA ULTIMA ED ESILARANTE INTERPRETAZIONE

# *Bel Ami, l'idolo delle donne*

DAL ROMANZO "BEL AMI" DI MAUPASSANT

PRODUZIONE E REGIA DI WILLY FORST



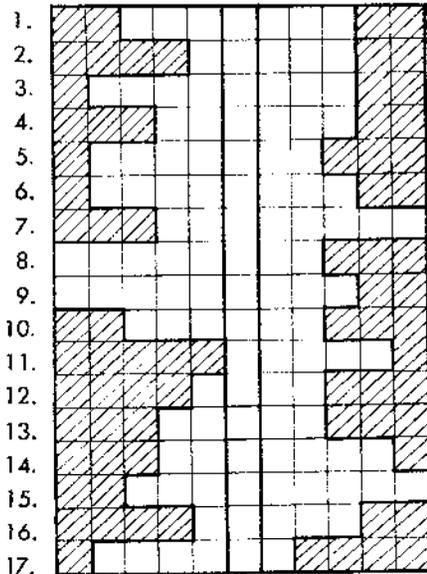
ESCLUSIVITÀ PER L'ITALIA, IMPERO E COLONIE: MANDERFILM - ROMA



# GIUOCHI 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 novembre 1939-XVIII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

## BIBLIOTECA CINEMATOGRAFICA D'AVANGUARDIA



Per risolvere il gioco trovare i rispettivi nomi dei registi e porli nella riga dello schema contrassegnata dallo stesso numero. Per alcuni registi abbiamo messo due titoli di film onde facilitare il gioco.

A soluzione ultimata, nella colonna centrale si avrà nome e cognome d'arte di un regista italiano ed il titolo di un suo film che al suo apparire, nel 1914, sofferì grande ammirazione.

**Definizioni** - 1. 'Il monello'; 'Il pellegrino' - 2. 'Il gabinetto del dottor Caligari' - 3. 'Nanook' - 4. 'Nosferato il vampiro'; 'Faust' - 5. 'Cavalcata ardente'; 'Gli ultimi giorni di Pompei' - 6. 'Intolerance'; 'Giglio infranto' - 7. 'Il cantante di jazz' - 8. 'Nel gorgo del peccato'; 'Crepuscolo di gloria'

- 9. 'La madre'; 'La fine di S. Pietroburgo' - 10. 'Varieté'; 'Il fortunale della scogliera' - 11. 'I due timidi'; 'Il milione' - 12. 'Il testamento del dottor Mabuse' - 13. 'La tragedia della miniera'; 'Crisi' - 14. 'La leggenda di Gösta Berling' - 15. 'L'angelo azzurro' - 16. 'La grande parata' - 17. 'I quattro cavalieri dell'Apocalisse'. **BRUNO CARTAPATTI (Milano)**

## SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 79 (10 OTTOBRE 1939-XVIII)

### CROCE MAGICA



### VINCITORE DEL GIOCO N. 79

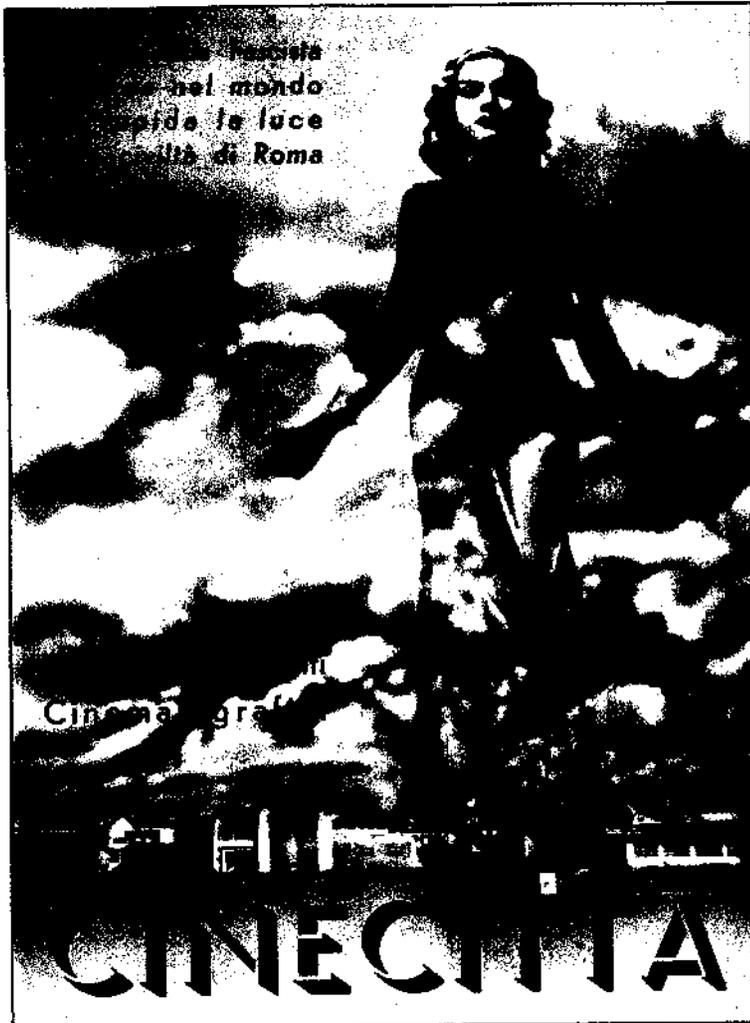
MARIA SAVOIA  
Milano - Via Induno, 2

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del gioco: **Biblioteca Cinemat. d'Avanguardia, Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione del gioco pubblicato nell'81° fascicolo apparirà nell'83° fascicolo (10 dicembre 1939-XVIII).**

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA Via Romanello da Forlì, 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 e tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte



per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**



**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**

**Agfa-Superpan**



*il materiale pancromatico ideale  
per riprese cinematografiche*

**Agfa-Ultrarapid**



*il nuovissimo materiale pancromatico  
di grandissima sensibilità anche per  
condizioni sfavorevoli di luce*

**AGENTE GENERALE PER L'ITALIA: DOTT. GUIDO BRICARELLO • TORINO**



la  
**SAFAR**  
*di nuovi ricevitori allinea*  
L'UNICA GENIALE PERFETTA  
AUTARCHICA REALIZZAZIONE ITALIANA  
IL RADIOINCISORE A 8 E 9 VALVOLE

**SAFAR**  
RADIO  
TELEVISIONE  
ELETTOACUSTICA  
CINEMA A  
PASSO RIDOTTO

**846**

- RADIO
- GRAMMOFONO  
SUPER 8 VALVOLE

Scala alfabetica con **Autoricerca.**  
QUATTRO GAMME D'ONDA