

GIORNATA



*Il prossimo fascicolo dedicato
alla manifestazione veneziana
sarà di sessanta pagine*

SPED. IN ABB. POST. GRUPPO B

100 LIRE
2,50

25 AGOSTO 1948-XVIII

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI

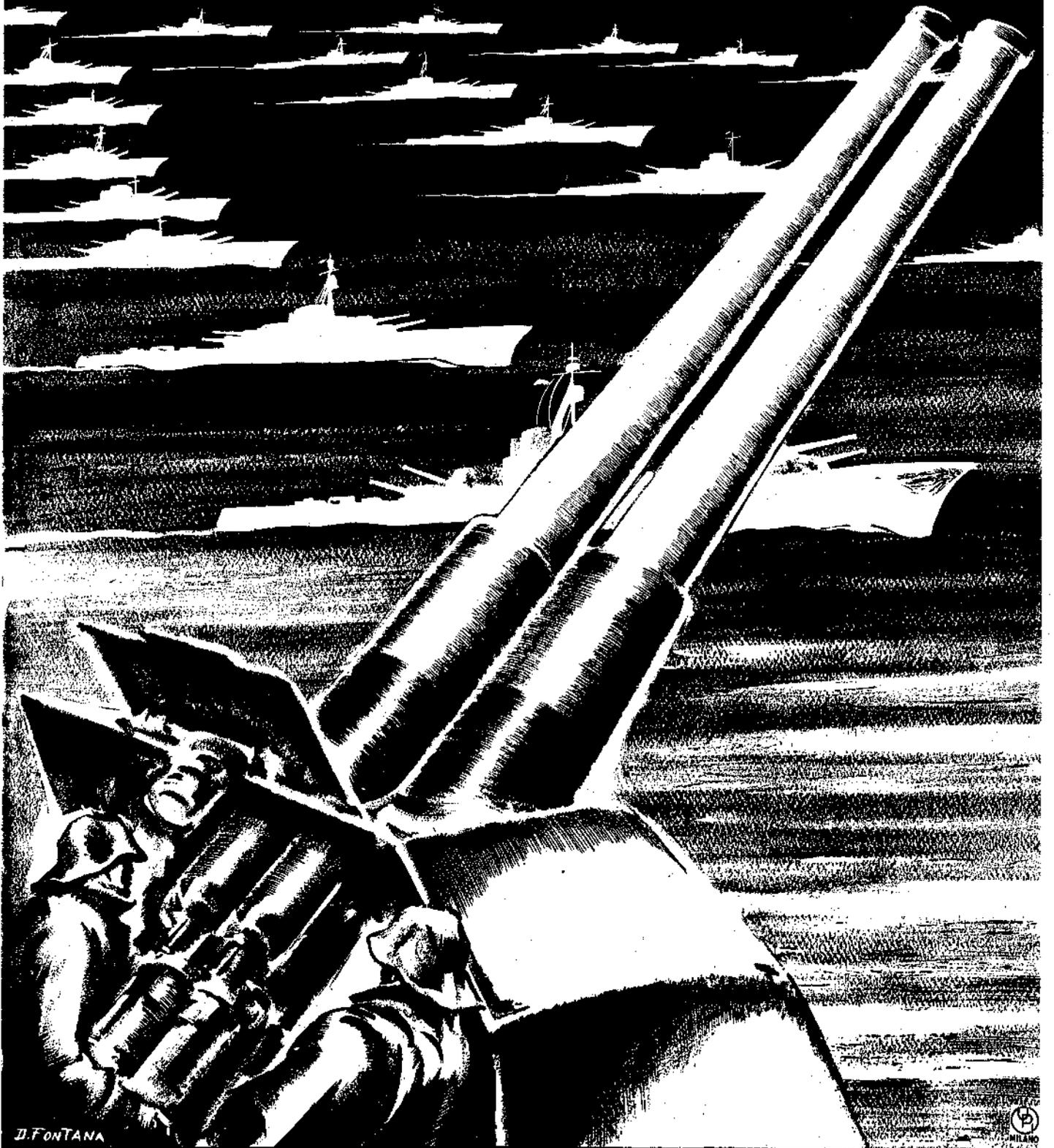


"TERNI"

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

MILANO

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI

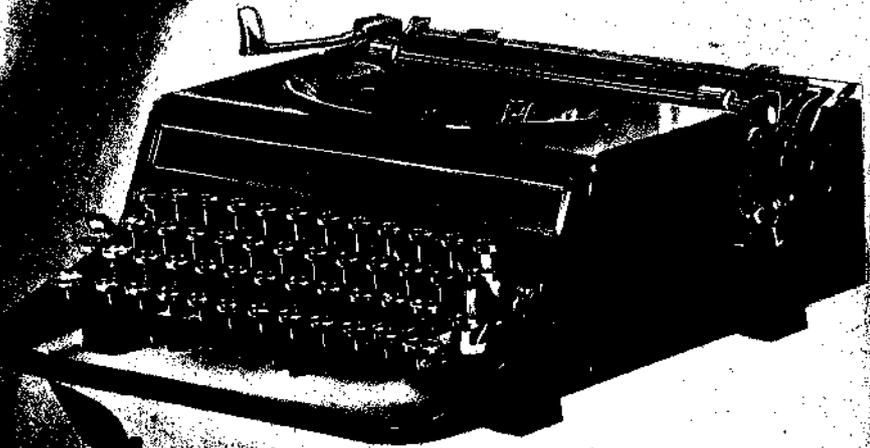


J. FONTANA

MILANO

ODERO-TERNI-ORLANDO

OLIVETTI STUDIO 42



In copertina



Alanova, nel film 'La zia picchiatella'. Regia di Veida.
(Produzione Sol Film - Foto Pesce)

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 V - Volume II Fascicolo 100 25 agosto 1940-XVIII

Questo fascicolo contiene:

EDITORIALE

Cento numeri di 'Cinema' pag. 119

ATTILIO DABINI

Divismo e altro » 120

G. I.

Nord-ovest » 122

ENRICO FULCHIGNONI

Testo e spettacolo » 123

DARIO CINI

Accelerazione patetica » 128

LO DUCA

Note del tempo di guerra » 131

GIUSEPPE ISANI

Terzo piano: Ufficio Stampa » 133

DOMENICO PURIFICATO

Pittura e cinema » 136

FIERA DELLE NOVITÀ

'Little Old New York' » 138

RUBRICHE:

Cinema gira » 113

Negli stabilimenti si gira » 117

Cronache di 30 anni fa » 135

Galleria: Osvaldo Valenti » 140

Capo di Buona Speranza » 143

Giuochi e concorsi » 144

Per la pubblicità rivolgersi
alla Concessionaria esclusiva:

**UNIONE PUBBLICITÀ
ITALIANA S. A.**

MILANO - Palazzo della Borsa - Piazza
degli Affari, Telefono 12451

ROMA - Via Dossofatti, 9. Tel. 61372, e
presso tutte le altre succursali ed Agenzie

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma,
Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - 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 semestrale L. 23. Estero, anno L. 60. semestrale L. 35
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

CARLO ERBA S.P.A.
MILANO
VIA CARLO IMBONATI 24
TELEFONO 21.11.11
1940

GRANDE CONCORSO IDRIZ



Attenzione! Attenzione!

RACCOGLIETE IL LATO FRONTALE DELLE SCATOLE

**POLVERI IDRIZ ERBA
POLVERI S. CELESTINO ERBA**

ED I COPERCHI DELLE SCATOLE DI
FARINA LATTEA ERBA

FINO AL 15 NOVEMBRE 1940-XIX
QUESTI TRE PRODOTTI CONCORRONO A

50.000 LIRE DI
PREMI

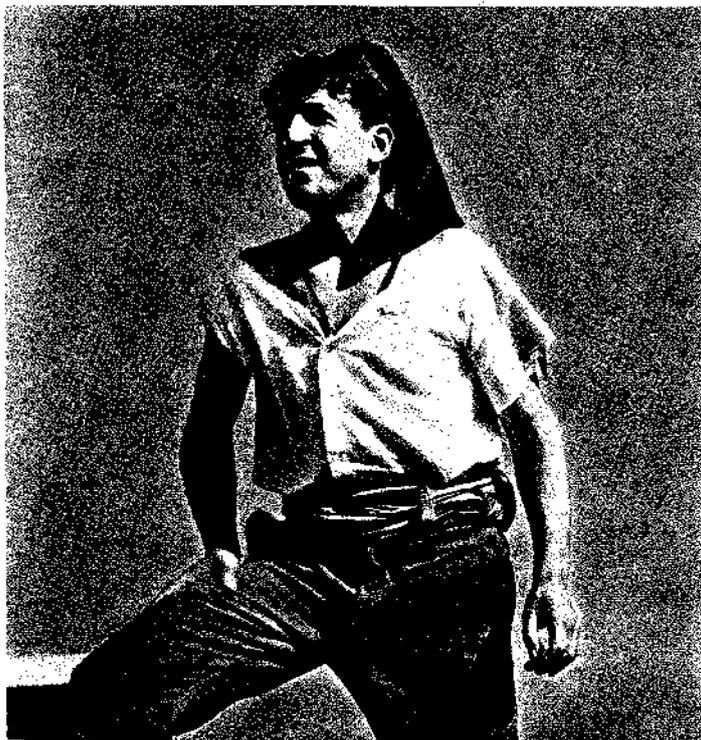
CHIEDETE LE NORME DEL CONCORSO

CARLO ERBA S.A - MILANO
VIA CARLO IMBONATI 24 - UFFICIO P.



il lato frontale

CINEMA GIRA



Carlo Ninchi come Masaniello nel film 'La fanciulla di Portici' (Artisti Associati - Foto Gnome)

ITALIA

LA FIGURA DI CARAVAGGIO...

...verrà per la prima volta (se non andiamo errati) portata sullo schermo. È il primo film di una nuova casa, la Elica Film, e sembrerebbe destinato a vita non provvisoria. Per meglio dire, troviamo, nell'annuncio diramato alla stampa, punti molto promettenti, e altri che lo sono meno. Ci sembra doveroso dire subito che la scelta dell'interprete

non è troppo persuasiva: Amedeo Nazzari, per bravo che sia, non ha troppo in comune col personaggio affidatogli. Tenebroso, gran mascalone geniale, scuro in volto come i suoi colori, il Caravaggio ci suggerirebbe la figura d'un attore più tetro, più contrastato, più « cattivo ». Ma un punto attivo è dato dal nuovo incontro Nazzari-Alessandrini che si verificherà in questa occasione: ritroveremo dunque probabilmente quello stile sobrio e

consapevole di CAVALLERIA e di LUCIANO SERRA PILOTA. Molto curati sembrano tutti i lati del film, dal soggetto (del pittore Verga e di Bruno Valeri) alle scenografie di D'Angelo.

NUOVE INIZIATIVE...

...dell'Atesia Film: un film romantico-sentimentale, TEMPO D'AMORE, in ambiente 1911 (molto, troppo caro al cinematografo), interpre-

tato da Giana Cellini, nota ed elegante attrice, di teatro, che — ci par di ricordare — prese parte anni fa a un film della Merlino, ma si può dire faccia in questa occasione il suo vero debutto.

GERMANIA

DALL'INIZIO...

...dell'attuale conflitto ad oggi la cinematografia germanica, invece



Bianca della Corte e Carlo Minello, rispettivamente Emma e Carlo in 'Addio giovinezza' di F. M. Poggioli, durante un provino per il film (Ici-Safco)

LE FILIALI DEL BANCO DI ROMA AL SERVIZIO DELL'IMPERO



L'esito del Concorso Cinematografico di Riccione.

Il giorno 21 agosto 1940-XVIII in Riccione, nella sede del Palazzo del Turismo, si è riunita la Commissione per decidere sul « Primo Concorso Cinematografico Riccione » così composta:

Dott. Frangiotto Pullè, Presidente del C.M.R. reggente la Presidenza della Commissione in assenza del dott. Vittorio Mussolini; dott. Franco Riganti per l'Anonima Cinematografica Italiana; dott. Rosario Leone per la Stampa Tecnica Cinematografica; Federico Pullè, Segretario della Commissione; avv. Gaetano Bagalà, Segretario del C.M.R.

Prese in esame le fotografie dei 386 candidati al Concorso, la Commissione delibera di invitare a Roma per il provino cinematografico:

Per le donne, le signorine:

1. Bucchetti Laura di Roma.
2. Zanotti Minnie di Bologna.
3. De Vecchis Ginetta di Roma.
4. Monari Sara, Casalecchio (Bologna).

Per gli uomini, i signori:

1. Monzeglio Eraldo, Roma.
2. Rantz Villy di Milano.
3. Tausani Arnaldo di Riccione.

Dato quindi l'ottimo successo conseguito in questo primo concorso la Commissione fa voti che il Concorso 1941 abbia inizio con notevole anticipo rispetto alla data di questo anno. Ciò perché possa aversi una sempre più larga partecipazione di concorrenti.

La proclamazione dei prescelti avverrà in Riccione durante il mese di agosto e le norme del concorso saranno rese note per la stampa e sulla rivista *Cinema*.

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



Sede: Via Nervo, 4 - Tel. 481-094 - 481-053
Uff. Inf. turist. - Via Reg. Elena, 70 - Tel. 487-839
Ufficio Stazione Termini: Telefono 487-190



VISIONE DI VIA APPIA ANTICA



ASSOCIAZIONI PRO-LOCO DIPENDENTI:

ALBANO - ANZIO - ARICCIA - CASTELGAN-
DOLFO - CAVE - CIVITAVECCHIA - FREGENE
GENZANO - GROTTAFERRATA - LADISPOLI
LIDO DI ROMA - MARINO - MONTECOMPATRI
NEMI - PALESTRINA - PALOMBARA - ROCCA
DI PAPA - ROCCA PRIORA - SUBIACO
TIVOLI - VELLETRI - ZAGAROLO

AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI

Distributori!

FATE ANNUNCIARE LE PROGRAMMAZIONI
DEI VOSTRI FILMI PER MEZZO DELLA

RADIO

Per informazioni rivolgetevi al

PALAZZO DELL'EIAR DI ROMA - Via Montello 5 - Tel. 34883-34884



Solo una pelle perfettamente pulita può essere bella!

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiare leggermente il viso. La pelle immediatamente vivificata vi dirà che Lara penetra profondamente nei pori; la migliore dimostrazione della sua efficacia vi sarà data dal batuffolo di ovatta diventato tutto nero. Lara scioglie i punti neri e tutte le impurità; in tal modo pulisce la pelle in profondità. Lara rende la carnagione bella, delicata, liscia. I pori sono liberi e la pelle, che può nuovamente respirare, riacquista la primitiva freschezza e prolunga la gioventù della vostra carnagione. Lara lascia inoltre sulla pelle un leggerissimo velo protettivo che forma una base ideale per la cipria. Ottenete così un triplice effetto con un sol prodotto.

Lara
lozione per il viso
Scherk



Scherk Società Anonima
Italiana, Milano, Via Luigi Mancinelli, 7.
Vi rimetto questo tagliando e L. 1,- in francobolli, per le spese d'invio, affinché mi spediate un campione di Lara

Nome _____
Cognome _____
Città _____
Via _____
Provincia _____ 3P

di trovarsi « alle porte del fallimento », come era stato preconizzato dai soliti pessimisti interessati o meno, ha registrato un incremento che non trova riscontro in nessun altro Paese del mondo. Si calcola infatti che nel mese di giugno 1940 la cifra delle entrate computate nelle sale di proiezione tedesche è salita nei confronti dello stesso periodo dell'anno precedente del 90 per cento. Questo sviluppo di cose va ascritto non soltanto alle pellicole spettacolo di volta in volta proiettate, ma principalmente al cinegiornale unico germanico che in tempo di guerra è assurto a forme veramente spettacolose. La durata di una tale pel-

licola raggiunge attualmente una media di 45 fino a 60 minuti. Non meno di 1600 copie dello stesso giornale cinematografico passano in Germania attraverso le sale nazionali con una durata di proiezione di non più di un mese. Oltre a ciò il giornale cinematografico fabbricato per l'estero raggiunge una tiratura di non meno di 1000 copie. Per disposizione superiore il film di attualità si alterna nei programmi delle sale di proiezione di settimana in settimana.

IN TEMPO DI GUERRA...

...la cinematografia tedesca non è rimasta inattiva. Dal 1. di settembre 1939 al 31 luglio 1940 sono



Un provino di Alida Valli e del nuovo attore Segato per il film 'Piccolo mondo antico' diretto da Mario Soldati (Ata-Ici)



Heidemarie Hatheyer e Sepp Rist in 'Wally dell'avvoltoio', diretto da Steinhoff, che sarà presentato per la prima volta a Venezia (Tobis-Cinema)

stati prodotti 83 film. Tra questi ricordiamo perché degni di particolare attenzione: LAUTER LIEBE, HOUSE ERSTER EHE, DER OPERNBALL, DER POSTMEISTER, DAS HERZ DER KONIGIN, KORA TERRY, DIE ROT-SCHILDS.

LA SCELTA DELL'APPARECCHIO...

...fotografico per la produzione del «corredo» di fotogrammi destinato ad accompagnare una pellicola presenta ancora oggi delle difficoltà, nonostante le infinite possibilità che si presentano con i diversi apparecchi grandi e piccoli posti in commercio. E fuori di dubbio che i fotografi addetti alla cinema-

tografia hanno ormai abbandonato quasi totalmente i vecchi ordigni ingombranti e che in molti casi la lastra emulsionata è stata soppiantata dalla pellicola, tuttavia non tutti sanno decidersi definitivamente per i piccoli formati. In Germania moltissimi sono i fotografi addetti alla cinematografia che si servono degli apparecchi del tipo Contax, cioè a dire di macchine fotografiche che richiedono un ingrandimento enorme: si è osservato che gli obbiettivi di cui sono muniti questi apparecchi e lo sviluppo della tecnica delle emulsioni impressionabili fanno raggiungere risultati pari se non addirittura



Riposo sull'erba: Luisa Ferida, Doris Duranti, Nelly Corradi e Ilse Werner

tura superiori a quelli di prima. Per coloro che preferiscono i formati maggiori, il tipo di apparecchio « Ikonta » ha dato finora ottimi risultati. Con un formato di 6x6 e con un obiettivo fino a 1:4,5, questa macchina richiede ingrandimenti non eccessivi ed evita la « grana » anche in casi di non perfetta esposizione. La differenza di obiettivo fra i piccoli formati e questo modello medio non è eccessiva, tanto più che negli studi cinematografici si dispone di sufficienti sorgenti luminose e si può lavorare anche con otturatore ad 1/5 di secondo. Per i dilettanti il tipo di apparecchio « Ikonta » 6x6 ha avuto un successo insinghiero il che ne giustifica l'impiego ormai universale.

U. S. A.

PRIME VISIONI.

(New York, agosto 1940 - E. Vergani). - Tra i film presentati in questi ultimi tempi a New York in prima assoluta si distaccano fra tutti EDISON THE MAN, FLORIAN, MY FAVORITE WIFE. Il primo presentato al Capitol Theatre, avrà certamente una fortuna immensa. I critici cinematografici locali lo hanno definito perfetto e accurato in ogni particolare. Il titolo stesso, che potrebbe tradurre *La vita di Tommaso Edison*, rappresenta un tema suggestivo per gli americani. Comunque ogni spettatore di qualsiasi nazionalità troverà in questo film tutti gli elementi del capolavoro. Scrive *Variety*: « Benché il soggetto e il regista abbiano profuso un po' di « orgoglio

nazionale » bisogna riconoscere che la produzione è di prim'ordine ». Il film ha ottenuto quattro stelle di premio.

FLORIAN interpretato da Robert Young, da Helen Gilbert e Irina Baronova è stato addirittura dichiarato ottimo film. La sua delicata storia d'amore si svolge durante la grande guerra del 1914. Il film ha ottenuto tre stelle di premio. MY FAVORITE WIFE è invece una gustosissima commedia dal dialogo svelto e piccante interpretata da Gary Grant, Irene Dunne e Randolph Scott. Ma il successo di questi ultimi tempi, successo di folla e di critica, è stato tenuto dal cortometraggio di Frank Capra interpretato da tutti i più grandi divi di Hollywood.



Jutta Freybe, della Ufa, si riposa invece con una partita di tennis

IN TUTTE LE STAGIONI

VISITATE LA

SICILIA

L'ISOLA DEL SOLE
E DELL'ETERNA PRIMAVERA

RIDUZIONI
FERROVIARIE-MARITTIME-AEREE
DURANTE TUTTO L'ANNO

MANIFESTAZIONI
ARTISTICHE - CULTURALI
SPORTIVE - ETNOGRAFICHE
D'INTERESSE MONDIALE

Informazioni e prospetti:

ENTE PRIMAVERA SICILIANA - PALERMO

VIA CAVOUR, 102-104-106 - TELEF. 13.389 - TELEGRAMMI:
"PRIMASICIL" E PRESSO TUTTI GLI UFFICI DI VIAGGI E TURISMO

PROSSIMAMENTE

Tra i film di prossimo inizio vanno segnalati:

A Cinecittà: SANTA MARIA che, a cura dell'Eja e della Fonorama, andrà in cantiere ai primi di settembre; il film è tratto dal romanzo di Guido Milanesi ed Alessandro De Stefani lo ha ridotto per lo schermo.

Alla Safa: CARAVAGGIO, dell'Elca Film; regia di Goffredo Alessandrini; soggetto ispirato alla vita del Caravaggio; scenografia di Salvo d'Angelo; protagonista: Amedeo Nazzari.

A Tirrenia: CESARE, di Giocchino Porzano; regia di Gustaf Gründgens e Porzano; distribuzione Cine-Tirrenia.

Alla Fert: SAN GIOVANNI DE-COLLATO; produzione Capitani; protagonista: Totò. PICCOLO MONDO ANTICO; prod.: ATACI; regia di Mario Soldati; soggetto tratto dal romanzo di Antonio Fogazzaro; protagonista: Alida Valli.

Alla Scalera: TOSCA, che sarà iniziata alla fine di agosto; regia di Carl Koch; interpreti: Imperio Argentina, Rossano Brazzi, LUCREZIA BORGIA; regia di Hans Hinrich; soggetto: Luigi Bonelli; interpreti: Isa Pola, Carlo Ninchi, Mariella Lotti, Friedrich Benfer, Nerio Bernardi e Luigi Almirante.

CINECITTÀ

ADDIO GIOVINEZZA - Prod.: ICI-SAFIC; regia di F. M. Poggioni; soggetto tratto dalla commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia; riduzione, sceneggiatura e dialoghi di Salvator Gotta e F. M. Poggioni; scenografia di Gastone Medin; costumi di Gino C. Sensani; operatore: Carlo Montuori; musiche su motivi originali dell'epoca del Maestro Giuseppe Blanc; interpreti: Maria Denis, Clara Calamai, Bella Starace Sainati, Carlo Campanini, Rimoldi, Bianca della Corte, Aldo Fiorelli, Mario Giannini, Carlo Minello, Mario Casalegno, Nuccia Robella, Umberto Bon-signore, Franca Volpini, Vera Carmi, Piera Romati. Iniziatò il 20 agosto.

MELODIE ETERNE - Produzione: Amato; distr. Enic; regia di Carmine Gallone; soggetto: film musicale ispirato alla vita di W. A. Mozart; interpreti: Conchita Montenegro, Gino Cervi, Luisella Beghi, Silvana Jachino, Paolo Stoppa ed altri: Iniziatò l'incisione della colonna sonora il 22 agosto.

LA FORZA BRUTA (titolo provvisorio) - Prod.: Lux; regia: Carlo L. Bragaglia; aiuto-regista: Maria Ricci Bartoloni; soggetto tratto dalla commedia dello scrittore spagnolo Jacinto Benavente; sceneggiatura: Ivo Perilli, Tolnay e Carlo L. Bragaglia; scenografia: Gastone Medin; operatore: Arturo Gallea; costumi: Gino C. Sensani; interpreti: Germana Paolieri, Juan

NEGLI STABILIMENTI

SI GIRA

de Landa, Maria Mercader, Rossano Brazzi, Olinio Cristina e Ugo Sasso. Iniziatò il 20 agosto.

LA ZIA PICCHIATELLA (Passaggio a livello) - Prod.: «Sol film»; distr.: Colosseum; direz. gen.: Andreea di Robilant; dirett. di prod.: Michele Sculghin; riduz. cinemat.: Cesare Meano; scenegg.: Cesare Meano, Vayda, Emanuel Guglielmo, Andrea di Robilant; regia: Lazlas Vayda; scenografia: Gastone Medin; operatore: Fusi; musiche: Di Lazzaro; interpr.: Dina Galli, Nelly Corradi, Alanova, Osvaldo Valentini, Carlo Campanini, Umberto Sacripanti. Al montaggio.

MANOVRE D'AMORE - Prod.: I.C.I.; distr.: I.C.I.; organizzazione gen.: Angelo Besozzi; dirett. di prod.: Luciano Muso; soggetto tratto dalla commedia *Guerra in tempo di pace* di Moser e Schön-tem; scenegg.: Zampa e Giannini; regia: Caserini; scenografia: Jacchia; operatore: Renato Del Frate; costumi: Gino C. Sensani; musiche: Allegra; interpr.: Jole Voleri, Clara Calamai, Vera Bergmann; Jone Morino, Antonio Gandusio, Antonio Centa, Renato Cialente, Sibaldi, Ernesto Almirante, Mario Pisu. Lavorazione 5ª settimana.

LA DEA BIANCA (Senza cielo) - Produz.: Continentalcine - Artisti Associati; dirett. di prod.: Attilio Fattori; soggetto: Alfredo Guarini, Mino Doletti; scenegg.: Autori Associati; regia: Alfredo Guarini; di-

rezione tecnica: Giorgio Simonelli; architettura, arredamento, costumi: Boris Bilinsky; operatore: Vaclav Vich; interpreti: Isa Miranda, Fosco Giachetti, Gustavo Diessi, Carlo Romano, Andrea Checchi, Primo Carnera. Lavorazione 6ª settimana.

S. A. F. A.

NON ME LO DIRE! - Prod.: Capitani; distr. E.N.I.C.; regia: Mario Mattoli; aiuto-regista: Marchesi e Steno; soggetto: Metz, Marchesi e Steno; sceneggiatura: Mattoli, Metz, Marchesi e Steno; protagonista Macario. Iniziatò il 21 agosto.

SCALERA

UOMINI SUL FONDO - Produz.: «Scalera»; soggetto: film che tratta la vita eroica dei sommergibili; regia di Francesco De Robertis. Al montaggio.

MISERIA E NOBILTÀ - Produzione «Scalera»; soggetto: Eduino Scarpetta; riduz. cinematografica: Gaetano Campanile Mancini; regia: Corrado d'Errico; assistente regia: Cino Betrone; dirett. di produzione: Martelli; interpr.: Virgilio Riento, Vincenzo Scarpetta, Dina Sassoli, Elli Parvo, Maria Donati, Nicola Maldacea. Al montaggio.



Una scena del film 'La zia picchiatella' di Vajda, con Alanova, Osvaldo Valentini e Sacripante (Prod. 'Sol Film' - Distr. Colosseum - Foto Pesce)

GIORNALI LUCE

N. 61. — **Ricchezze di frutti:** In un pescheto mentre le operaie attendono alla raccolta (Luce) - **Tecnica moderna:** Un corso teorico pratico sulle applicazioni della fiamma ossiacetilica (Luce) - **In terra d'Albania:** Esercitazioni di campagna di un reggimento di cavalleria su terreno fortemente accidentato (Luce) - **Fronte germanico:** L'incontro delle Commissioni d'Armistizio Francese e Tedesca. Il Führer tra i suoi soldati al fronte occidentale (Ufa) - **Marina italiana:** Episodi del rientro di un nostro sommergibile alla base, dopo una lunga fortunata crociera (Luce).

N. 62. — **Attività sportiva del Duce:** A Villa Torlonia, nel parco dove Mussolini si allena a cavallo sul campo ostacoli e al tennis (Luce) - **Ministri uomini a Roma:** L'arrivo degli illustri ospiti e l'omaggio al Milite Ignoto (Luce) - **Estate sul mare:** A Napoli una brillante riunione di canottaggio nella incantevole baia di Posillipo. A Viareggio si disputa il «Criterium Nazionale» di pattinaggio artistico (Luce) - **Manovre di generi:** Esercitazioni di un reparto di generi alla presenza della Missione tedesca di studio (Luce) - **Marina germanica:** Sommergibili tedeschi in crociera al largo della Manica (Ufa) - **Bombardieri italiani:** In volo coi nostri bombardieri sulla frontiera Cirenaica per il bombardamento di Marsa Matruh (Luce).

N. 63. — **Assistenza all'infanzia:** Visita in Valganna ad un asilo per l'infanzia povera della Consociazione Turistica Italiana (Luce) - **Atletica femminile:** Parma. Squadre rappresentative di Italia e Germania si incontrano nello Stadio Comunale (Luce) - **Curiosità aviatorie:** Un nuovo tipo di elicottero che l'inventore sperimenta nel campo di aviazione di Springfield (Paramount) - **Polizia coloniale:** Qualche minuto nella nostra Scuola Allievi del Regio Corpo di Polizia Coloniale (Luce) - **Giornate berlinesi:** Lo storico discorso al Reichstag (Ufa).

N. 64. — **Per i nostri soldati:** A Roma il Ministero della Cultura Popolare ha promosso, d'accordo con le Autorità militari, uno spettacolo di arte varia per i soldati (Luce) - **In terra d'Albania:** Coi nostri bersaglieri in Albania durante una serie di brillanti esercitazioni su terreno vario (Luce) - **Alli italiani:** Importanti azioni dei nostri bombardieri nel Mediterraneo (Luce).

La

Generalcine

presenta

WINNIE MARKUS

in

Oceano

in fiamme



con

HANS SHÖNKER - RENÉ DELTGEN - RUDOLF FERNAU

Regia di Günther Rittau

Prod. Terra Film



"Amore e avventura nei mari del Sud"

25 AGOSTO
1 9 4 0
XVIII

CINEMA 100

CENTO NUMERI DI 'CINEMA'

IN OCCASIONE del nostro cinquantesimo numero, ci permetteremo di tracciare un rapido bilancio di due anni della vita di questa rivista. Rileggendo ora quell'articolo, vi si trova un tono esatto e conclusivo, e a prima vista parrebbe non si possa dire, dopo due anni, gran che di differente.

I primi due anni (1936-38), a riguardarli indietro dal numero 50 al numero 1, hanno in realtà una fisionomia più affascinante, più ricca, più tumultuosa dei due successivi. L'interesse dei redattori e dei collaboratori per la novità dell'impresa (fare una rivista agile ma seria, al disopra della mischia in ogni senso, e culturalmente molto solida; una rivista che continuamente fondesse in sé tecnica ed estetica, si rifacesse alle altre esperienze della cultura, tenesse dietro a tutti i problemi e le caratteristiche del cinematografo), un interesse avvertibile in ogni pagina; le formule che si succedono l'una all'altra e poi si abbandonano o, al contrario, divengono colonne dei numeri a seconda che risultano accette ai lettori o meno; l'evoluzione delle materie e del modo di impaginarle, tutto questo comunica, di una tal visione retrospettiva, un'impressione di moto e di diuturno accrescimento, divenire. Dall'ansietà sperimentale dei primi numeri si passa alla quiete precisa degli ultimi, nei quali la coscienza d'aver rinvenuto il tono giusto si accompagna a una sempre vigile attenzione nella scelta e nella disposizione degli articoli. Una fondamentale unità di vedute è alla base della riuscita di Cinema.

Per noi che ci fummo via via presenti, la rievocazione ha un suo lato toccante (ma non sarà questo che adesso vorremo svelare al lettore - non sarebbe davvero il caso!). I due anni successivi sembrano, a riguardare la nostra collezione, come più brevi. Difatti non c'è stacco sensibile tra numero e numero, che ai nostri memori occhi venga a segnare passaggi di tempo non vaghi, ogni discrepanza s'è risolta, le differenti tendenze che facevano del primo Cinema un organismo pieno di vitalità ma ancora non perfettamente cosciente di sé in ogni sua parte, sono oramai compiutamente fuse.

Tutto questo avrebbe un interesse limitato, si fermerebbe a noi che assistemmo alle diverse fasi della vita di Cinema, se i quattro anni di questa vita non fossero dipesi, assai più che dalla nostra opera, dall'adesione fe-

dele di un pubblico, e non fossero stati suscitati ognora dagli avvenimenti e dai passaggi del cinematografo. Cinema, con pacatezza tutt'affatto disinteressata, è stato sempre sensibile ad essi; partendo dal doveroso presupposto che il cinematografo è una parte notevole e piuttosto responsabile della nostra vita, e del cammino di una civiltà. Cinema si attenne a questo compito, di fiancheggiatore e di indicatore dei rapporti tra il cinema e il tempo, senza cadere mai nel vieto, nell'ovvio, nel retorico. E anche per questo che ci permettiamo oggi — tirando le somme di quattr'anni — di parlare di questa nostra rivista, in un momento tanto pieno d'altre cose, prendendola, per così dire, sul serio, perchè sappiamo ch'essa ha svolto un compito sereno e che va onestamente considerato. Più di tutto, ricordiamo chiaramente la « scoperta » d'un pubblico, del nostro pubblico, la quale facemmo lentamente e con grande gioia, come la circostanza più confortante e stimolante ad accompagnare il nostro lavoro.

Tenendo l'occhio alle vendite, ma ancor più basandoci sulle numerosissime lettere che ci giungono senza posa, arrivammo poco alla volta a conoscere non solo i gusti di questi lettori specializzati ed entusiasti, ma a farci guidare da loro per mutare certi motivi, per sentirci incoraggiati a sostenere certe posizioni polemiche o estetiche, per parlare di certe cose non a occhi chiusi, ma quasi in difesa d'un nucleo di gente che non conoscevano di vista, ma di cui sapevamo le necessità e le gioie essenziali. Ci parve, talvolta, come d'esser presi per mano dai lettori, o come se essi stessi ci logliessero bende dagli occhi o scrupoli mal riposti dal cuore. Così il mestiere si nobilita - sentirsi accompagnati, veramente è cosa la quale corrobora, frusta il sangue.

Scoprimmo così che c'è una parte decisiva, imponente, tra coloro che vanno al cinematografo, la quale vede giusto nei fatti dello spettacolo preferito, che considera il cinema come qualcosa d'altro che mero divertimento, e ricerca in esso un quid capace di elevare la sua giornata, o di farla terminare in una maniera tutta spirituale.

Ma del resto: non è, il nostro, un pubblico speciale di pochi fanatici; è la rappresentanza nutrita, quella che forse da sola detta legge, di quel pubblico il quale governa gli incassi (e vedemmo insieme — « A stagione

conclusa », n. 97 — che film non comuni, statistica alla mano, riscossero quest'anno l'approvazione calorosa degli spettatori anonimi di Roma e Milano), di quel pubblico in nome del quale i produttori compiono tanti gravi errori di gusto. Da questa constatazione si potrebbe partire per negare una volta di più agli uomini della produzione quella qualifica di « conoscitori del pubblico » che essi si attribuiscono. I lettori di Cinema vanno al cinema, lo amano, ma non sono degli esemplari da museo. Tutti i giorni li incontrate per la strada. Hanno una sete segreta e disprezzata e mal servita (sovente da essi medesimi mal compresa) di cose serie e belle. Avendo fiducia nel loro giudizio, tutta una sorpassata metodologia dell'industria potrebbe facilmente e giustamente rivoluzionarsi in un momento. V'assicuro che allora, invece di tanti film storici (ecco un fenomeno che va facendosi preoccupante e ossessionante: non rischieremo un giorno di affogare tra le vesti sudaticce dei Neroni e dei Borgia di maniera, tra le macerie di Roma antica e di Firenze cinquecentesca, tra sboffi, alamari, solennità, voci in severo falso, e via dicendo?), avremmo una nuova, ricreante fioritura di film moderni; avremmo insomma il cinema italiano, come prodotto di una sensibilità e di una terra - al posto di un ibrido senza patria o, almeno, senza stile.

Basandosi su queste accertate premesse, Cinema ha voluto soprattutto combattere una battaglia tra le altre. Quella del cinema italiano, che talvolta ha preso il tono di battaglia contro il cinema italiano. Ma sarà se mai proprio accentuando questo tono, che la lotta potrà forse valere a qualche cosa; solo così, varrà la pena di non abbandonarla mai. Tuttavia è doveroso dir subito che si tratta di tutt'altro che d'una battaglia vinta. Cinema invero s'è servito di tutte le armi, polemizzando, pubblicando articoli straordinariamente autorevoli, promovendo inchieste, procurando esempi, stimolando a confronti; dunque non è colpa sua se, dopo quattro anni di sua vita, la situazione del cinema italiano presenta un progresso solo quantitativo. Dall'alto, in questi quattr'anni, non s'è fatto che rendersi sempre meglio conto di tutti i problemi del cinema; ma ai malvezzi privati non è facile, davvero non è facile, mettere prontamente riparo. Forse è questione di particolari, di malanni che non erompono ancora a dar luogo a corpi sani, a intenti più coraggiosi. Ma detto questo, sappiamo pure che esiste più d'un particolare promettente; sperare dunque non è vano, sacrosanto è continuare a tener duro sulle nostre posizioni. *

DIVISMO E ALTRO



Marlene Dietrich non è più un'attrice, ma un personaggio. Ossessionata da una sua fittizia definizione - dietro incombe l'ombra di Sternberg - essa accentua fino all'esagerazione gli attributi 'plastici' e di contorno che le 'debbono' esser propri

METTIAMO che un regista voglia fare opera originale: per esempio, determinare bene l'ambiente, in modo che sia quello; creare e definire i personaggi, in modo che siano quelli, e inediti. Per ragioni che dipendono dall'organizzazione industriale della cinematografia, e dagli scopi commerciali di essa, egli assegna le parti ad attori noti, talvolta addirittura famosi. E allora, finito il film, accade che il pubblico che lo vede assiste ad un ritorno di tipi che, anche se ingaggiati in una vicenda nuova e diversa, gli sono famigliari da tempo per averli visti in altri film non solo, ma anche per il fatto di trovarseli sotto gli occhi ad ogni giro di pagina nelle riviste e nei giornali illustrati, o ingranditi sino all'abuso nei cartelloni che tappezzano i muri.

Per quanto un regista sia capace di dirigere i suoi attori, per quanto si mostri tirannico nell'impor loro il più grande sforzo di adattamento, rimane il fatto che l'attore non è una macchina da far muovere come si vuole, e tanto meno una figura astratta da poter riempire ora con questa, ora con quella personalità. Egli è, in primo luogo, una persona vivente; ha la sua statura, la sua fisionomia, il suo temperamento, il suo modo di muoversi, certi gesti suoi inconfondibili, una sua caratteristica e personale forza e forma di suggestione. Tutto ciò egli non può far a meno di imporre ai personaggi da lui interpretati. E massimamente in un'arte come il cinematografo, tutto affidato al tratto preciso, all'apparenza reale come materia espressiva. Inoltre, l'attore — ed è spiegabile — ha una sua ambizione personale, un proprio ideale: egli intende e vuole interpretare, soprattutto, sè stesso.

Quindi, il regista può fare quanto può per adattare l'attore-divo al personaggio: per il pubblico è il personaggio quello che viene adattato all'attore-divo. Questo, per il pubblico, esisteva già. E ciò vuol dire che avviene uno spostamento automatico dell'interesse, dal personaggio all'attore; e un po' anche dalla stessa vicenda del film a quella extra-film della costellazione cinematografica.

Questo, non tutti i cinematografisti lo accettano; ma tutti lo hanno capito. Anzi, ne hanno tratto addirittura un loro sistema. Scoprire, formare l'attore, e specializzarlo, è tutt'uno; gli si dà un tipo e un'esistenza; poi lo si può ripetere: è un elemento che il pubblico conosce, accetta e segue per un certo tempo. E così, a ponderare bene il fenomeno, si potrebbe concludere che il cinematografo — per la sua organizzazione — ci abbia condotti a un risultato che sarebbe proprio il contrario di quello che invece comporterebbe la sua vera natura artistica,

orientandosi quasi tutto verso l'affermazione dell'attore come tipo; dell'attore che, sotto la veste che volta per volta gli prestano i personaggi che si affidano alla sua interpretazione, interpreta sempre, principalmente, sè stesso; e, s'intende, un sè stesso non spontaneo, ma costruito e convenzionale; insomma, un sè stesso cinematografico. E chi conosce un po' di chimica cinematografica ci intende.

Da ciò deriva il fatto che, al di sopra della storia dei personaggi di ogni film, il cinematografo fa e innalza la storia degli attori nella loro esistenza cinematografica. Ed è questa che, in definitiva, più colpisce il pubblico, perchè è una storia fantastica e arieggia, attraverso i mezzi della pubblicità e la suggestione dello schermo, il leggendario. Ecco che cos'è il divismo, che resta il più importante dei fenomeni creati dal cinematografo. Ora, il divismo è una deviazione, e a voler esser rigorosi, si può dire che esso toglie il cinematografo dalla sua vera strada e ne sacrifica le migliori e più proprie espressioni artistiche. Infatti, per esempio, Pabst diceva che un regista ha il dovere di cercare continuamente degli attori nuovi, perchè solo a questa condizione il cinematografo può essere un'arte vivente; ed aggiungeva: « vi sono dei film nei quali il pubblico rischierebbe di non lasciarsi prendere dall'azione se nella loro interpretazione figurassero troppi attori noti ». Molti, i migliori, condividono questo ragionamento, che dal punto di vista degli interessi dell'arte non fa una grinza.

Cercare attori sempre nuovi: cioè, fare in ogni film una creazione di personaggi veramente necessari e propri, e quindi inconfondibili, inediti. Sarebbe l'ideale del cinematografo; ma per i produttori sarebbe anche la strada più difficile e più incerta. Perchè, se per l'artista ogni opera è un problema, un mondo a sè, per il produttore cinematografico ogni film non può essere un problema, nè una cosa assolutamente unica; per lui, tutt'al più, può essere un problema un dato genere di film; ma se si pone questo problema e cerca di risolverlo, è per produrre una serie di film di quel dato genere. Il produttore è un industriale; produce cose che vanno; e tutti i mezzi di cui si vale devono concorrere a questo fine. Tra questi mezzi, la diva e il divo sono quelli più sicuri e di maggiori effetti, e garantiscono una certa continuità di opere e di successo.

Ma adesso non vogliamo fare una critica; vogliamo solo notare un fenomeno. Se si esaminano i film isolatamente e con un criterio rigorosamente artistico, di buoni se ne trovano pochi, e il divismo mostra subito il vizio di convenzionalità da cui nasce. Ma il divismo mette in secondo piano il film singolo, cioè la compiutezza e inconfondibilità dell'opera per sè stante; e invece suggerisce l'idea del cinematografo come d'un mondo vasto, composto di tutti i film messi insieme, che ha come caratteristica l'essere ingravidato ed estremamente logico, con tutta l'apparenza della realtà, ma fatta d'uno spazio visto sempre dal punto focale dell'atten-



Non sarà forse la macchina stessa la prima responsabile della formazione d'un divismo industriale? L'attore Tamiroff, sotto una gru per carrelli, sembra quasi preso da un sortilegio sovrumano

zione, e dello spettacolo di ciò che accade, ma ricomposto sempre su un ritmo commisurato alla pazienza e al piacere dello spettatore, per cui si ingigantiscono attimi e si accorciano ore che sarebbero noiose, o addirittura si sorvolano anni e secoli.

Ora, se si considera questo mondo del cinematografo in blocco, bisogna riconoscere che il divismo lo ha popolato di eroi eminentemente popolari e veramente rappresentativi, pur nella loro frequente convenzionalità. Tanto per intenderci, ci troviamo di fronte a qualche cosa che sta tra la commedia dell'arte e la letteratura cavalleresca. La commedia dell'arte imbastiva vicende teatrali in cui si vedevano alle prese sempre le stesse maschere, ognuna delle quali era un tipo ben definito, ed ognuna aveva una esistenza ed una storia ben più vaste che non l'intreccio o la parte di una data rappresentazione. Orlando, Ruggero, Astolfo e gli altri paladini erano sempre quelli, da un poema all'altro. Greta Garbo, Carole Lombard, Douglas Fairbanks, Jean Gabin e gli altri divi sono, nel cinematografo, le maschere e i paladini. Per quanto mutino di nome e di condizione da un film all'altro, la loro personalità rimane sempre la stessa. Essi, i grandi attori, i divi, sono, per il pubblico, i veri personaggi del cinematografo. E lo sono anche per tutti coloro che fanno del cinematografo non per vera vocazione artistica, ma per speculazione, per industria, per mestiere.

ATTILIO DABINI



I migliori uomini del cinema cercano sempre attori nuovi, e li 'creano' con autentico amore. Ecco Ben Hecht, durante la realizzazione di 'Delitto senza passione', mentre dirige l'allora debuttante Margo

Nord-ovest

È il cinema in Francia?

La guerra e la sconfitta militare della Francia hanno veramente gettato a terra l'industria cinematografica parigina e quella di tutte le altre città della repubblica. A questo si aggiunga che i teatri di posa di Joinville furono distrutti nel febbraio di questo stesso anno da un violentissimo incendio le cui cause sono ancora oggi sconosciute, malgrado le numerose inchieste ed i molteplici interrogatori. In circa quaranta minuti di tempo i completi impianti di uno dei più importanti centri cinematografici della Francia furono ridotti in cenere, e da allora ad oggi nessuno si è incaricato di studiare la possibilità di una ricostruzione almeno parziale, almeno tale da permettere una ripresa sia pur limitata del lavoro un tempo iniziato.

« Il guardiano e la sua sposa che sono cittadini del Lussemburgo » così racconta Karl Heinz Resing, in una lettera al Film-Kurier, « ci guidano fra i resti degli stabilimenti che anche in piena efficienza non sono neppure da paragonare per ampiezza e per modernità di impianto a quelli di Berlino e di Monaco. Andiamo così attraverso gli spogliatoi degli attori, per le salette di montaggio, fra le costruzioni scoperciate del ristorante. I grandi specchi sono accecati da una patina gialla, i mobili coperti da vecchia polvere, dappertutto oltre all'odore di legno bruciato è avvertibile l'altro delle cose abbandonate e dimenticate. Allo scoppio dell'incendio tuttavia nessun mobile e nessuna decorazione si trovava nel grande teatro di posa che è stato quello maggiormente colpito dal fuoco, e tutti i pezzi di stile originale di ogni secolo, gli abiti, i lampadari, gli oggetti di decorazione trovarono così uno scampo alla furia devastatrice, anche per l'opera veramente valorosa dei pompieri di Joinville e di Parigi ». In totale, salvato il materiale più prezioso, viene naturale al visitatore, malgrado le eccezionali circostanze attuali, di chiedere se e quando l'attività di lavorazione sarà almeno in parte ripresa.

« Alla domanda però — continua il Resing — il vecchio guardiano risponde stringendosi nelle spalle e lasciando battere il mazzo delle chiavi sulla coscia ».

Se gli stabilimenti giacciono nell'abbandono e nella miseria, le idee e gli incitamenti anche in questo campo ricominciano a comparire sui primi fogli del dopoguerra francese. Jean Cuvelier in *La France au travail* (è sempre ormai il Film-Kurier che informa), scrive tra l'altro: « Noi siamo ormai iniziati e a perfetta conoscenza dei piccoli misteri della nostra produzione di ieri e possiamo senz'altro pensare al nuovo film di domani. Questo non sarà semplicemente « il film » ma piuttosto « il film francese della nuova Francia ». Da tempo i film che vengono proiettati nei cinematografi parigini sono terribilmente monotoni e di un costante clima deprimente: essi sono vecchi di spirito. Noi abbiamo ancora la

speranza di poter veramente mutare tutto ciò e di risalire se è possibile ad una più limpida superficie. È ora il tempo di riaprire i teatri di posa, di riprendere il lavoro, che a causa degli ultimi avvenimenti ora stato arrestato. Ma occorre però tener presente, che se si vuole veramente avere una genuina produzione francese, che serva nel suo campo ad una ricostruzione morale della Francia, bisogna mutare completamente, metodi, concezioni e uomini ».

L'autore continua ricordando gli inconvenienti e le mancanze della produzione francese fino ad oggi; prende posizione contro tutte le forme parassitarie che vivevano all'ombra di quel lavoro e che indirettamente ne alteravano l'impronta per fini diversi da quelli del puro interesse cinematografico; particolarmente egli si scaglia contro tutti quegli emigrati che per una naturale disposizione d'animo non potevano che ispirare opere disfattiste e pericolose. Il nuovo film deve secondo il Cuvelier essere l'espressione delle masse popolari, educare le stesse ad una sanità morale e ad una visione gioiosa della vita.

Basteranno le parole a rimuovere la polvere dai vecchi mobili di Joinville? Non tutti gli uomini sono uomini di buona volontà.

Certo occorrerà ancora del tempo e molto tempo prima che la Francia possa di nuovo riedificare la propria produzione cinematografica.

La Francia deve lavorare, deve lavorare sodo se vuole rialzarsi anche nel settore del cinema dallo stato di assoluta prostrazione in cui la guerra perduta l'ha gettata, deve lavorare ma su un piano diverso da quello che ha finora sostenuto la sua produzione, altrimenti i battenti dei vecchi stabilimenti saranno riaperti invano.

Intanto in tutto il territorio francese accanto ai nuovi documentari germanici dati in lingua del posto si susseguono anche vecchi film di produzione tedesca. A Lilla è stato ridato in questi giorni *FARENDES VOLK* e *L'UOMO CHE FU SHERLOCK HOLMES* con i dialoghi in francese. Il secondo ha come interpreti Hans Albers e Heinz Rühmann, mentre il primo è la copia francese

realizzata da Jaques Feyder di un antico originale germanico.

Il 30 luglio poi a Vichy ha avuto luogo la prima di un documentario girato in quello stesso mese in Francia e diretto al popolo francese. In esso compaiono tra l'altro scene del bombardamento inglese della base di Orano, ed altre sullo stato delle regioni francesi abbandonate dai soldati britannici.

Forse più che i discorsi e gli articoli di giornale questi brucianti documentari, indicheranno alla Francia il cammino da percorrere per un suo film a venire.

G. I.

Lettera aperta

Leggiamo su *Origini*, ci divertiamo, e pubblichiamo senza commenti: « Lettera aperta a Mario Baffico ».

« Sino dalle prime giornate, fra innumerevoli ceneri ed alcune opere di robusta levatura, la nuova cinematografia italiana ha già prodotto un capolavoro. Voglio parlare di *TERRA DI NESSUNO* di Luigi Pirandello con la regia di Mario Baffico. Vicenda drammatica, proletaria, sociale. Realizzazione osannante, nettamente fascista.

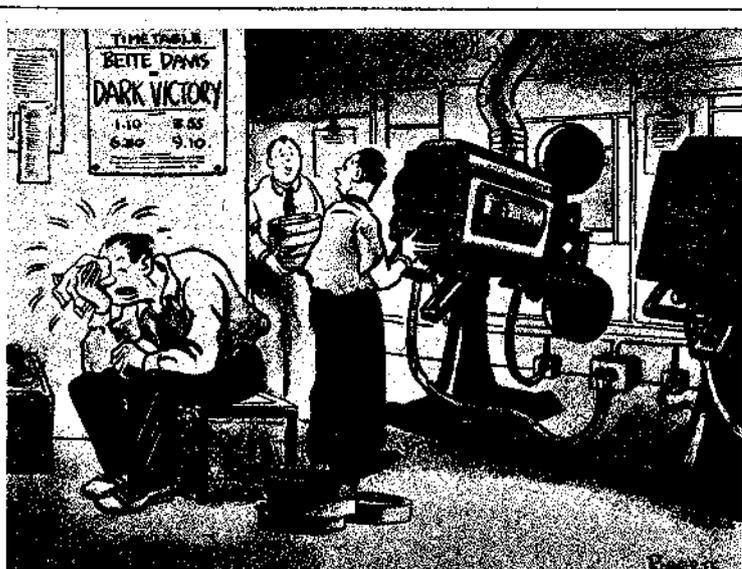
Questa pellicola non ha però incontrato il successo che meritava, non ha ricevuto il premio che le spettava di diritto perché nella mentalità borghesissima di molti giovani italiani è ancora radicato profondamente quel sentimento bastardo che vuole che lo spettatore goda intimamente davanti alle produzioni freudiane di Londra, di Parigi, di Hollywood.

Bisogna estirpare con violenza dalle nostre sale questo onanismo infettivo, a costo di pestar botte, a costo di macellare certi grugni prepotenti. Marinetti aveva ragione quando dichiarava che per formare l'italiano nuovo era necessario, innanzi tutto, bandire l'esterofilia.

Ho visto il lavoro di Baffico in un cinematografo secondario di Como, fra gli zitti di un pubblico rado e l'entusiasmo burrascoso dei pittori astratti. *TERRA DI NESSUNO* di Mario Baffico sta alla pari con *TEMPESTA SULL'ASIA* di Poudwkin, *LE*

AVVENTURE DEL PRINCIPE AHMED di Lotte Reiniger, *LA MARCIA DELLE MACCHINE* di Eugène Deslaw, *IL CAPELLO DI PAGLIA* di René Clair o con i due film cinesi *LA ROSA DI PU-CHUI* e *LA ROSA CHE MUORE* (tanto per citare alcune fra le più significative pellicole del cinematografo d'avanguardia).

Io ammiro Mario Baffico, esalto la creazione dove egli ha condensato, magnificato in modo veramente magistrale la nostra idea fascista del riscatto della terra, della terra feconda d'Italia. Ma ho paura. Ho paura che anche questo grande regista non faccia affidamento sulla nostra comune fede e si lasci pure lui soffocare in quella spelunca di smistamento dove i compromessi attuano tutte le manovre pestilenziali che rovinano la nostra cinematografia, il nostro concetto del bello, del lavoro, dell'eroico e del nuovo ». Autore di questo incredibile pezzo è un A. Sartoris.



Si riduce sempre in questo stato quando vede un film della Bette Davis (Film Weekly)

TESTO E SPETTACOLO

L'INTELLIGENTE e coraggioso articolo di Carlo Jubanico, comparso su *Cinema* del 10 agosto (« Fare sul serio ») offre lo spunto per un chiarimento sui rapporti tra cinema e teatro, che è forse non inutile eseguire in vista di un successivo avvio della discussione.

Dice lo Jubanico: « Nella sceneggiatura gli elementi basilari del cinema non possono sussistere: inquadratura, montaggio, espressione di un attore, ritmo, effetto di luce, preciso movimento della macchina da presa, o alcun effetto tecnico, la macchina da presa non può descrivere che approssimativamente. L'autore di un quadro è il pittore, l'autore del film è il regista. Mentre il regista teatrale è autore dello spettacolo che allestisce e l'opera teatrale è già compiuta nella sua forma letteraria. Non continuiamo a confondere cinema con teatro. Sono due arti ben diverse ».

La posizione dello Jubanico agli effetti dell'opera teatrale è — come si vede — dualistica, tendente cioè ad attribuire valore parallelo al testo e allo spettacolo, che il regista organizzerebbe articolando in termini visivi od acustici la stesura letteraria dell'opera. La quale stesura — presa a sè — sarebbe già compiuta, prima dell'intervento euristico del teatrante.

Ciò posto, la polemica è da muoversi contro questa pretesa di finitezza, sulla base di una importante questione di estetica generale. Se si considera in assoluto, cioè come capacità d'espressione definita in linguaggio, non v'è dubbio che il testo letterario tale compiutezza possiede, ma non si comprende allora come — per analogia considerazione — anche la sceneggiatura, considerata su un piano di espressione letteraria, non si debba ritenere compiuta. Ogni specifico linguaggio artistico (quello della pittura, della scultura, della musica, del teatro o del cinema) non ammette — per definizione — altro che le autonome capacità d'espressione — e non consente alcuna integrazione su coordinate che non gli siano intrinseche.

In altri termini, non si può — su un piano d'estetica assoluta — dire di un racconto o di un quadro che essi siano meno espressivi dell'avvenimento da cui sono stati tratti, in quanto essi appartengono a sistemi di espressione eterogenei, reciprocamente immensurabili, che (ognuno nell'ambito della propria validità) tendono a una compiutezza più o meno raggiunta; compiutezza la quale — lungi dal derivare da ipotetiche subordinazioni al fatto — si origina da una varia coerenza a quella che qualcuno ha definita l'unica realtà possibile per l'artista, e cioè la sua tecnica espressiva.

Sarebbe per es. come volere, in un giornale, da un cronista giudiziario non la traduzione in simboli grafici dell'avvenimento osservato, ma l'uso di centinaia di fotogra-

fi, l'impiego di dischi che riproducano esattamente il colpo di rivoltella, o di un profumo che si identifichi con quello adoperato dalla vittima, ecc., in altri termini una ricostruzione reale e non simbolica della realtà.

Quando lo Jubanico dice che alla sceneggiatura mancano inquadratura, montaggio, mimica dell'attore, ritmo, effetto di luce, ecc., commette l'errore di pretendere da un sistema semantico, i simboli cui sono inerenti a un sistema eterogeneo — e che quindi sarebbe assurdo ricercare (nella loro ultima, insostituibile forma) sul testo letterario.

Anche per il teatro la posizione del testo è perfettamente analoga, mancando esso di ogni indicazione inerente per es. all'espressione dell'attore, al ritmo, agli effetti di luce, ecc.; tutti elementi che non è possibile chiedergli dato che una stesura letteraria non ammette nessun intervento semantico fuor di quello dei termini grafici che lo compongono.

Lo spettacolo realizzato alla ribalta, e il film nella sua stesura definitiva si esprimono con mezzi espressivi propri del cinematografo o del teatro; cioè con l'autonomo universo di segni, che costituiscono il linguaggio di queste due arti le quali, pur diverse tra loro nella loro fenomenologia, hanno in comune, e con esse tutte le altre

arti, una peculiarità di espressione che non deriva da nessun altro sistema, altro che per parallelismi di valore allusivo, e quindi fuor da ogni relativismo gerarchico.

La storia dell'estetica vede un alternarsi di teorie che postulano una autonomia dei vari linguaggi, e teorie che questi subordinano a determinazioni trascendenti. Sono ancor oggi molti gli studiosi in Italia, di origine idealistica che — sulla base dell'estetica schellinghiana ed hegeliana — ritengono ogni attività artistica espressione sensibile dell'Idea, coscienza immediata della sua esistenza esteriore.

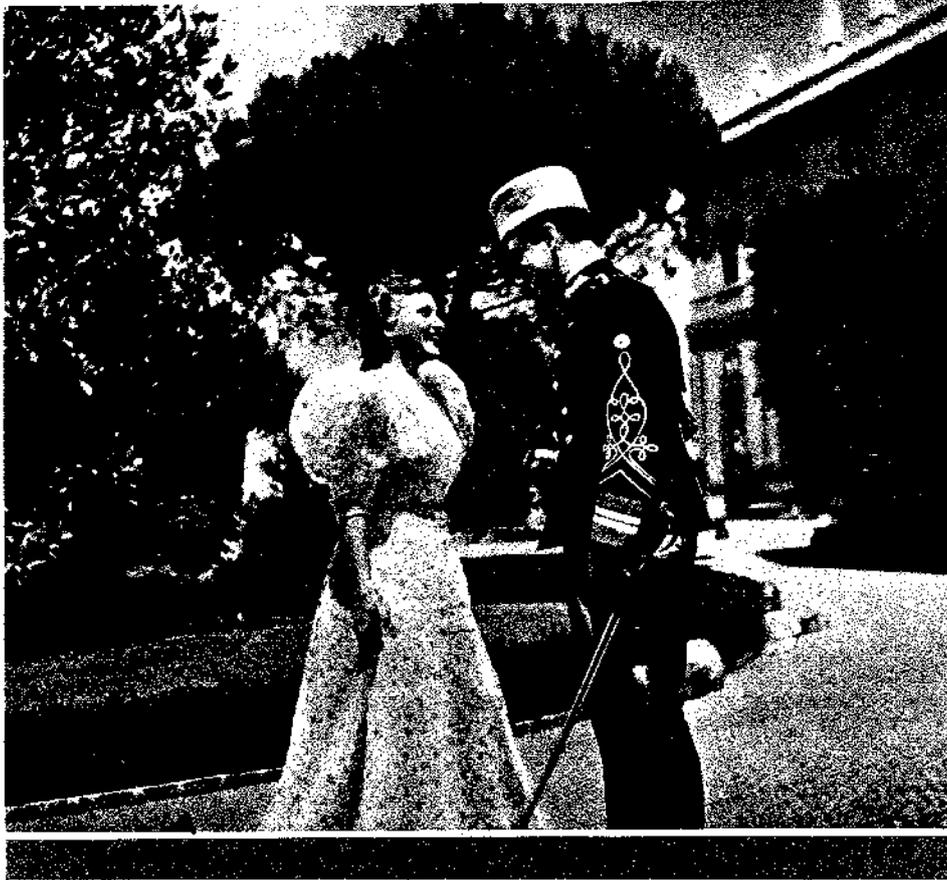
Quindi, chiesto alle attività estetiche di « manifestare la verità sotto forma di rappresentazione sensibile », la letteratura, in quanto intuizione verbale, starebbe — per la sua ineffabilità — al limite, schierandosi le altre arti in gerarchia progressivamente decrescente.

A questo sistema concentrico si contrappongono alcune moderne teorie estetiche, che riprendendo alcune posizioni del secondo romanticismo postulano un valore assoluto della espressione, e l'indipendenza delle Arti, sul fondamento ognuna del proprio tessuto autonomo, del linguaggio specifico.

Per tornare all'argomento del teatro, capita ancor oggi nel novanta per cento dei casi (per esempio in un articolo di Silvio d'Ami-



NUOVI FILM ITALIANI - Luisa Ferrida e Carlo Ninchi ne "La fanciulla di Forlì" (Artisti Associati Foto Quano)



co nell'ultimo numero di *Scenario*) di sentir ripetere che alla base dello Spettacolo sta il Poeta; ma non si può fare a meno di pensare che i più grandi poeti del teatro, uno Shakespeare, un Molière, un Calderon, un Goldoni, un Pirandello, ecc. sono stati anzitutto grandissimi teatranti, i quali hanno lasciato nel testo un documento letterario della loro vera grande arte che nella sua determinazione assoluta non è letteraria ma teatrale. Per definire questa posizione equivoca del poeta agli effetti delle arti figurative, Leonardo dice: « ... il poeta resta, in quanto alla figurazione delle cose corporee, molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musico. Ma s'esso poeta toglie in prestito l'aiuto dalle altre scienze, potrà comparire alle fiere come gli altri mercanti portatori di diverse cose fatte da più inventori... Adunque questo è un sensale che giunge insieme a diverse persone a fare una conclusione di un mercato. E se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro che un adunatore di cose rubate a diverse scienze, colle quali egli fa un composto bugiardo, o meglio, un composto finto ». Quando lo Jubanico dice che l'opera teatrale è già compiuta nella sua forma letteraria, si riferisce appunto al *composto finto* citato da Leonardo.

Finto e quindi non risolto in espressione.

ENRICO FULCHIGNONI



“DORINA” IMPARA A PATTINARE

PUO' capitare che una diva non sappia pattinare. Nel cartellino segnaletico c'è scritto che la diva sa il francese, il tedesco, lo spagnolo, che sa cavalcare, condurre autocarri, andare in tandem, che sa cucinare alla maniera turca, che sa a memoria molti canti del *Paradiso*, ma alla domanda: « sa pattinare? », c'è un piccolo no. E questo — anzi è stato questo — il caso di Maria Denis, fino a dieci giorni fa. Poi le capitò il contratto di *ADDIO GIOVINEZZA*, e il regista F. M. Poggioli le lesse la sceneggiatura sottolineando di rosso le battute di « Dorina », il suo personaggio. Ma quando nella lettura si giunse alla scena del pattinaggio, Maria Denis fece il viso lungo: — Qui, disse, ci sarà bisogno di una controfigura ». (Vivace discussione: e io non so pattinare e tu impari

subito, è uno sport così facile, può anche essere ma non mi va, eccetera). Morale: ecco che il regista l'ha avuta vinta: Maria Denis impara a pattinare.

Il fotografo della I.C.I. l'ha colta in alcuni atteggiamenti su una pista romana, mentre da sola o con Bianca Della Corte (che in *ADDIO GIOVINEZZA* sosterrà il ruolo di Emma), tenta per la prima volta di andare su rotelle.

Come si vede, mentre le prime fotografie ci mostrano una « Dorina » ancora molto preoccupata, le ultime ci danno addirittura un'esibizione di danza su pattini Denis-Della Corte, un duo così grazioso e leggero e vago da far invidia ai più celebri pattinatori del mondo.





La più bella copertina, quella del numero 14 (Clark Gable e Joan Crawford in 'Amore in corsa')



La più bella espressione di un'attrice: Katharine Hepburn in 'Una donna si' n. 12



La foto più curiosa - quasi surrealista! (Gary Cooper ne 'L'ottava moglie di Barbablu'): n. 46 - A destra: L'esterno più bello ('I cavalieri del Texas'): n. 7 - Sotto: L'interno più suggestivo ('L'uomo dal mantello bianco'): n. 10



OGIA DI 'CINEMA'

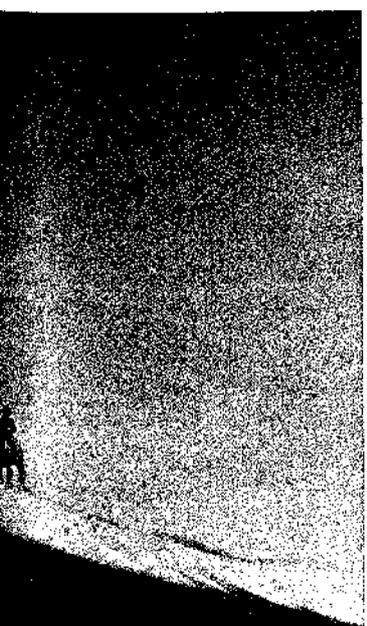


La più bella espressione di un attore: Paul Muni in 'Furia nera': n. 7

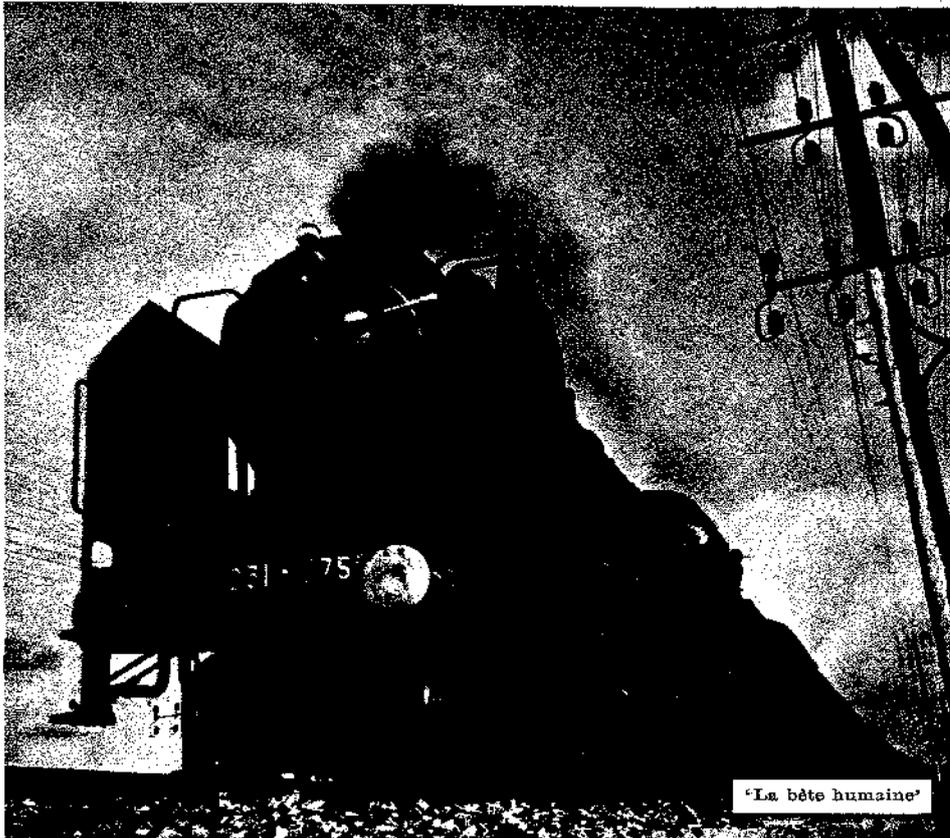


La più bella foto di scena, la più movimentata ('Ettore Fieramosca'): n. 6
Sotto: Il più bel 'si gira': n. 73

In occasione di questo nostro centesimo numero, c'è sembrato giusto di darci questo auto-riconoscimento. Piccola e parziale antologia. Intanto si sarebbero potuti considerare mille altre attività, personaggi e motivi del cinema, sui quali la nostra rivista ha sempre tenuto un occhio vigile. Ma questo ce lo vietava lo spazio. Per resto, una scelta come questa, soggettiva e non pretenziosa, valga soprattutto a rammentare, ai nostri tanto affezionati lettori, le svariate tappe della carriera di *Cinema*. I loro ricordi in questo senso, eventualmente suscitati dalle immagini qui presenti, sono anche i nostri: ecco un modo in più per legarci ancora.



ACCELERAZIONE PATETICA



«La bête humaine»

SE si pensa alle funzioni che il treno assume nello schermo e al particolare uso che ne ha fatto, ne fa e ne farà il cinema, affiora naturale alla mente la loro affinità meccanica: di velocità e di ritmo. E tale sembrerebbe il perno di sifiatto, argomento. Parlare a lungo e in particolare dell'essenza del cinema come *fotografia del movimento*, come arte del dettaglio e della rapidità, ecc., e poi passare, con serrata logicità, a considerare il treno come mezzo di *pathos cinematografico*, di accelerazione patetica, ecc.: sembrerebbe la pura e spontanea introduzione ad un tema che si limiti ai termini «cinema e treno».

Ma qui invece si è costretti a contraddire quella che sembrerebbe la logica, il filo naturale del ragionamento.

C'è un fattore sentimentale (e quindi più occulto) per cui il cinema è andato e tuttora va in cerca del treno. Pensate un momento a quel nobile mezzo di locomozione, astraendovi da ciò che in esso è meccanismo e congegno, per scoprirne ciò che vi è di vivo, quasi d'umano. Ricordatevi della sua generosità ospitalità, della sua cortesia (ci aspetta ogni giorno alla stazione, e all'ora precisa), dei suoi aspetti visivi e (diciamolo, via) cinematografici, e della locomotiva a vapore. Infatti anche se «caratteristiche» reali del treno vi hanno mal predisposto verso questo bravo ed onesto veicolo durante un viaggio su di esso (mi

riferisco ai granelli di carbone che vengono dentro gli occhi se uno ha la pacifica intenzione di «godersi il paesaggio» oppure ai lunghi viaggi tediosi al monotono ritmo di un «tun-tun» sempre uguale) tutte le nuvole di antipatia e di ostilità scompaiono dal nostro cuore se alla stazione di arrivo ci vien fatto di passare davanti alla locomotiva e di vedere fucchiista e macchinista. Quella macchinona che sospira metodicamente c'ispirerà una certa riconoscenza, la guarderemo come si guarda una persona sportiva e franca nelle azioni e nello stesso tempo piena di dignità, così compresa e fiera della sua funzione essa ci appare sempre; e scorgeremo nel volto dei suoi conducenti un ultimo soffio di ebbrezza per l'aria che ha sferzato le loro facce, mentre i loro occhi guardano ancora lontano e davanti a sé, benché il loro sguardo ora non incontri che volti di persone affaccendate e magari qualche volta soltanto la tettoia della stazione.

E a me piace immaginare e raffigurarmi nella mente anche un Griffith, un Chaplin, un Keaton, un Lon Chaney, soli e fermi dinanzi ad una locomotiva, commossi da quell'onda di vita e di forza che ne emana; è una macchina che è loro di fronte, eppure dalla sua mitica mole, dal suono ritmico della sfiatatoio, che sembra il respiro di un buon operaio, dalla segretezza medievale dei suoi congegni, nella cuccetta lassù del macchini-

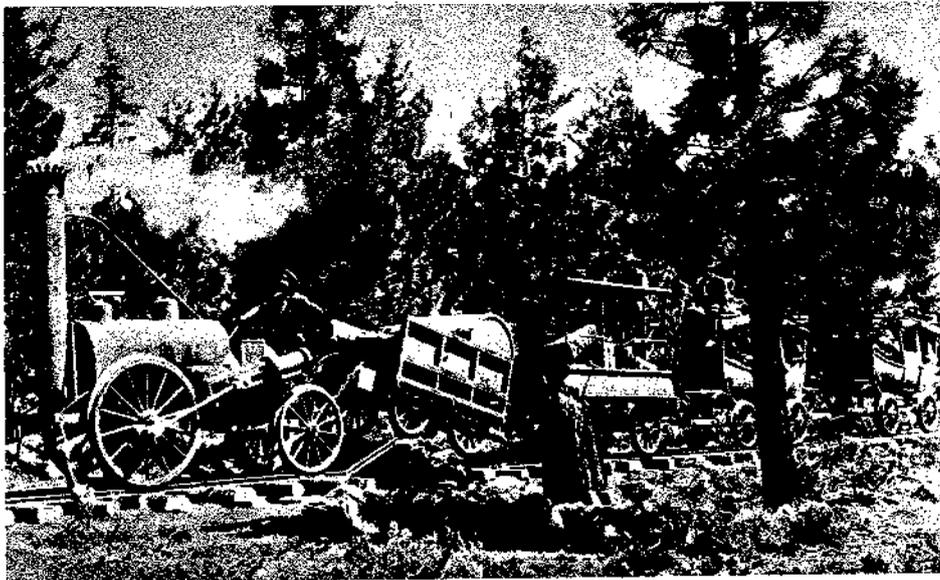
sta (dove ci sono insieme e la familiarità di un luogo di quotidiano lavoro, e l'enfasi di un posto di comando e l'azzardo di una responsabilità e la gioia di un'indipendenza, e il gusto di un ritmo veloce): da tutta la macchina si direbbe che venga rispetto e soggezione. E quegli illustri personaggi hanno pensato con intima soddisfazione ad una trasposizione artistica del treno nel cinema. Così io immagino sia avvenuto il primo contatto tra questi due elementi.

C'è un fatto però: che se guardiamo in lungo ed in largo la storia del cinema, ci accorgiamo che lo schermo ha accolto nei suoi ranghi il treno a pari merito con un noto attore. Al cinema è diventato via via sempre più simpatico questo elemento, perchè ha avuto modo di apprezzarlo ed amarlo, di conoscerne la personalità, varia e mutevole.

E non dico per scherzo: il treno, nel cinema, è finito per diventare un vero e proprio caratterista, atto ad interpretare ruoli tra loro diversissimi e persino opposti. Un complemento è diventato, benché aderente all'azione e allo spirito dell'azione.

Ed è stato appunto il cinema americano il primo che si è affezionato a questo elemento: data dal 1903 il film dove il treno per la prima volta è impiegato su larga scala nello schermo, dico in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (*L'assalto al treno espresso*) di Edwin S. Porter. Da allora vicino alle indavolate corse a cavallo e delle diligenze, appaiono le non meno indavolate corse di treni nelle praterie. Ricordo, per esempio, un film *LA DIGA DELLA MORTE* (che non risale a tempi lontanissimi) interpretato da William Boyd e dalla prima Ginger Rogers — che i cartelloni chiamavano Singer Rogers, forse per un'attrazione analogica con la celebre macchina da cucire — dove si vedeva un treno, che, essendosi rotti i freni, era lanciato a corsa pazzo giù per una discesa interminabile, che mozzava il respiro d'emozione fino al momento benefico di cui saltava fuori il «nostro eroe», il quale fermava il treno e si sposava Ginger con i capelli neri.

Se riguardo la serietà ingenua che incorniclava quella vicenda, la quale in gran parte si svolgeva a bordo di un treno che caricava legname, e lo portava a valle, compiendo così un lavoro analogo a quello fatto dalla corrente del fiume, e se la metto a confronto con la maliziosa ironia con cui viene presentato nel *DOCUMENTO* di Camerini, uno dei primi treni così come dovette essere (tutto fregiato e imbellettato, pieno zeppo di angioletti, di stemmi, di corone di fiori e di allegrie stile rococò, di un colore chiaro da salotto veneziano), mi vien fatto di pensare al cammino fatto dal cinema e dal suo fedele elemento: il treno. Là un treno merci di tipo americano, una bella locomotiva, degli azzardatissimi primi piani e scene sulla cuccetta del macchinista (mi sembra anche di ricordare una scazzottatura nello stretto ambiente mentre il treno corre alla deriva), qua un treno ridicolo, che passeggia a passo d'uomo sculettando vanitoso in mezzo ad una folla plaudente di elegantoni del tempo, con molti buffi saluti con fazzoletto di merletto a coloro che restano a terra e che sono quasi lambiti dallo sventolio vivace, tanto il treno cammina adagio e bassi risultano i finestrini. Tra la *DIGA DELLA MORTE* e il *DOCUMENTO* sono passati molti anni e molte esperienze, il cinema ha percorso una lunga strada: dal film «western» al film d'ambiente borghese. Ma il treno è restato sempre quel caratterista di cui sopra: capace cioè di interpretare diversissimi ruoli. Basta che volgiamo la mente ad un caratterista di carne ed ossa, per-



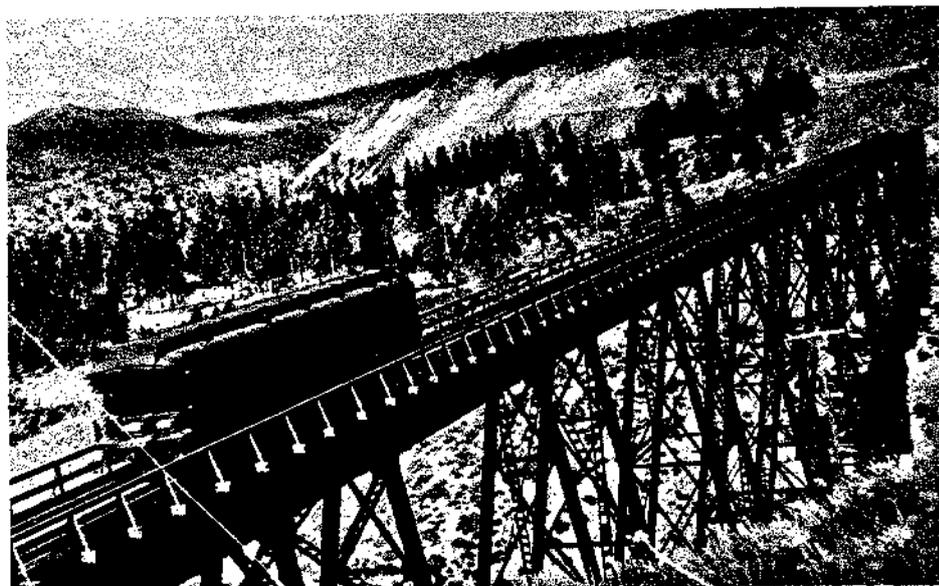
Nel film comico, una funzione spiccata del treno è quella di suscitare piccoli incidenti e scosse. Il 'classico' del genere è per l'appunto questo famoso trenino di 'Accidenti che ospitalità'

chè il concetto che ci fa vedere il treno come caratteristica cinematografica, resti in piedi. Pensate ad un Lionel Barrymore, per esempio: c'è chi lo ricorda in parti di *cattivo* nei suoi primi film (IL CONTRABANDIERE per citarne uno) e che lo ha visto recentemente in parti assai diverse. E non si può dire nemmeno che sia stato il cinema americano a prendere così sul serio il treno; chè esso anzi più di ogni altro cinema lo ha considerato come un caratterista, affidandogli anche parti comiche, per così dire. Lo ha visto più che altro come un mezzo di locomozione familiare a tutti gli americani, un simpatico compagno di molte persone: un motivo insomma che risuonava bonario nelle orecchie di ogni buon « yankee ». Così nel cinema, come nella letteratura che lo ha preceduto e, vorrei dire, anche formato. Gli umoristi americani (Mark Twain, O. Henry, Bret Harte, ecc.), che sono i descrittori più vicini della vita vissuta, e quelli che riassumono meglio un ambiente ed un modo di pensare (che rappresentano anche lo spirito informatore della prima età del cinema americano), vedono con senso di riconoscenza tutti gli oggetti che offrono conforto fisico e spirituale alla travagliata e pur bella vita degli uomini del nuovo mondo, che debbono lavorare ed esser sballottati qua e là nella loro terra per conquistarsi una posizione. (A questo proposito leggete le vite di questi tre scrittori e osservate quante esperienze hanno avuto, quale esistenza avventurosa e varia hanno percorso). Tra gli oggetti che circondano l'uomo e l'aiutano a tirare avanti, c'è anche un posticino per il treno, ritenuto da quello un prezioso compagno. Così la letteratura ha raccolto e descritto la vita: con senso bonario ed ottimistico, velato da una certa tristezza, e così il cinema ha continuata la tradizione. Ne riconosciamo subito gli addentellati rispetto all'elemento treno: chi ricorda i vagabondi che viaggiano nei vagoni merci quali ce li descrive un O. Henry, per esempio (vedi la sua opera *Roads of Destiny* e in particolare il racconto intitolato « La scomparsa di Aquila Nera »), ne rivede una fedele trasposizione nei film « western », in quelli di Buster Keaton, di Chaplin, di George O'Brien, di Harold Lloyd, di Lon Chaney, ecc. Tanto che il ricordo del treno-merci americano, del treno per viaggiatori con inservienti negri e scalette di legno per discen-

derne, è rimasto a noi caro quanto il ricordo dei costumi da bagno a righe che vedemmo in quei film: c'ispiravano e c'ispirano tuttora un dolce senso di familiarità, di melanconico conforto. Il quale è rimasto di quasi uguale intensità, se pur di diversa natura, nei film americani moderni. Certo è che se in quella che io considero la Prima Età del cinema americano vedemmo due film — IL GENERALE di Buster Keaton, dove il nostro attore faceva la parte del macchinista di una locomotiva, che si chiamava proprio « The General », e IL FERROVIERE con Lon Chaney, dove l'amore per la macchina è reso con senso drammatico forte e preciso —, due film i quali rendono ancora onore al treno con lo stesso affetto mostrato in precedenza da altri, ora nella Seconda Età il cinematografo di oltre-oceano ha mantenuto l'importanza di questo mezzo, che sembra fatto apposta per la macchina da presa, ma ne ha accentuato il carattere solo di « confort », di comodo ambiente, di sfondo a scene con schermo mobile. E non brevi scene: ricordo film come SHANGHAI EXPRESS con Clive Brook e Marlene Dietrich, dove il treno ha ancora quel fascino



Il treno ha seguito il cinema anche nell'aspetto esterno, che appartiene soprattutto alla storia del costume. Qui un treno del 1919 ci fa un effetto quasi d'altra epoca e d'altra storia (così il film «Treno di piacere» con Alberto Collo - se lo vedessimo)



Scatenato su un ponte, un vagone va verso la distruzione (dal film «Il mistero del vagone letto»). Emozione, folle moto e ritmo di ferraglie, sono elementi straordinariamente cinematografici



Mentre nel cinema americano il treno diventa quasi un personaggio, nei film europei, sovente, esso sta a segnare i sentimenti dei personaggi, il destino. La Nagy e D'Ancora fuggiaschi, (eccezionale interpretazione), aspettano con ansia alla stazione ('Rotale')

dell'imprevisto, ma anche comode scene d'interno che si riavvicinano più a film posteriori (XX secolo con Carole Lombard e John Barrymore, si svolgeva in gran parte in un lussuoso treno americano, e tanti altri ancora), fino ad È ARRIVATA LA FELICITÀ dove c'è una festosa scena che rappresenta la partenza di Mr. Deeds nella piattaforma aperta in fondo al treno, con in bocca il fedele trombone, e quella bellissima fotografia del treno che percorre sulla ferrovia sopraelevata le vie di New York. Quel tocco drammatico che scorgevano i primi personaggi del cinema nella velocità e, vorrei dire, nell'epicità del treno, si è diluita e confusa in una serie di film gialli di poco conto.

Questa l'evoluzione del treno come elemento puramente cinematografico, in America.

Diversa la sua evoluzione in Europa, dove il treno, mentre in America ormai veniva usato persino come indicatore di distanze, fungeva da vera e propria dissolvenza, cominciava ad appassionare la gente del cinema attraverso una prima fase di ricerche e compiacenze fotografiche (treni che sembrano travolgere la macchina da presa



Gran signore straccione, Chaplin, coi bastoni da golf e tutto, ha il suo posto riservato in quel ripostiglio che vedete (come 'Aquila nera' di O. Henry)



Solo i negri potevano servirsi (come in 'Allietuja') del treno quale mitico simbolo del viaggio finale. Sul treno c'è scritto: 'Pentiamoci tutti, o peccatori'

fin sotto le rotaie, troni che annebbiano con il loro fumo l'intera estensione dello schermo per attenuare un passaggio troppo brusco, troppo violento, ed altri simili effetti di fotografia e di sonoro abbondano in film francesi, tedeschi, italiani, ecc.). Poi, dopo questo primo contatto, i registi europei si sono avvicinati sempre più a questo mezzo, interpretandone soltanto il senso drammatico, forse con maggior forza di quanta non ce ne avessero già messa gli americani. Cito *ROTAIE* di Camerini e *FUGGIASCHI*, film dell'Ufa con Hans Albers e Kate von Nagy, dove il treno aveva un « ruolo » esclusivamente drammatico, e così giù giù fino ad attuali film come *SMARRIMENTO*, dove la strada ferrata interrotta da bombe di aeroplani, immobilizza un convoglio pieno di soldati, fino al rovinatissimo ritorno in corsa affannosa del protagonista che ha vissuto un'intensissima giornata al suo paese.

Si sarebbe indotti a credere che le due evoluzioni presentino caratteri perfettamente opposti, dopo aver visto che nella *BÊTE HUMAINE* (1939) di Jean Renoir, i primi 10 minuti circa di ripresa si svolgono a bordo di una locomotiva guidata

da Jean Gabin, riprendendo così quel senso di fascinante intimità che trovammo solo nei primi film, in quelli cioè della Prima Età, della cinematografia americana (con fotografia originale e senza schermo mobile: una scena in tutto e per tutto girata dal vero). Ma non vogliamo esagerare e troppo schematizzare l'argomento, di per se stesso così semplice e piano.

Vorrei infine affermare che fra cinema e treno ci sono sempre stati legami quasi di affetto: un senso d'intesa che non si è verificato neppure con l'automobile (che è restato invece il tipico mezzo di locomozione dei film di « gangsters »). Il cinema ha saputo cogliere, fin da principio — e per questo forte è restato sempre l'attaccamento tra i due mezzi — quel non-so-che di intimo, di profumato, di dolce conforto, di caldo e di familiare ritmo musicale che è in potenza nel treno, e che basta un po' di sentimento, forse di melanconia, per scoprirlo. E mi viene ancora in mente un film che tutti questi spiriti nascosti e nostalgici ha ancora una volta fatto riaffiorare: quel piccolo delizioso *RITORNO ALL'ALBA* con Danielle Darrieux. **DARIO CINI**

NOTE DEL TEMPO DI GUERRA

Il nostro corrispondente e amico era scomparso da due mesi. Sappiamo ora che era stato prigioniero in Francia, ove subì trattamenti crudeli; il giorno dell'Armistizio fu preso di mira dalle guardie imbestialite che speravano, colpendolo, di calmare i loro rancori.

NON POSSEGO una sola nota dei miei viaggi di quest'anno. Il contatto con la battaglia di Danzica, con gli eserciti che si affrontavano in Finlandia, con i corpi d'armata che si guardavano in cagnesco in Germania e in Francia, con i reggimenti che imparavano l'uso del fucile dalla Siria all'Iraq e all'Iran, mi ha dato qualche impressione. La mia avventura di prigionia mi ha fornito schemi più precisi che riportano ancora la creazione artistica al problema essenziale: la conoscenza o esperienza, il penetrare nel mondo che si vuol esprimere.

Il giorno stesso del mio arresto [«Giù le armi!»; ma io avevo perduto il mio solo temperino in acciaio inossidabile] *Cinema* pubblicò un mio colloquio con John Ford; vi si parlava d'un gran film: *STAGE-COACH*. «La storia è d'una scoraggiante semplicità — dicevo; — una diligenza che va dall'Arizona alle frontiere del Messico». Su questo schema ho visto il mio film attraverso la Francia: dalla Senna alle frontiere di Spagna.

Fummo gettati in mille, uomini e donne, quasi tutti italiani, su un treno merci che ci attendeva vicino Montparnasse. *Homes: 40 - Chevaux: 8*. Indicazioni estranee ai nostri vagoni, ove ci pigliavamo in 60 e 80. Parigi era coperta da una caligine strana: si mormorava che fosse un supremo artificio bellico. Gli ultimi treni dei sobborghi, profilati in duralluminio come la «Freccia d'Argento» d'oltralantico, passavano dinanzi a noi. Sotto i ponti avanzava come una piena la massa lenta e silenziosa dei cittadini in fuga. Migliaia e migliaia di carrozzine da bimbi a fianco dei soliti materassi d'ogni esodo. Voli bassi di aeroplani; la D.C.A. non tira più. Queste visioni si fondono nel crepuscolo, identiche, e scompaiono nella notte. Nei nostri vagoni c'è silenzio. Ancora non siamo sufficientemente stanchi per sentire la mancanza di spazio. Anche le guardie mobili tacciono; come noi han dovuto lasciare le loro case all'improvviso; chissà per quanto.

La stanchezza ha poi vinto. Pian piano l'idea d'essere ancora vestiti per bene ci abbandona e ci gettiamo nella polvere, l'uno contro l'altro. Qualche occhio sbarrato segue la sagoma dell'orizzonte che scivola nel rettangolo della porta come il tracciato di una colonna sonora; ma i più dormono. Un'imprevista personalità dei presenti si rivela, secondo il tono del russare. Nel vagone vicino una bellissima prigioniera bruna ha un russare quasi melodico, d'un gat-

tino che minacciasse un cane da pastore. Si è addormentata da poco; aveva prima imbastito un idillio ad altissima voce, tra vagoni e vagoni, con un aviatore della linea Parigi-Roma. In un angolo, un meridionale pittoresco, di 200 chili, mormorava a un vicino dormite il suo terrore di morir di fame. La notte non fu interrotta più che da stazioncine buie e vuote. L'alba ci sorprese su un viadotto, su una campagna opulenta, dalle mucche bianche chiazzate di nero. Chartres si stagliava su un'aurora piena di pace. Chi di noi era cristiano guardava commosso quelle mura sature di catolicità. Dopo Chartres ricevemmo il battesimo del fuoco.

Quattro bombardieri avanzavano da qualche minuto paralleli al treno; grigi piombo. A un tratto vedemmo dei confetti neri staccarsi dagli apparecchi e subito dopo s'innalzarono verso il cielo quattro mirabili getti dorati: era la terra delle viscere di Normandia. Gli scoppi erano attutiti dal nostro stupore. Il treno si fermò e udimmo l'allarme d'un paesino adagiato sulla sponda d'un canale. Scendemmo di corsa. Gli aeroplani venivano su di noi. Degli uomini grossi, forti e serfi erano lividi di pianto; un vecchio musicista ottantenne sorrideva tranquillo seduto sulla sua valigia. Tutti gli altri si sono gettati nella fanghiglia d'un rigagnolo che segue il terrapieno, tra i cespugli di ortiche. Un sosia di Gandhi, sparuto e quasi orbo, si è adagiato su un formicaio gigante e cerca di vedere il cielo; ma non sente che i motori e gli scoppi irritati delle mitragliatrici. Le nostre guardie tirano coi loro moschetti, allo scoperto: *Hausse 200*, ha gridato un capitano. Le donne sono al-

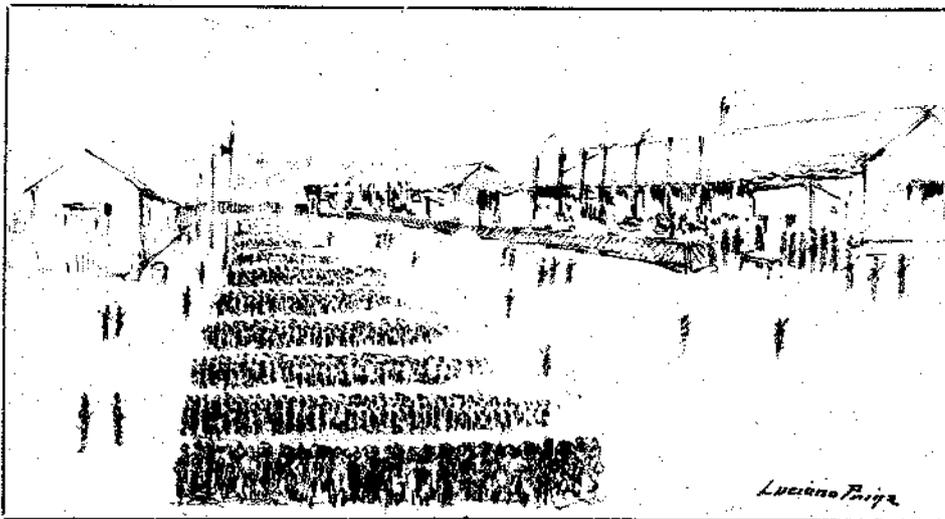
lungate per terra, e contemplan le loro calze sfilate. Gli aeroplani passano e ripassano. Qualche grido. Qualche zolla di terra rimossa dal loro piombo. Un imprudente attraversa di corsa, in diagonale, un campo di grano. Gli apparecchi si allontanano. Mi avvicino al treno. Un uomo giace nel mio vagone; è un mercante veneziano. C'è un vescovo al suo fianco e un medico; monsignore dà l'assoluzione. Faccio il segno della croce.

Al silenzio segue un parlottare da ricreazione. Ognuno enumera le zollette di terra sollevatesi vicine a lui e i cadaveri che ha contato. A proposito di morti, il mercante veneziano si alza. Nonostante i sintomi, non era morto affatto. Mi sembra quasi di portargli rancore, per il segno di croce sprecato sulla sua anima. Il treno è quasi allegro. Durante il bombardamento la bella prigioniera e il pilota si sono rifugiati nello stesso cespuglio. Monsignore dice una preghiera. Tutto va bene. Pare che si vada a Rennes, in uno dei campi più belli di Francia. La guerra finirà presto e saremo liberi. Rennes non fu che una sosta. Nella stazione dai marciapiedi letteralmente coperti di carrozzine da bimbi, un camerata diventato pazzo sotto il fuoco trovò modo di suicidarsi, dietro un lungo treno della crocerossa cesellato dalle mitragliatrici aeree. L'avanzata germanica incalzava. Due ore dopo la nostra partenza, osservati dai segnali rossi della stazione, Rennes aveva 4500 morti sotto il bombardamento.

Il viaggio prese un ritmo nuovo. Le pagnotte e le latte di carne in conserva [che i francesi chiamano «scimmia»] scomparvero e furono sostituite. Eravamo sempre



Carro bestiame pieno di Italiani diretti al campo (disegno di G. Antoniazzi)



Adunata per ordine alfabetico il giorno della liberazione (disegno di L. Prina)

in collera e la bella prigioniera faceva scene di gelosia all'aviatore. Col pretesto di 100 mila franchi rubati, un finanziere prese a pugnare un agente consolare, nonostante i loro rispettivi 150 chili che avrebbero dovuto renderli solidali. Solo l'ex-morto stava bene. Le notti divennero impossibili; ai rumori si sommavano ora odori innominabili. A Nantes il puzzo del pesce ci nauseò; si ebbe paura d'essere imbarcati per l'Inghilterra; ma Nantes ci respinse dopo averci messo per sei ore su un ponte minato del fiume caro a Leonardo. Andammo a La Rochelle: non ci vollero. Prendemmo la strada di Bordeaux, tra i vigneti infiniti e i pini austeri.

Due uomini si confondevano in dimostrazioni d'amicizia: un olandese, fisiologo e fabbricante d'armi, e un bolognese, vago segretario d'una legazione del Siam. Il loro sguardo era però molto particolare: sfuggente, quello del segretario, insistente quello del fisiologo. Sapemmo poi che il bolognese era un mercante di fucili, indicatore poliziesco a tempo perso. Su una falsa accusa aveva fatto imprigionare l'olandese, per tenerlo lontano da un affare. Questi, trionfalmente assolto, aveva sfogliato il suo incartamento per favore del giudice e aveva scoperto così l'origine della cábala. Ma il bolognese non sapeva che l'olandese *sapesse*. Preparavano insieme un nuovo affare che si concluse con un assassinio.

Un'alba rugiadosa ci colse prima di Bordeaux, a treno fermo. Una scena alla Bruegel si offriva ai nostri occhi: centinaia di uomini del nostro treno — e qualche donna che si dava l'illusione d'essere appartata — erano accovacciati tra le vigne basse e i margini delle siepi. Altri preparavano in fretta un piccolo bucato. All'improvvisa partenza del treno vi fu una corsa d'uomini coi calzoni in mano.

In una stazione coperta da migliaia di locomotive belghe, la gendarmeria intervenne per una breve inchiesta. Avevamo visi da spettri, con le nostre barbe, il sudiciume e la stanchezza. Tra di noi si mostrò un traditore, un operaio dal viso rosso e dal naso d'aquila. *Le mouchar*, disse una guardia indignata. Il delatore era un uomo che

aveva lasciato a Parigi nove figli, una moglie ammalata e una madre cieca che — com'egli mi disse — « aveva paura del buio ».

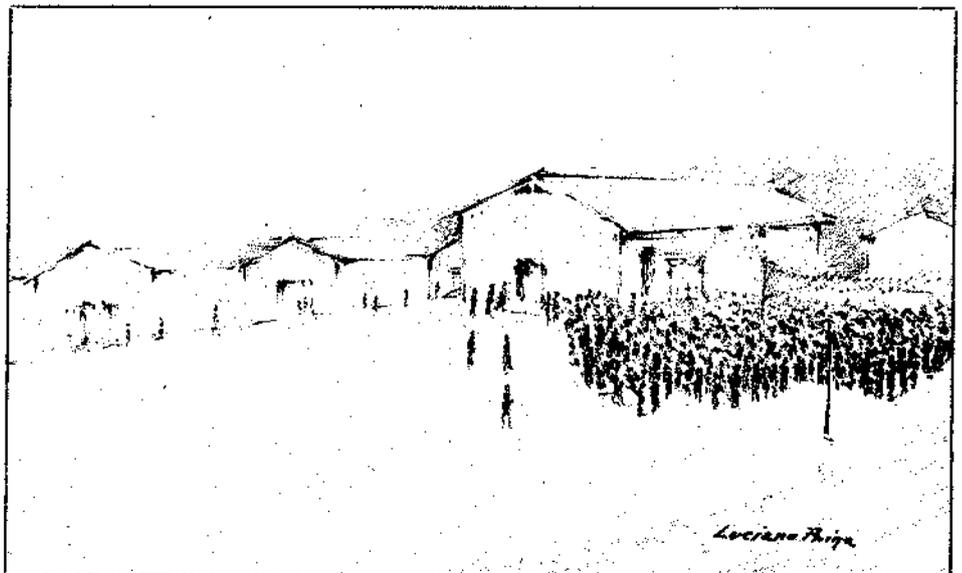
Una settimana era passata. Era già domenica. Il vescovo passò di vagone in vagone e disse ad alta voce qualche preghiera. C'era gente che non aveva più pregato da vent'anni. L'aviatore e la bella furono autorizzati a restare insieme. Avevamo un pomeriggio per noi. Si organizzarono giochi: avevamo sul treno un campione d'Italia di pugilato, pesi massimi, e un campione di lotta. Il primo sollevava tre uomini a braccio teso; l'altro si gingillava con rotaie. Dai vigneti vicini ci offrono del vino. Le ragazze staccarono per noi tutte le fragole esistenti in un raggio di due chilometri. Il vino serpeggiò nel nostro corpo indebolito come un fiume di lava. Due ore dopo il riso cadde e ritornammo alle nostre tristezze. Una guardia pianse pensando al bimbo che sua moglie aspettava e che forse era già nato. Altre corsero in paese per farci dei telegrammi, inutili telegrammi su fili ormai tagliati; eravamo amici e non credo che ci siano uomini normali che non lo diventino in sette giorni di prove comuni.

Anche a Bordeaux ci respinsero. Non vedemmo che visi assonnati da una notte passata tra quattro bombardamenti; due grossi aeroplani, tipo « Canopo », passavano in alto, sospettosi e lenti. Partimmo di nuovo al tramonto. La campagna cambiava e prendeva quasi un sapore mediterraneo. A Tolosa attraversammo una marea di profughi atoni. Anche i bambini non ridevano più. Nelle ultime luci della sera giungemmo in un paesello orlato da un cielo arancione carico. Prima sorpresa: una trentina di territoriali ci guardavano con occhi feroci e montavano la guardia con baionette lucidissime sui loro fucili Gras, ricordo d'Abissinia. Le nostre guardie ridevano di quel segno di zelo.

Era la nostra ultima notte. All'alba l'aviatore e la bella dovettero separarsi. Una vecchia donna promise di vegliare sulla giovane; questa donna era francese, aveva cinque figli al fronte ma, essendo stata sposata a un Sarrois, andava al campo come « nemica ».

Entrammo dietro le siepi di fili di ferro del campo di concentramento del Vernet. Un altro film cominciava, completamente diverso. Chi mai volesse trarne uno scenario, eviti la verità; ad esempio, al nostro arrivo un gigantesco arcobaleno si mostrò nel cielo, dai Pirenei all'Ariège. Solo un Cecil de Mille potrebbe finire un film su un arcobaleno. E la critica parlerebbe certo d'infetta letteratura...

Anche durante il viaggio pensai varie volte a STAGE-COACH, pensavo a questa maniera fatta d'allusioni intime e precise, a questo accennare sufficiente all'intelligibilità e prezioso all'arte. Pensavo soprattutto ai nuovi valori — ricordi, intuizioni, rivelazioni — che questa guerra che combattiamo porterà all'elaborazione del nuovo periodo cinematografico che ci attende. Soprattutto non lasciamo agli Americani il mezzo di parlarci della guerra, come successe l'altra volta, per colpa di nostre sdolcinatezze crepuscolari. Gettiamo a mare i mimi e le fatali e ragioniamo con esseri che abbiano semplicemente un'anima d'uomo. LO DUCA



La messa al campo dei prigionieri (disegno di L. Prina)

TERZO PIANO

UFFICIO STAMPA

Berlino, agosto (dal nostro inviato speciale)

GLI UFFICI del dott. Opitz sono al terzo piano del grande edificio della Universum Film Gesellschaft e ci si arriva dopo un regolare annuncio scritto all'ingresso e una breve sosta nella spaziosa anticamera che precede le numerosissime stanze da lavoro. Alle pareti, incorniciate in un legno grezzo e chiaro, pendono le fotografie degli artisti più celebri nei più celebri film. L'usciera che siede dietro al lungo tavolo d'angolo manovra ininterrottamente microfoni e spine di una sua centrale telefonica interna che si accende e si spegne ad intermittenze in piccole lampadine rosse e verdi. Guarda ogni tanto a noi che attendiamo seduti nelle soffici poltrone all'altro capo della sala, e segue la nostra mano che scuote la cenere della sigaretta nel grande posacenere del tavolo centrale. Se questa cenere cadesse distrattamente per terra egli muterebbe immediatamente opinione di noi, di noi giornalisti italiani, americani e rumeni che per caso ci troviamo riuniti nella medesima attesa in questa calda giornata d'agosto berlinese.

Muterebbe opinione, e sarebbe per tutto il giorno preoccupato seriamente della violata maculatezza del linoleum lucido e splendente, per il quale ogni mattina egli entra un'ora prima degli altri in ufficio e che per lui, e non per lui solo, rappresenta già un elemento vitale nella ordinata ed organizzatissima vita dell'ufficio. Sulla porta di ingresso del piano, sotto un orologio elettrico ossessivamente nello scatto continuo e silenzioso della lancetta dei minuti a grandi caratteri gotici, è la scritta « Pressestelle » seguita da altre due più piccole che indicano le due grandi sezioni degli uffici del dott. Opitz, « Auslandspressstelle » (Ufficio stampa per l'estero) e « Inlandspressstelle » (Ufficio stampa per l'interno).

È la divisione che più tardi lo stesso Opitz mi indica, toccando con una bacchetta di quella del tipo dei conferenzieri i nomi e le sezioni di una grande tavola appesa alla parete del suo studio dove è riassunta in una precisa geometria tutta l'attività dell'ufficio, coi nomi degli impiegati preposti ai vari servizi e con frecce e linee di unione che indicano l'interdipendenza di un ufficio con un altro.

In venti anni e più di continuo, metodico, intelligente lavoro, l'uomo che sta ora dinanzi a me ha ideato, creato, e messo in efficienza il più moderno ed organizzato ufficio stampa di una casa cinematografica che esista in tutto il continente.

« Parlo pochissimo italiano », egli mi dice, « ma conosco molto bene il vostro paese dove vado per qualche tempo ogni anno, e conosco anche per quello che mi è possibile il vostro cinematografo ».

La sua stanza è semplice, con le pareti ricche dei quadri della produzione, e sul suo tavolo si ammucchiano annuari di tutte le lingue e grandi indirizzi giornalistic.

A me interessa sapere l'impianto di questo ufficio, il suo funzionamento, e più ancora il sistema che lega quella rete perfetta di informazione e di distribuzione del materiale di propaganda per la quale la Ufa si è resa celebre in tutto il mondo. Opitz me ne parla per circa un'ora. In tutto questo tempo la bacchetta corre da una parte all'altra del grande quadro, gli sportelli dei grandi scaffali che circondano le pareti della stanza si aprono e mostrano file lunghe e ordinate di pubblicazioni, indici di titoli di film, elenchi suddivisi per materia e per paese, collezioni di giornali, di opuscoli pubblicitari, bollettini; le fotografie che una piccola segretaria bionda reca a fascio si ammucchiano sul tavolo di lavoro del direttore. E il direttore, finita per così dire la parte teorica della sua illustrazione, mi accompagna per le varie stanze dei suoi uffici.

L'ufficio stampa così mi si rivela lentamente nel suo esatto funzionamento, e ciò che a prima vista mi era apparso come una com-

plicata costruzione burocratica, si apre ora alla mia mente con tutta la perfetta agilità e precisione del suo organismo.

« La mia principale preoccupazione », dice Opitz, « è quella di raggiungere il maggior numero di pubblicazioni quotidiane e periodiche con le nostre fotografie, con le nostre notizie, con i nostri articoli. E il compito, credetemi, non è facile, se pensate che nella sola Germania esistono 2300 quotidiani e centinaia di riviste che hanno interesse per il cinematografo, senza contare il lavoro diretto con migliaia di esercenti e con tutte le case di noleggio tedesche e straniere ».

Ma l'ufficio stampa, questo ufficio stampa, provvede a tutto, e quasi settimanalmente la valanga dei mezzi pubblicitari si spande dal terzo piano di questo edificio per tutta l'Europa e ripete instancabilmente nomi di film, di attori, racconti di trame, critiche, successi alle folle del continente.

Tutto l'impianto dell'ufficio assolve a due compiti principali: uno per così dire interno della casa, e l'altro esterno di vera e propria pubblicità e propaganda. Il primo consiste nella raccolta di tutte le informazioni sulla produzione straniera o delle case concorrenti, nella catalogazione dei dati relativi alla finanza, all'industria, al commercio, alla vita stessa del cinematografo in tutti i paesi del mondo, nelle notizie sul mercato nazionale ed internazionale, che vengono regolarmente trasmesse mediante un bollettino settimanale accuratissimo e perfettamente al corrente a tutte le altre sezioni interessate della Ufa, da quelle amministrative a quelle tecniche a quelle artistiche a quelle commerciali a quelle della vera e propria produzione. Tutte le modifiche, gli spostamenti, le oscillazioni, le novità che si producono



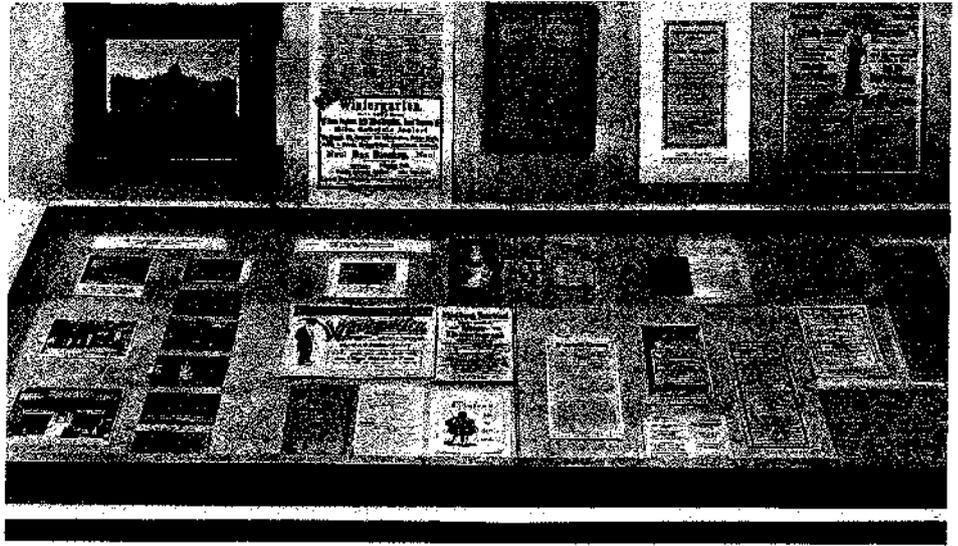
Ufficio Stampa dell'Ufa: questa è la parete dedicata ai manifesti dei film culturali (da quelli dell'esploratore svedese Bengt Berg ai film sull'esercito tedesco)

nella vita del cinema sono così immediatamente alla portata dei direttamente interessati. Questi bollettini, raccolti a fine mese, vengono poi rielaborati; la materia informativa in essi contenuta viene raccolta sotto diverse voci a loro volta ordinate per ciascun paese, cosicché ogni trenta giorni circa si può conoscere con tutta esattezza quanto è avvenuto nel campo cinematografico e in tutti i rami di questa industria e di questa arte nei principali paesi produttori del mondo.

Il secondo compito invece è, come si è detto, quello della vera e propria propaganda esterna sul film. Per esso l'ufficio è diviso in due grandi gruppi: quello della propaganda interna e quello della propaganda per l'estero. Per la prima il dott. Opitz, in vista dell'enorme numero di giornali e di riviste da raggiungere, ha organizzato un servizio di corrispondenti in tutto il Reich. Diviso il territorio nazionale in dieci o dodici circoscrizioni, per così dire filmistiche, vi ha posto a capo una persona di sua fiducia la quale è in continuo contatto con le redazioni del suo territorio, con gli esercenti e con i noleggiatori. Attraverso questi corrispondenti, il dott. Opitz sa periodicamente le varie situazioni locali, conosce i desiderata dei fogli locali ai quali egli fa pervenire direttamente fotografie, cliché già pronti e una grandissima varietà di materiale articolistico adattato già alle esigenze di quel particolare pubblico e di quel particolare giornale. Su una carta geografica della Germania egli mi mostra le zone di residenza dei suoi corrispondenti e i viaggi da loro compiuti mensilmente nella circoscrizione: una crocetta rossa indica le città visitate, un numero accanto ad esse rimanda all'ordine protocollare delle relazioni inviate alla direzione dell'ufficio.

« Ci sono giornali », spiega Opitz, « per i quali noi stampiamo pagine intere riguardanti i nostri film, pagine dello stesso formato del foglio nel quale saranno inserite, pubblicate nella tiratura adatta, corredate di fotografie, di notizie e perfino di argomenti di varietà che rompono la monotonia di un unico argomento. I giornali non spendono un soldo ed hanno una pagina in più, noi guadagniamo in una pubblicità efficacissima e che dà i suoi frutti, statistiche alla mano ».

« E per l'estero? » dico io. « Per l'estero la cosa non è così complessa. Più che altro ci serviamo delle sette filiali dell'ufficio stampa che abbiamo rispettivamente a Parigi, a Brusselle, a Varsavia, a Praga, a Budapest, a Amsterdam e a Zurigo. Queste filiali lavorano in lingua locale, ricevono il nostro materiale, lo traducono e lo trasmettono alla stampa del luogo ed agli esercenti del Paese. Nello stesso tempo ci segnalano tutte le impressioni che i nostri film determinano in quella particolare nazione, e ci forniscono



Museo dell'Ufa: sotto vetro e ai muri appaiono i manifesti e le fotografie delle prime proiezioni cinematografiche (dal 'Bioscop' di Skladanowsky presentato al Tivoli di Copenaghen nel 1896, in poi)

regolarmente tutti i giornali locali e tutti i dati sulla produzione cinematografica del paese in cui risiedono. A capo di queste filiali abbiamo non elementi tedeschi ma persone del luogo che già conoscono perfettamente l'ambiente cinematografico in cui si muovono.

Qui a Berlino il nostro ufficio si vale di specialisti che parlano e scrivono le diverse lingue di molti paesi del mondo, che si incaricano di dirigere edizioni diverse di nostri speciali bollettini diretti ai giornali, alle riviste, agli esercenti e ai noleggiatori che ci interessano. A questi si inviano regolarmente fotografie e articoli critici già compilati su questo o quel film e perfino, per certi paesi balcanici, dei cliché già pronti per la stampa e prodotti su un materiale leggerissimo ed economico ».

Mentre parliamo si passa per lunghi corridoi che hanno ai lati scaffali ordinatissimi di fotografie divise per film e per soggetto. Tutta la produzione di anni ed anni di cinematografo è qui pazientemente catalogata, suddivisa, numerata. Attraverso le porte chiuse odo il rumore continuo delle macchine da scrivere in funzione. Ed Opitz continua: « Con noi lavorano circa ottantacinque collaboratori esterni, fotografi, pittori, cartellonisti, giornalisti, traduttori, scrittori; essi sono un po' l'anima dell'ufficio ».

Il tempo intanto è volato. La stessa Ufa mi sembra essersi trasformata d'un tratto in un immenso ufficio stampa, e dimentico quasi per un attimo che gli altri cinque piani dell'edificio hanno anch'essi in altri settori una vita ancora più complessa e ordinata. Siamo di nuovo nella grande anticamera quando Opitz mi saluta cordialmente. Lo sguardo va di nuovo al banco dell'uscire e poi a quel lucido linoleum senza macchie, brillante, e capisco come in fondo tutto dipenda proprio da quella cenere che non bisogna gettare sul pavimento.

GIUSEPPE ISANI

CORSI DI OPERATORI DI GUERRA

GIA NEL 1938, in seguito ad un accordo intervenuto tra la Direzione Generale per la Cinematografia e la Federazione dell'Urbe, fu indetto un corso speciale per operatori di guerra tra giovani specialisti della G.I.L. Non sappiamo quale esito abbia dato a suo tempo tale corso, ma è indubbiamente nel filone di questa vecchia idea che è nata l'iniziativa del nuovo corso per operatori cinematografici del fronte, riservato agli universitari iscritti ai Cine-Guf e che il Ministero della Cultura Popolare, d'intesa con la Segreteria dei Guf, ha portato sul piano di una concreta realizzazione nei giorni scorsi. Circa sessanta giovani così, di quasi tutte le principali città d'Italia, sono stati riuniti a Roma ed hanno partecipato a lezioni teoriche e principalmente ad esercizi pratici di presa, sotto la guida di tecnici e di specialisti che hanno potuto constatare la generale buona preparazione dei nuovi elementi, che saranno domani chiamati ad assolvere i non facili compiti della costruzione di film-documentari sulle nostre azioni di guerra.

Sulla paternità di tale iniziativa e sul metodo di tali lezioni sono nate, come di solito accade attorno alle buone idee, divergenze e piccole polemiche, che tuttavia non toccano per nulla il significato e più ancora il buon andamento dei corsi. Su di esse non è il caso di entrare in merito. Siano piuttosto felici i giovani dei Cine-Guf del riconoscimento e della fiducia che la maggiore autorità cinematografica italiana dimostra di dare al loro nascente lavoro, e ricordino che prima di diventare ottimi soldati è necessario un periodo di scuola e di istruzione. Prima di « girare » armi ed armati di terra, di cielo e di mare, sacrosante e utilissime sono le prese a significato tecnico che essi hanno fatto e stanno ancora facendo a Roma di scene normali e di pace della vita cittadina.

LA VITA CINEMATOGRAFICA

(agosto 1911)

★ **Soggetto di MONDANA, BANDITO E CAVALIERE** (Vesuvio Film, Napoli): Il barone Corrado, bello e ricco cavaliere sotto Luigi XIII si è perdutamente innamorato della seducentissima Leona, l'elegante mondana di Parigi. Questa però amante di Carlo il bandito, stabilisce con costui di fingere di accettare l'amore del barone onde impossessarsi delle sue grandi ricchezze. Infatti in una passeggiata a cavallo, Leona con mille seduzioni spinge Corrado sino alla foresta, dove Carlo, aiutato dai suoi seguaci, affronta il cavaliere e gli pone il dilemma: O la donna o la tua fortuna. Corrado reso impotente contro la forza, impossibilitato a reagire, da perfetto cavaliere, abbraccia Leona e cede le sue ricchezze.

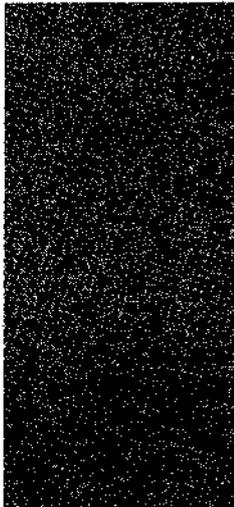
Poco dopo Leona lo abbandona per gettarsi nelle braccia di Carlo, ormai ricco, ed unitamente a quest'ultimo sperperano nel lusso le ricchezze di Corrado. Il barone dapprima in preda al più intenso dolore, sente ancora imperiosa la passione per Leona e decide vendicarsi. A tal fine profitta del malcontento dei banditi di Carlo per offrirsi loro capo e far loro ottenere quella parte di denaro che il primo non aveva voluto cedere. Mentre Carlo e Leona in una berlina attraversano il bosco per recarsi all'estero, vengono assaliti dalla banda capitanata da Corrado, il quale a sua volta richiede: O la donna o la mia fortuna. Carlo vigliaccamente cede la donna pur di conservare le ricchezze. Leona, colpita da tale atto, in un momento di sommo disprezzo toglie fulmineamente il pugnale dalla cintura dello stesso Corrado e uccide Carlo, poi sicura della vendetta del barone si offre a lui come vittima. Ma questi generosamente la rende libera. Leona finisce così per innamorarsi della grandezza d'animo di quest'uomo, da lei a torto ingannato, e dopo una malattia, dopo lunghe lotte e sincere lagrime di pentimento riesce a ripossederne l'amore, dividendo felice la povertà da lei cagionata.

★ **NOTIZIE ROMANE.** — Il caldo tropicale di questi giorni non trattiene il pubblico romano dal frequentare alcuni cinematografi, dove, per le sale bene arieggiate, si trascorre un'ora di refrigerio. Infatti dove trovare una sala più fresca, pulita del Regina, ininterrottamente affollata dalla più fine aristocrazia romana? Ed il pubblico dimostra la massima soddisfazione per la bontà dei programmi, e la perfetta esecuzione. Il Bernini, anch'esso sul Corso Umberto, richiama pure un pubblico fine ed elegante, e l'esperto proprietario impingua le tasche. Il Lumière sa accaparrarsi subito le novità e proietta film di grande attrattiva per il pubblico, che si ferma estasiato a contemplare le grandi planches affisse per la città. In questi giorni, gran richiamo han fatto le film **LA TRATTA DELLE BIANCHE** e **LE VITTIME DELL'ALCOOLISMO**. Vada un plauso alla direzione, che nulla trasalca per il buon andamento di uno fra i migliori nostri locali. Ammirata inoltre in questi giorni al Mévisto la pellicola del **RAZLES** che, per messa in scena, fotografia e viraggi è esentabile da critica.

★ **MAX LINDER**, l'insuperabile creatore ed esecutore delle films comiche, che divertono tutto il mondo, dopo una lunga e grave malattia che lo aveva allontanato dalla scena, vi ritorna guarito perfettamente e riprende il suo posto.

★ **PICK-NICK.** — Il comico dell'« Aquila Film » si marita?!...

Sicuro! Dopo tante films umoristiche, il nostro minuscolo amico vuol farne una... seria! E giacché la corballeria — chiamiamola così — ormai



è fatta, non ci resta che fargli un mondo di auguri.

★ **ORESTE COVINI**, di Teramo, ha inventato un processo chimico col quale si possono rendere impermeabili le films impressionate. Con questo ritrovato anche le films usate (purché senza macchie e striature) si rendono impermeabili pur conservando la loro flessibilità, la loro trasparenza e la loro elasticità. Le films, così preparate, possono essere impunemente immerse nell'acqua, anche arrotolate, senza alcun pericolo, perché le films, dopo bagnate, si possono far asciugare, senza che la fotografia subisca alcuna alterazione. Ognuno vede quanto ciò sia utile, specialmente in caso d'incendio. Quando le films, dopo un dato tempo di uso, siano sporche o in qualsivoglia maniera macchiate, si lavano o con l'alcool o con la benzina, o con l'acqua e sapone fregandole poi bene con pelle di daino. La preparazione chimica dei Covini difende completamente la gelatina fotografica dall'atrito che deve subire nell'apparecchio di proiezione.

★ **LA PAROLA DEL CRITICO.** — I **RINTOCCHI DELL'AVE MARIA** (Itala Film): ecco una delle films di soggetto moralissimo; degne di essere menzionate non fosse altro che per la salutare influenza che possono esercitare sugli animi deboli e travagliati, additando loro le funeste conseguenze delle cattive azioni e la via di salvezza per chi anela

di ritornare o rimanere sul retto sentiero. Lo spunto non ha nulla di nuovo e d'interessante, ma, se anche ripetuto a sazietà, è sempre da lodare.

Un ragazzo di condotta inesplicabile, — figlio di un povero campanaro — diventa, da giovane, uno scapato e, coltivando cattive compagnie, sta per divenire un delinquente. Per incitamento degli amici si propone di svaligiare, notte tempo, una palazzina — nell'assenza dei padroni — e mentre compie la delittuosa impresa giungono al suo orecchio i rintocchi dell' Ave Maria che il vecchio genitore suona devotamente, dopo essersi inginocchiato a pregare il buon Dio perché gli faccia ritornare il figlio sulla via del dovere. Questi rintocchi hanno la potenza di ridestare nell'animo del giovanetto i più bei ricordi della fanciullezza, quand'era la felicità dei suoi genitori, ed in cuore i sentimenti buoni che per un momento s'erano assopiti. Abbandona perciò l'impresa e, fuggendo da quella casa, ritorna rissavito ai suoi poveri vecchi, che vedono finalmente esaudite le loro fervide preghiere.

Il Bernard, la Vitaliani, Papa, Casaleggio, il Garneri e gli altri, dei quali ci sfugge il nome, resero con efficacia la loro parte, contribuendo alla buona riuscita della film, la cui messa in scena è stata assai accurata e bella davvero in qualche quadro.

(da «La vita cinematografica»)

PITTURA E CINEMA

III - BASILARE IDENTITÀ

(seguito)

L'IDEA del movimento raffigurato, che è il nuovo, il sensazionale, il meraviglioso apporto della cinematografia, non è mai stata estranea alla pittura. Anzi abbiamo veduto come fin dai tempi preistorici, fin dal famoso disegno della caverna di Altamira (ventimila anni a. C.) il tentativo di rappresentare il movimento sia stato presente nella mente dell'ignoto disegnatore. Nè mai può considerarsi lontana da tali propositi di dinamica l'attività dei pittori nei vari secoli. Se gli scopi puramente artistici cominciarono in un secondo tempo, soppiantandosi alla semplice rappresentazione grafica di animali, di uomini, e di fatti da ricordare, la ricerca del movimento non abbandona mai la mente dell'uomo, e lo segue anche quando si porrà a dipingere con intenzioni più belle, con scopi e ideali più vasti.

Jan Kucéra nella nota citata afferma: « I pittori e gli scultori non foggiano soltanto la forma, il colore, lo spazio, ma anche il tempo. Vi furono e vi sono anche oggi scuole che tentano di esprimere il movimento, cioè la forma che muta nel tempo, a mezzo di immagini statiche ».

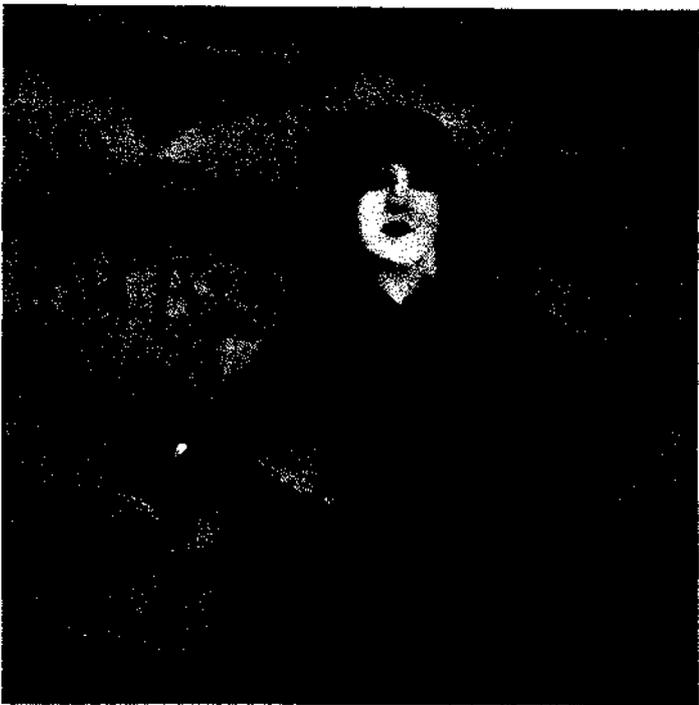
Dagli Egizi, ai Greci, all'Era Cristiana, al Gotico, al Rinascimento, al Barocco, ecc. tale problema, tale aspirazione alla dinamica e al moto fu presente nell'artista, fino a che si credè trovare la sua massima espressione e attuazione nel Futurismo.

Vero è che, pur mettendo da parte taluni requisiti, per la cui assenza si rende inappagabile questo nostro desiderio di bello assoluto dell'arte, solo il cinematografo è riuscito a darci nella maniera più perfetta e fedele la rappresentazione del movimento.

Ma ciò non toglie che proprio in quei tentativi che nella pittura hanno origini antichissime, sia già qualche positivo risultato, qualche conquista, che, anticipando le ricerche utili al cinematografo, ne rischiarò la strada e ne agevolò il passo.

Ci pare infatti di potere senz'altro affermare che le leggi della pittura di cui abbiamo già fatto parola nel considerare i singoli fotogrammi, opportunamente traslate e ampliate possono soccorrere il regista nel suo lavoro.

Nell'inquadratura cinematografica, come nel quadro dipinto, esistono in potenza invisibili linee, seguendo le quali un corpo in moto non inter-



Quando il cinema si ispira alla pittura: da 'En rade' di Cavalotti

rompe l'equilibrio compositivo, ma fa che esso continui a sussistere e che si avvii a un logico sviluppo, capace di creare altri motivi d'equilibrio. Sono in sostanza queste le stesse leggi metafisiche di cui ci siamo precedentemente occupati, che, mostrandosi suscettibili di ulteriori sviluppi e adattamenti, si prestano man mano a nuove applicazioni, senza mai venir meno alla loro funzione di equilibrio e di armonia.

Sicchè ogni movimento dovrà avvenire in una data direzione, in un particolare modo dettato e voluto da esigenze compositive che i quadri stessi creano volta a volta.

Per rendersi conto con maggiore coscienza della fondatezza di queste nostre affermazioni, cominciamo col considerare lo spazio dello schermo che si presenta ai nostri occhi durante una proiezione cinematografica.

Abbiamo dunque un'area rettangolare entro cui si animeranno o agiranno uomini, animali, macchine e piante.

È chiaro che le masse le quali troveranno posto nell'inquadratura divideranno il rettangolo dello schermo in diverse piccole zone legate tra loro da elementi o nessi naturalmente esistenti, o che il criterio del regista vorrà introdurre a tale scopo.

Supponiamo allora di inquadrare un paesaggio in cui far muovere delle persone. Partiamo a ragion veduta dal cosiddetto « campo lungo » nella ripresa di « esterni » perchè è qui che la figura umana, ridotta in piccole proporzioni, ha meno importanza sul difficile gioco di vuoti e pieni, di masse, semplificando in tal modo la nostra dimostrazione.

In questi casi, dunque (muovendosi i personaggi in funzione del paesaggio, inquadrato con le sue leggi, il suo ordine e la sua armonia compositiva), sarà il paesaggio stesso, ripreso da un punto di vista opportunamente scelto, a determinare il gioco spaziale e geometrico che comparirà sullo schermo, e a indicare le migliori direzioni da seguire da parte di un qualunque corpo in movimento.

Si pensi, per esempio, a un sentiero il quale traversi diagonalmente una veduta di campagna, partendo da uno degli angoli inferiori del quadro. (Fig. 1).

Se una figura o una macchina o altro si muoverà nel quadro, seguendo la linea segnata dal sentiero, l'ordine e l'equilibrio della composizione non saranno per nulla turbati, qualunque sia il punto nel quale il corpo in moto venga a trovarsi nelle successive fasi del suo movimento. Se d'altro canto l'azione imporrà che il corpo si muova non sulla linea tracciata dal sentiero ma attraverso la campagna, non vediamo altre migliori risoluzioni che dirigere il movimento secondo una linea diagonale che incroci quella del sentiero nel centro del quadro (linea A B), o secondo una linea orizzontale che ugualmente incroci nel centro del quadro (linea C D) il sentiero stesso.

Data la vasta e varia possibilità di inquadrature, le risoluzioni per gli spostamenti sono molteplici, ed è solo la volontà e il criterio del regista a decidere volta a volta della maggiore opportunità d'una risoluzione rispetto a un'altra, pure possibile.

In ognuno dei casi però è necessario tener presente che la risultante delle linee fisse, segnate, esistenti nella geometria delle inquadrature, e di quelle altre invisibili create da uno spostamento di figure sia conforme alla segreta armonia che abbiamo detto preposta all'ordinamento stesso della natura.

Sempre restando nel « campo lungo » il problema del movimento secondo un ritmo e un'armonia pittorici è semplificato anche nel caso in cui l'azione si svolga in un interno. Onde, ad esempio, una volta inquadrato bene un interno d'un palazzo con uno scalone, non sarà difficile far muovere un personaggio, facendogli salire i gradini dello scalone stesso, o spostandolo secondo linee che risultino armoniche con il senso della linea segnata dalla gradinata.

Più difficile invece è stabilire queste linee di spostamento man mano che le figure o le cose animate si avvicineranno all'obbiettivo della macchina da presa, senza peraltro accostarsi tanto da assumere proporzioni tali da occupare col valore di vera e propria « massa » un'adeguata parte di schermo.

A questo punto il problema diventa d'una tale sottigliezza che occorreranno a risolverlo le più acute qualità di armonia visiva che uomo possa avere.

Occorrerà guardare l'inquadratura nella sua più minuta intessitura di linee compositive, studiarne i possibili sviluppi in base alla complicata geometria dei nessi che legano le varie parti della composizione, armonizzare gli spostamenti con tutte le altre linee già esistenti nel quadro.

Il pittore ha, o meglio dovrebbe avere, nella mente il segreto di questa sottile armonia che ha tentato di scoprire con tutti i suoi mezzi per risolvere i problemi dello spazio nel suo quadro, e col pittore anche il buon regista è in dovere di saperlo.

Non a caso, infatti, o per puro capriccio, il gesso di questo ultimo scorre talvolta a disegnare sul pavimento strane geometrie di linee che l'attore dovrà attentamente seguire nei suoi spostamenti.

Allora la macchina registrerà ogni moto del personaggio, avvenuto in armonia con l'ordine e lo sviluppo compositivo dell'ambiente, in cui ogni elemento, sia esso fondamentale e indispensabile o soltanto decorativo, avrà il suo insopprimibile valore nella definizione di equilibrio e di ordine nei quadri cinematografici.

Quando infine la figura umana o la sagoma d'un qualunque corpo in movimento sarà tanto presso all'obbiettivo (mezzo primo piano o addirittura primo piano) da poter occupare notevole parte dello spazio costituito dallo schermo, allora basterà creare nello sfondo, dietro la figura, una linea di fuga verso l'angolo o il lato in direzione del quale avverrà lo spostamento.

Si abbia, per esempio, una figura centrata in una inquadratura cinematografica (Fig. 2). Basterà creare dietro tale figura delle linee orizzontali (A B, C D, E F) con uno sfondo che si sviluppi in tale direzione, perchè la figura stessa possa spostarsi indifferentemente verso l'uno o l'altro lato del quadro.

Se invece lo stesso personaggio, inquadrato allo stesso modo dovrà spostarsi ad esempio secondo una direzione che si sviluppi diagonalmente verso uno degli angoli superiori del quadro — mettiamo per salire delle scale (Fig. 3) — allora occorrerà creare nello sfondo delle linee diagonali innalzantisi nel senso in cui avviene lo spostamento del personaggio stesso verso l'alto.

Talvolta può accadere di dover muovere delle figure in modo che entrando da uno qualunque dei quattro lati del rettangolo costituito dallo schermo debbano venire ad occupare il centro dell'inquadratura, dove si arresterà l'azione per alcun tempo.

Una risoluzione possibile in questo caso può essere quella illustrata nella Fig. 4, in cui, ammesso che la figura entri e avanzi dall'angolo A in direzione della linea AE, secondo come è indicato nelle successive fasi delle sagome tratteggiate, si avrà, al momento in cui l'azione verrà arrestata, la figura al centro e le linee BF, CG, DH convergenti, in armonia con quella AE verso la figura centrata, creando in tal modo il più perfetto equilibrio compositivo. Così le leggi della composizione verrebbero a ridursi a quelle stesse già considerate nel caso dei quadri presi a sè, uno per uno.

Nel caso poi che il movimento d'un personaggio debba avvenire per semplice spostamento del corpo fuori dell'asse creato dalla figura dell'uomo in piedi, oppure in un ristretto spazio, comprensibile nell'inquadratura, allora si può creare intorno al personaggio stesso una zona vuota di quelle linee compositive di cui abbiamo già parlato. Si può, ad esempio, disporre la figura dinanzi a una parete perfettamente liscia e priva di qualsiasi ornamento capace di creare in essa linee di forza, e in essa far muovere in qualunque modo a suo agio l'attore.

Ma le risoluzioni, come i possibili casi da risolvere sono mille, nè è nostro intento preparare una catalogazione o un prontuario per il buon regista. Perciò credo siano sufficienti al nostro scopo le osservazioni già fatte che chiaramente possono indicare quanto giovino al cinema certe esperienze o conquiste della pittura.

A mo' di conclusione, dunque, possiamo affermare che per fare del buon cinema non bastano arbitrari, disarmonici, confusi e confusionari spostamenti, ma occorrono gradualità, sarei per dire musicali passaggi da un motivo di composizione a un altro, e trapasso per riferimenti e indicazioni precise da elementi ad altri nei vari quadri cinematografici.

Molto giova alla continuità e alla organicità di un film il creare, anche nei passaggi bruschi da scena a scena, motivi compositivi non troppo discordanti tra loro, che diano anche qui un senso di poetica continuità. Questo senso di sottile precisione, di perfetta misura, di naturale e spontanea armonia vengono all'uomo proprio e esclusivamente dalla pittura.

(continua) - VII puntata

DOMENICO PURIFICATO

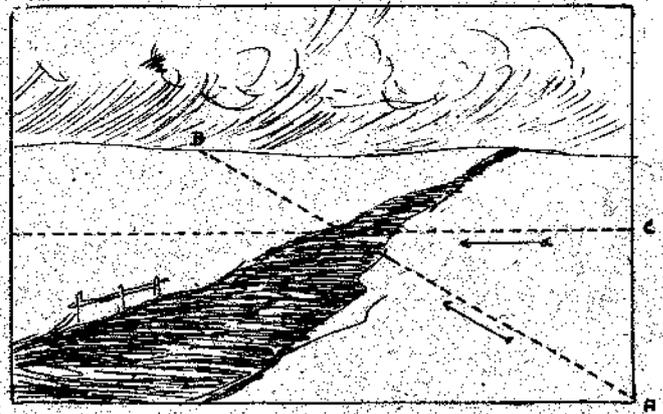


Fig. 1

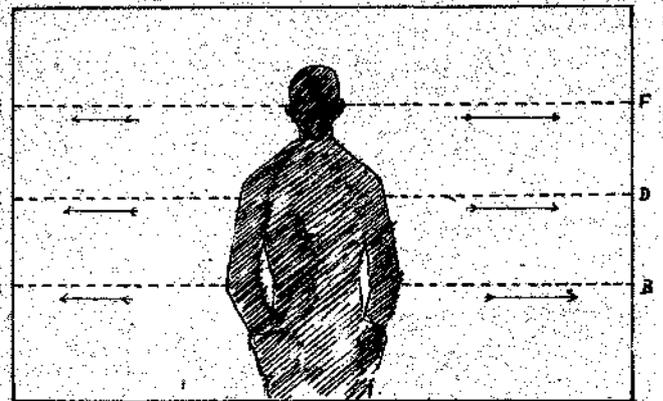


Fig. 2

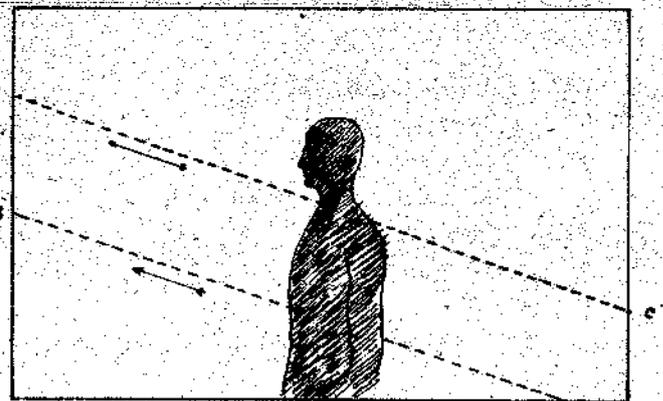


Fig. 3

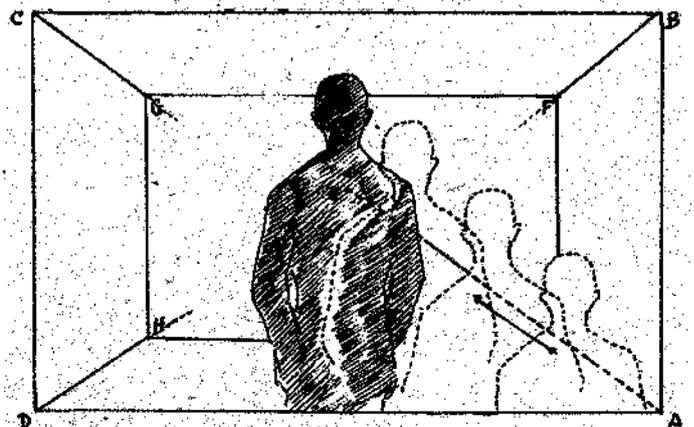


Fig. 4

FIERA DELLE NOVITÀ LITTLE OLD NEW YORK

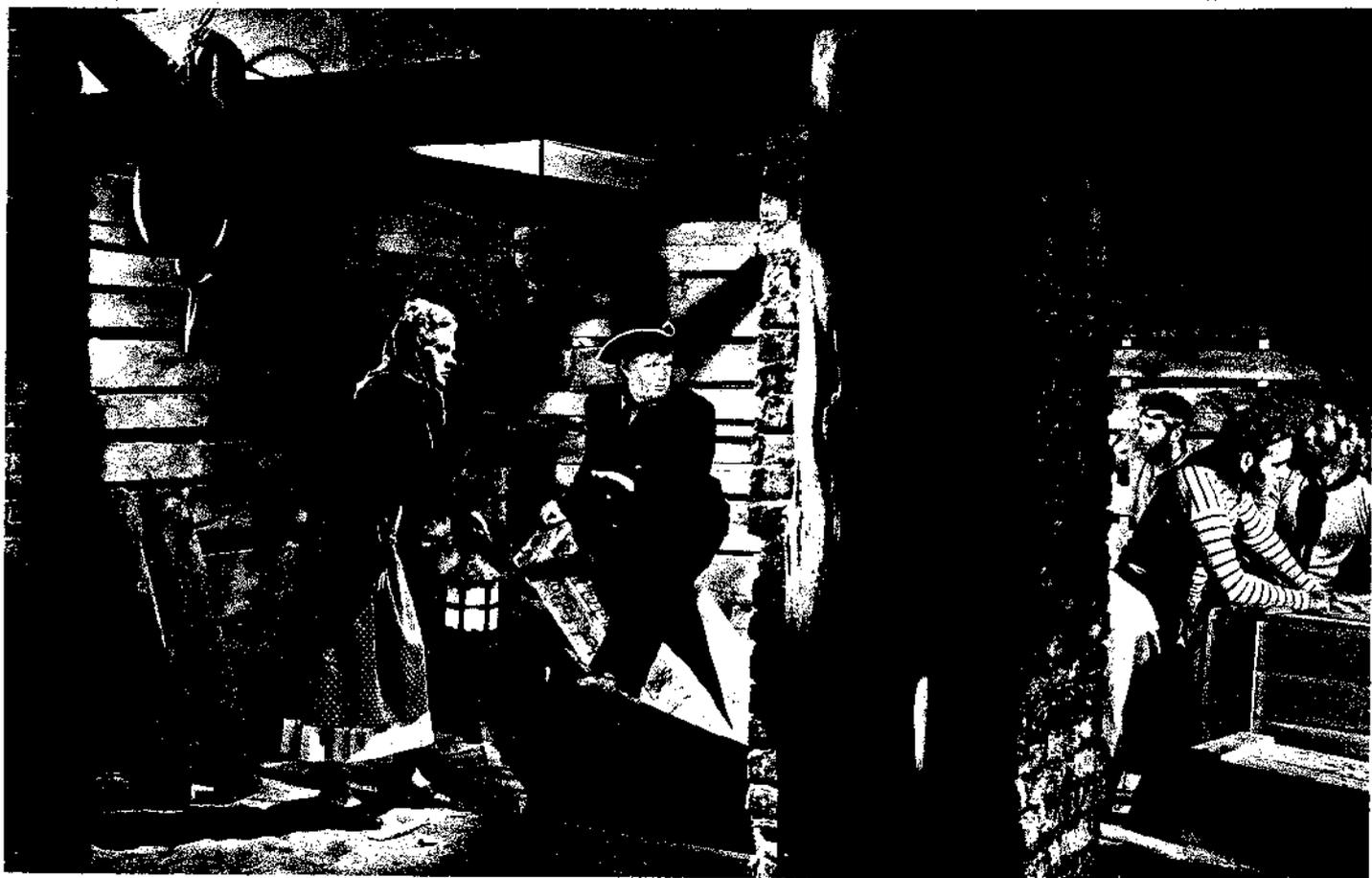


L'ardimentoso pioniere dei battelli a vapore, scivolando tra la nebbia del porto, va perseguendo i suoi nobili fini

QUESTO film appartiene a un sotto-genere, se ci è permessa l'introduzione di un tal termine, del cinema americano: quello dei film sull'America del secolo scorso, che annovera opere tutte d'un medesimo tono, perfino fotograficamente (nebbie sui porti, contrasti forti di bianchi e neri carichi e avventurosi, macchie pallide di visi femminili, scurissime abbronzature dei maschili). SPAVALDERIA, per es., L'INCENDIO DI CHICAGO, SAN FRANCISCO, LA COSTA DEI BARBARI, e via dicendo. Cataclismi o singolari destini individuali, sotto la stella d'una fortuna stupefacente, sono al centro di questo gruppo di film, nati da leggi inderogabili ma, per quanto ripetute le mille volte, sempre attraenti e fortunate.

Esse, per filistei che siano, non escludono un apporto vitale di tensione e di movimento, ma a lungo andare legano l'ispirazione. Vedemmo un artista di talento eccezionale, Ben Hecht, non riuscire a superare i limiti e i ricorsi di quelle pastoie (nella sceneggiatura de LA COSTA DEI BARBARI). È necessario che in questi film si abbiano, essenzialmente, certe dosi di certi pigmenti. La brutalità degli uomini si troverà contrapposta alla gentilezza anemica di donne capitate per vicende misteriose tra bische e avventurieri; l'estrema ricchezza dei fatti giunga pure, come nei libri di Fenimore Cooper (uno dei padri, indubbiamente, del nostro sotto-genere), all'« inverosimiglianza » più romanzesca; il genio di quei pionieri *self-made*, venuti dal nulla, esploda d'un colpo, con la prodigiosa avventatezza degli improvvisatori di fortune o di nuove attività ch'essi, in un modo tutto « yankee », sono invariabilmente; nasca dai loro sforzi, come inventato dal vuoto o dal caos, un nuovo e appassionante ciclo di storia americana; si opponga, volentieri, la cieca natura, sotto forma di alluvioni o di terremoti, alla buona volontà di questi uomini soprannaturali.

LITTLE OLD NEW YORK, basato su un dramma di Rita Johnson Young (se ne fece un film nel 1923, con Marion Davies), diretto dalla vecchia volpe Henry King, racconta la storia di Robert Fulton (l'attore Richard Greene), un ardimentoso marinaio che per primo introdusse in America, nel 1807, i battelli a vapore.



Gli amici dell'innovatore, capitanati dall'animosa e tenera ostessa del quartiere, Alice Faye, e dal suo fido Andy Devine, preparano in segreto i mezzi e il materiale



Richard Greene, nel ruolo di Robert Fulton, ha la prima grande parte della sua carriera accanto all'ingenua Brenda Loyce



Vicino alla coppia elegante Greene-Loyce, nel film appare una seconda coppia, ruvida e schietta, che per efficacia d'interpretazione si fa protagonista (Faye-Mac Murray)



Sembra l'inizio di una di quelle famose burrasche a suon di pugni: ma Greene e Mac Murray, uniti da Alice, si comprenderanno subito



Alice Faye, eroina modesta ma incrollabile, convince il suo rozzo fidanzato, abilissimo marinaio, ad aiutare il pioniere

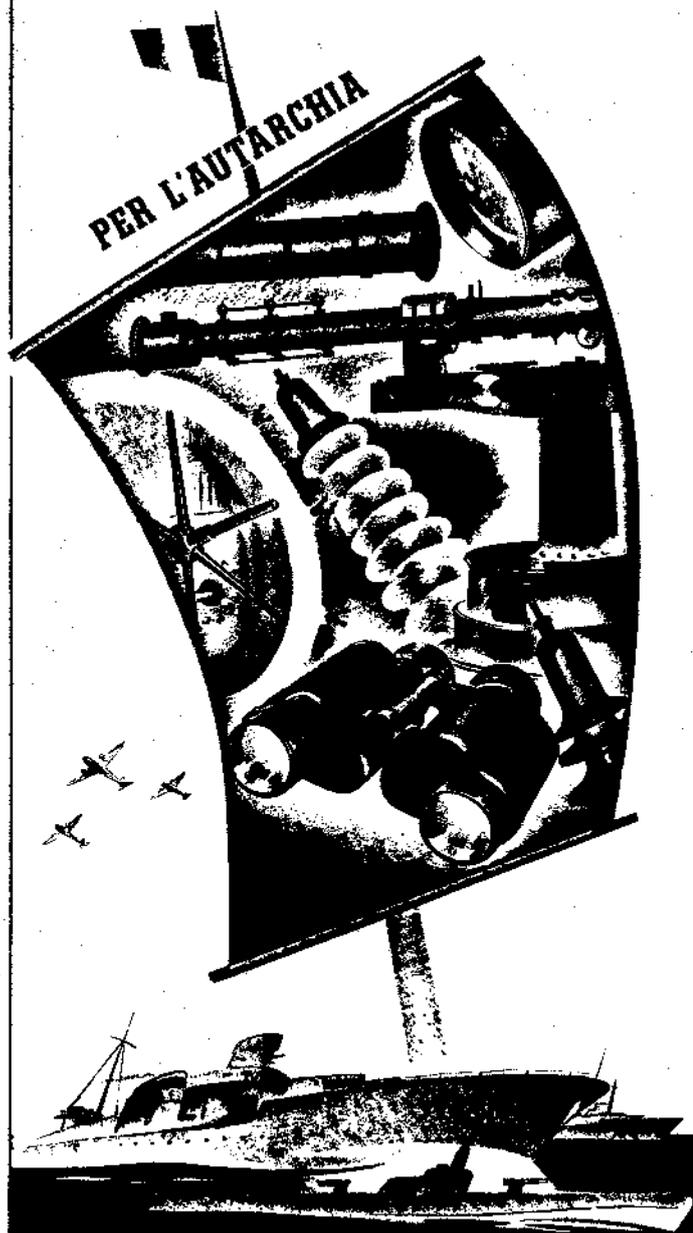


Senza l'aiuto di donne semplici ed energiche come questa, nessun uomo s'è mai conquistato gloria in America



Contrasti e baruffe non possono mancare nei film di questo tipo: ed è pure logico che una donna li appiani

INDUSTRIE ITALIANE IN LINEA



**SOC. AN INDUSTRIALE
SAN GIORGIO**

PERFETTI STRUMENTI DI PRECISIONE. PRODUZIONE OTTICA
MECCANICA, INDUSTRIALE E BELLICA AL SERVIZIO DEL PAESE

GALLERIA

C - OSVALDO VALENTI

(v. tavola a fianco)

Osvaldo Valenti è nato a Costantinopoli il 7 febbraio 1906. Suo padre è italiano e sua madre turca, di Beirut. Vita continuamente varia e movimentata: egli ricorda con nostalgia i passaggi da una città all'altra, e sempre nuovi mondi e nuove conoscenze; l'imprevisto, il non comune era sempre a portata di mano, vicino e facile. Sembrerebbe che i genitori gli abbiano facilitato — inconsapevolmente — la difficile preparazione alla carriera di attore. Il ragazzo tuttavia non dette segni manifesti di assimilazione; tanto che ad un certo momento sembrava avviato per altra strada. Frequentò il liceo classico, e a Milano, all'Università Cattolica, si laureò in giurisprudenza. Fu dunque questo periodo soltanto una parentesi, o una deviazione occasionale? Certo è che, appena finita l'Università, Valenti riprende a girare l'Europa, sempre in cerca di qualcosa che non sapeva precisamente dove lo conduceva, ma che il suo spirito era portato istintivamente a raggiungere ed affermare. I genitori parlavano sempre di diplomazia. Ma Osvaldo Valenti continuava a viaggiare, seguendo il filo nascosto del destino, che lui stesso nemmeno sospettava quale fosse. Avventure e disgrazie, conoscenze tra le più disparate e interessanti: ogni cosa confluiva in fondo ad allontanarlo ogni giorno di più dagli studi e dalla carriera stabilitagli dai genitori. La sua giovinezza aveva bisogno di moto, di straordinaria attività: e niente valeva a ricondurlo sulla strada normale.

Quand'ècco che un giorno il filo sottile che lo conduceva, si spezzò, e il destino s'illuminò e gli indicò magicamente il cammino. Era il 1928 e Valenti si trovava a Davos, quando incontrò il regista Rosp ed il famoso Erich Pommer. I due cineasti notarono qualità di attore in lui e gli consigliarono di tentare. E per dimostrare che le loro parole non erano occasionali, lo invitarono a Berlino perché negli stabilimenti dell'U. F. A. girasse qualche provino. Il ragionamento di Valenti deve essere stato semplice e chiaro: poiché non aveva mai trovato modo di entusiasinarsi e di credere fermamente in ciò che aveva precedentemente tentato, ed era ormai giunto il momento di pensare a fare qualche cosa seriamente, questa doveva essere l'occasione propizia. Il cinema non mancava poi, anche per lui, del fascino necessario, e pareva largo di promesse. Certo la decisione venne pronta. Ma, una volta giunto a Berlino, e varcate le porte degli stabilimenti della più grande casa cinematografica della Germania, la via cominciò a farsi tortuosa: le avversità e i contrattempi fugarono ben presto ogni facile illusione di conquista immediata, e il secondo esame di coscienza deve essere stato più lungo e faticoso. Ma la decisione di resistere aveva ormai un impegno ed un significato sicuri. Willy Fritsch lo incontrò un giorno mentre aspettava in una delle tante anticamere, e lo prese come comparsa per un film che stava girando. Poi, più tardi, gli affidò delle piccole parti, fino a portarlo in ruoli di un certo rilievo. Valenti imparò così, in pratica, quello che avrebbe dovuto fare prima di entrare negli stabilimenti. « Fu un periodo duro e non facile — ricorda ora l'attore — ma non dimenticherò mai quello che Fritsch mi ha insegnato ». All'estero ha preso parte a rapsodia ungherese (a Berlino) e a qualche film accanto ad Anna May Wong (a Londra). Certo fino ad ora la carriera di Osvaldo Valenti era stata piuttosto grigia, e pure poteva promettere, grazie all'esperienza ch'egli aveva acquistato, un avvenire meno oscuro. Come tanti altri attori, soprattutto americani, non

faceva che scontare il suo noviziato. In Italia, poi, non ebbe una carriera facile. Tutti gli aprirono le porte. Questo è vero, ma si ebbe il torto di considerarlo un attore già bell'è fatto: egli era stato all'estero, quale migliore garanzia poteva chiedersi? Il risultato fu quello che ogni persona assennata si doveva attendere: Osvaldo Valenti, uomo disinvolto e animoso, ma non ancora perfettamente maturo per il suo mestiere, venne adoprato molto sovente a sproposito. Fu lanciato immediatamente come protagonista di un film mediocre (CINQUE A ZERO), in un ruolo convenzionale. Non bastò quella pallida interpretazione a mettere i produttori sull'avviso; e lo stesso Valenti, desideroso di fare, non ebbe la forza di rifiutare quando sarebbe stato necessario. È solo per questo che dovranno passare alcuni anni, prima ch'egli venga « scoperto » sul serio, e si riveli come un « tipo » piuttosto singolare. Nel frattempo, farà apparizioni poco felici, sarà sempre un poco scontento, avrà periodi non brevi di inattività; dopo i quali, se riprende a lavorare, è per necessità, non per convinzione. Basta. Venero giorni migliori. Alessandro Blasetti fu colui che seppe vedere nel nostro attore il buono che pareva nascosto. Dopo averlo usato con acume nella CONTESSA DI PARMA, Blasetti trovò per lui il ruolo perfetto, ideale. In ETTORE FIERAMOSCA, nella parte del duca francese, Osvaldo Valenti è straordinario: la maggiore rivelazione, indubbiamente, dell'anno. Trovò un piglio saporoso: ci furono fotogrammi che ci rammentarono l'eccezionale Douglas junior della GRANDE CATERINA. Non siamo, naturalmente, a un tanto livello: ci pare vi siano strane disuguaglianze, incertezze e pause in una recitazione così brillante (pensiamo a SALVATOR ROSA, al FORNARETTO DI VENEZIA, ad altri ruoli nati dal primo), ma forse più istintiva che sotto il segno dello stile.

Ma, perfettamente in sé compiuta o meno, c'è in Valenti una forza; le sue caratterizzazioni sottili e sofisticate, su un piano di satira e un poco, anche, di auto presa in giro (ecco forse la via dello stile!), ne fanno, come s'è accennato, uno dei due o tre « tipi » autentici del cinema nostro (o meno ancora?), personaggi che rientrano, con le carte in regola, nelle tradizioni del « divismo ». Valenti, adesso, s'è capito e si vigila (tant'è vero che giorni fa lo vedemmo girare con la foto di un quadro raffigurante Cesare Borgia sotto il braccio: vuoi dire ch'egli studia i personaggi che la produzione gli offre, con una cura coscienziosa). Nei limiti del divismo industriale, nessuno, da noi, è probabilmente meglio definito di lui. Forse la sua formula rischia di deteriorarsi — dal punto di vista di una bella novità e di sorpresa — ma per l'industria sarà sempre valida. Tuttavia a questo egli dovrebbe pensare: per non perdere di mira la sua giustamente lodata coscienza d'attore.

FILM PRINCIPALI: CINQUE A ZERO (G. A. I. 1932), RAGAZZO (Cines 1932), LA FORTUNA DI ZANZE (Caesar 1932), LA DANZA DELLE LANCETTE (B. M. 1936), CONTESSA DI PARMA (I.C.I. 1937), LA SIGNORA DI MONTECARLO (Continentalcine 1938), MIA MOGLIE SI DIVERTE (Itala 1938), ETTORE FIERAMOSCA (Nembo 1938), MILLE LIRE AL MESE (Saci 1938), LA VEDOVA (Scalera 1938), URAGANO AI TROPICI (Elettra 1939), UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA (Stella 1939), OLTRE L'AMORE (Grandi Film Storici 1940), ABBANDONO (Sangraff 1940), CAPITAN FRACASSA (Vi-Va Film 1940), LA ZIA PICCHIATELLA (Sol Film 1940).

PUCK



OSVALDO
FOTO

31 MILIONI E MEZZO DI LIRE AGLI ASSICURATI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI COME PARTECIPAZIONE AGLI UTILI DELL'ESERCIZIO 1939

Il bilancio dell'esercizio 1939 testè approvato dal Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Nazionale si riassume nella grandiosa cifra di **L. 76.727.070,97** di utili netti, di ben L. 9 milioni 906.004,24 superiori a quelli del 1938.

La quota parte di tali utili spettante, per il 1939, agli assicurati dell'Istituto, in misura eguale a quella già versata al Tesoro dello Stato, ascende a **L. 31.540.958,75**.

La ripartizione è stata eseguita nel modo seguente: A) Sui capitali assicurati anteriormente al 1. luglio 1936 e su quelli riferentisi a contratti collettivi, popolari o a premio unico, per i quali la partecipazione continua ad andare in aumento dei capitali stessi: **IL 5 PER MILLE delle SINGOLE SOMME ASSICURATE**. B) Sui capitali assicurati dopo il 1. luglio 1936 in forma ordinaria e a premio annuo: **IL 6 PER CENTO DEL PREMIO ANNUALE** con effetto immediato, mediante corrispondente riduzione all'atto del pagamento del premio dell'anno successivo.

Così dal primo anno di ripartizione (1930) alla chiusura dell'esercizio 1939, l'Istituto ha assegnato complessivamente ai suoi assicurati oltre **LIRE 223 MILIONI** a titolo di partecipazione agli utili.

Il negozio di fiducia



CASA SOVRANA

*Grandi assortimenti in
tessuti novità per l'ab-
bigliamento elegante*

SETERIE • LANERIE

TESSUTI SPECIALI PER SERA

ORIGINALISSIME CREAZIONI
DELLA MODA NUOVA

Negozi di vendita: MILANO - FIRENZE - TRIESTE
CATANIA - BRESCIA - TORINO



per

**assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici**

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**

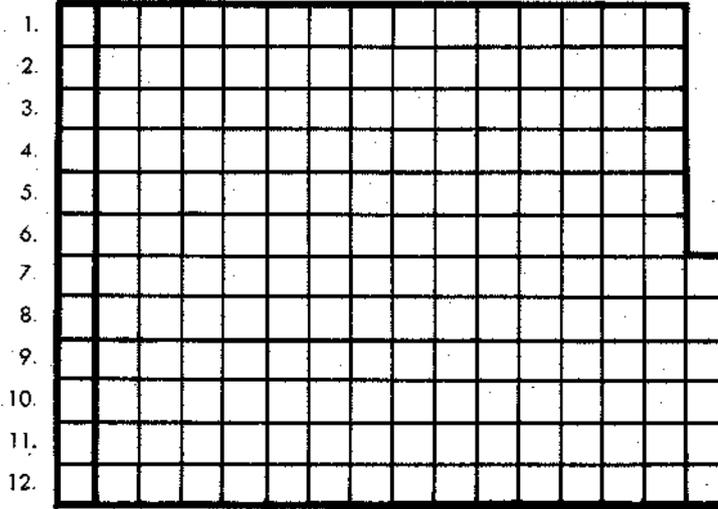
GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, Piazza della Flotta, 2, Roma) non oltre il 15 settembre 1940. Verrà pubblicata, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

ALLA RICERCA DEL TITOLO

Regista

1. MAX NEUFELD
2. G. ANAMORO
3. RAOUL WALSK
4. ALESSANDRO BLASETTI
5. C. L. BRAGAGLIA
6. GEZA VON BOLVARY
7. ALESSANDRO BLASETTI
8. LAMBERT HILLYER
9. MARIO FRANCHINI
10. TIM WHELAN
11. JOSEPH SANTLEY
12. CLAUDE HEYMANN

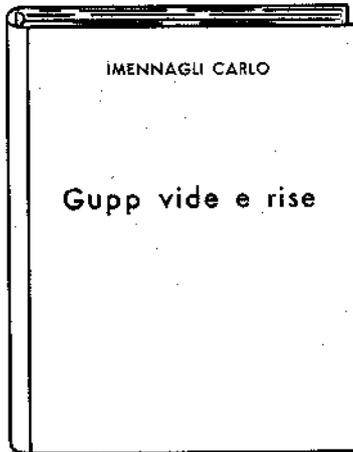


Attore principale

1. ALIDA VALLI
2. CARLO PINZAUTI
3. LILY PONS
4. ELSA DE GIORGI
5. SERGIO TOFANO
6. MARTA EGGERTH
7. GINO CERVI
8. BORIS KARLOFF
9. MARCELLA ALBANI
10. MERLE OBERON
11. ANNA SOTHERN
12. MARCELLE CHANTAL

Scrivere il titolo del film di cui sono dati il nome del regista e dell'interprete principale. A soluzione ultimata nella prima colonna a bordo ingrossato si leggerà il nome e cognome di un noto attore italiano. (N. B. - Il titolo viene scritto senza l'articolo che lo precede)

UMBERTO BRAFA (Milano)



Anagrammando il nome dell'autore ed il titolo del libro si otterrà il titolo ed il regista di un film italiano

LEO PENNA (Lago Maggiore)



SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 98 (25 LUGLIO 1940 - XVII)

CINEMA E GENIO

FREDRICH MARCH
 HARRY BAUR
 SANDRO PALMIERI
 RICHARD TAUBER
 ACHILLE MAIERONI
 SYBILLE SCHMITZ
 ELIO STEINER
 PAUL MÜNI
 FOSCO GIACHETTI
 WOLFGANG LIEBENEINER

REGISTI ITALIANI

BLASETTI
 GIANNINI
 FATIGATI
 MATTOLI
 RICHELLI
 BIANCOLI
 GUAZZONI
 BRIGNONE
 BONNARD
 GALLONE

SOLUTORE DEL GIOCO N. 98

RENATO GRECO - Roma, Borgo Vittorio, 39

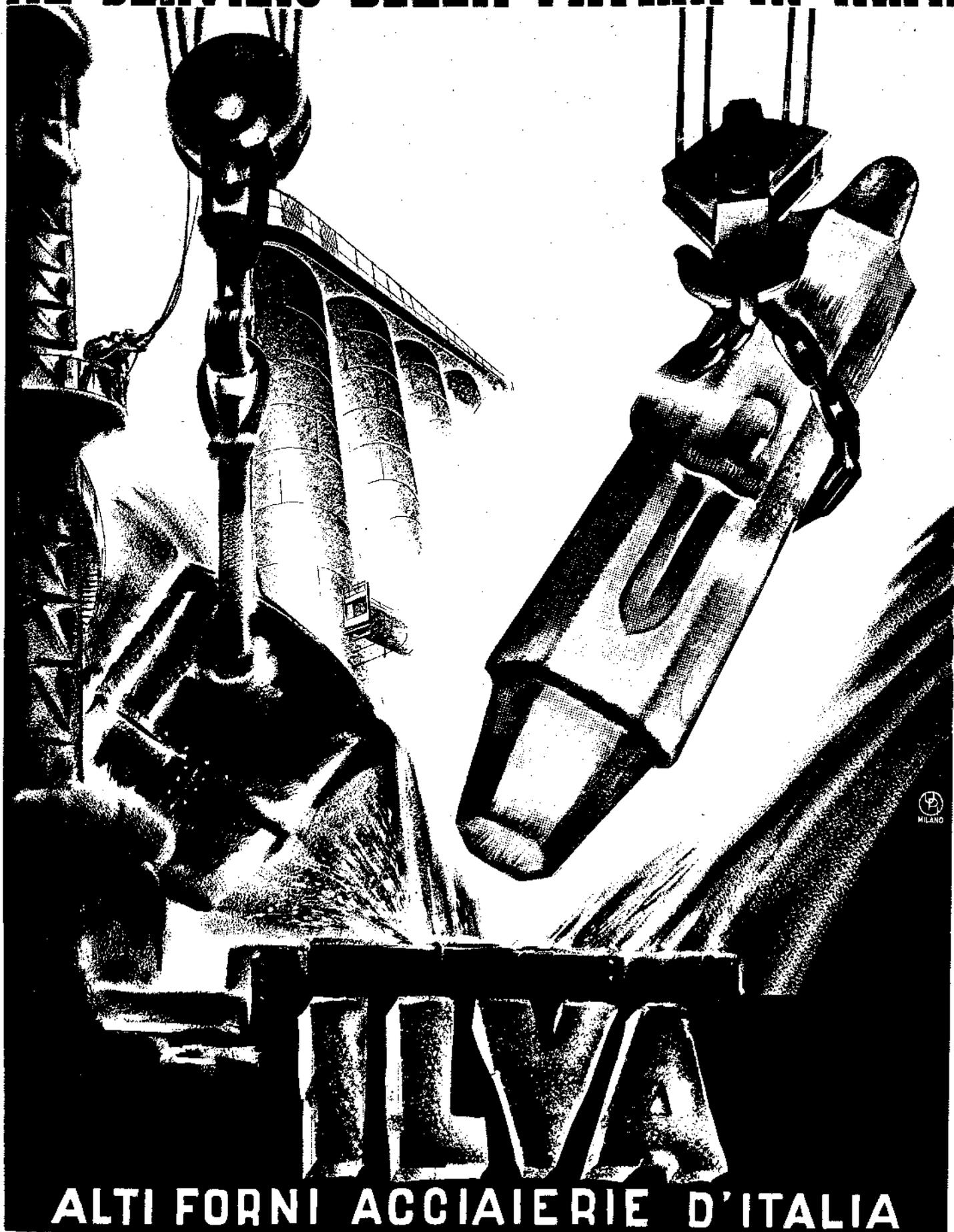
Scrivere la soluzione in macchina e con scrittura molto nitida. Sarà estratta e sorto un vincitore tra i solutori del gioco. Alla ricerca del titolo premio: *L'Almanacco del Cinema Italiano*. La soluzione dei giochi pubblicati nel 100° numero apparirà nel 202° fascicolo (25 settembre 1940 - XVIII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello de 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 è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni delle riviste CINEMA quando non se ne citi la fonte.

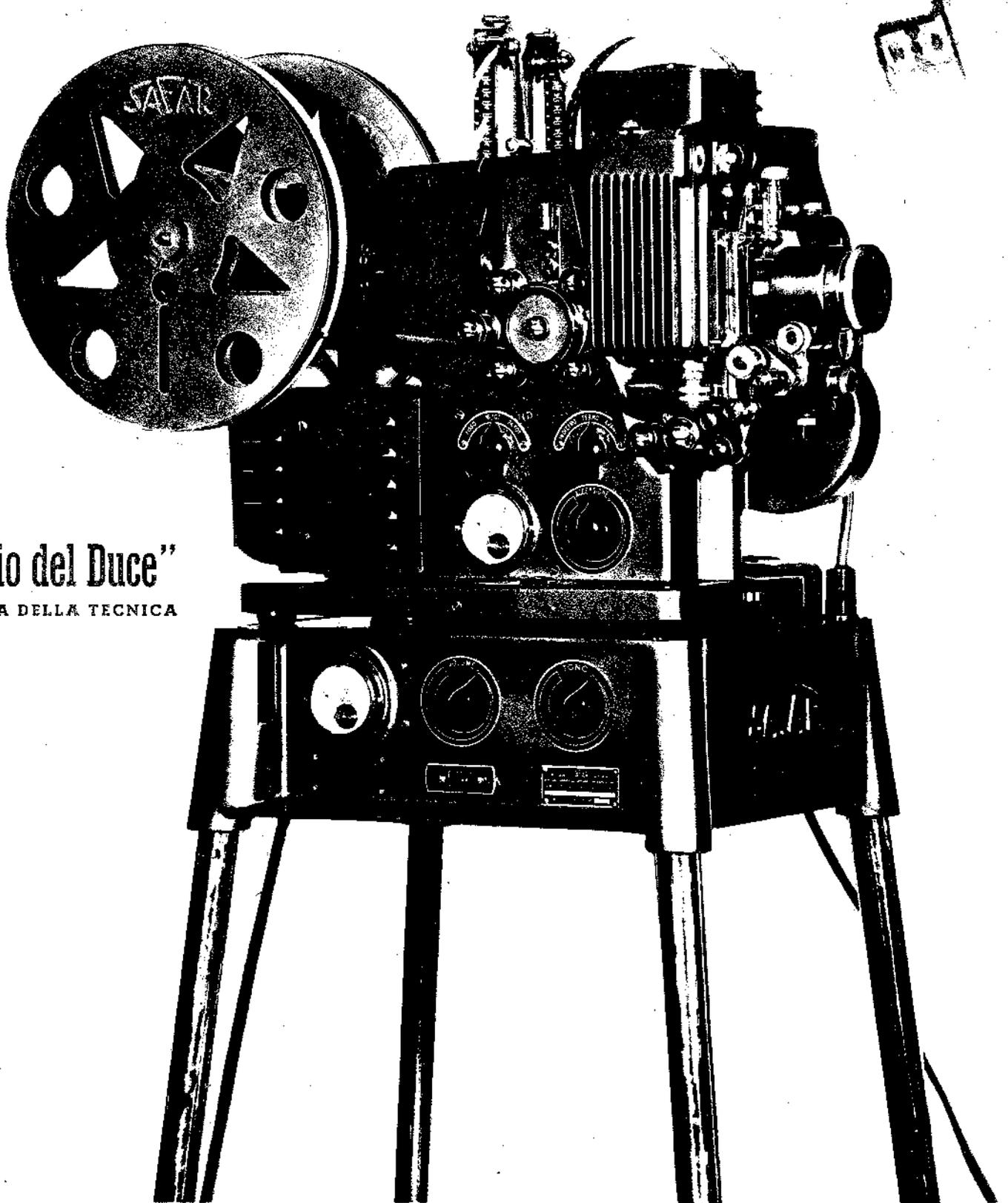
AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI




MILANO

ILVA
ALTI FORNI ACCIAIERIE D'ITALIA

SAFAR



"Premio del Duce"
GIORNATA DELLA TECNICA

Proiettore cinematografico a passo ridotto - SAFAR P. V. S. 40

I COMUNI RURALI AVRANNO QUANTO PRIMA UN APPARECCHIO PERFETTO CHE PERMETTERÀ LA TANTO AUSPICATA DIFFUSIONE "UTILITARIA" DEL CINEMATOGRAFO