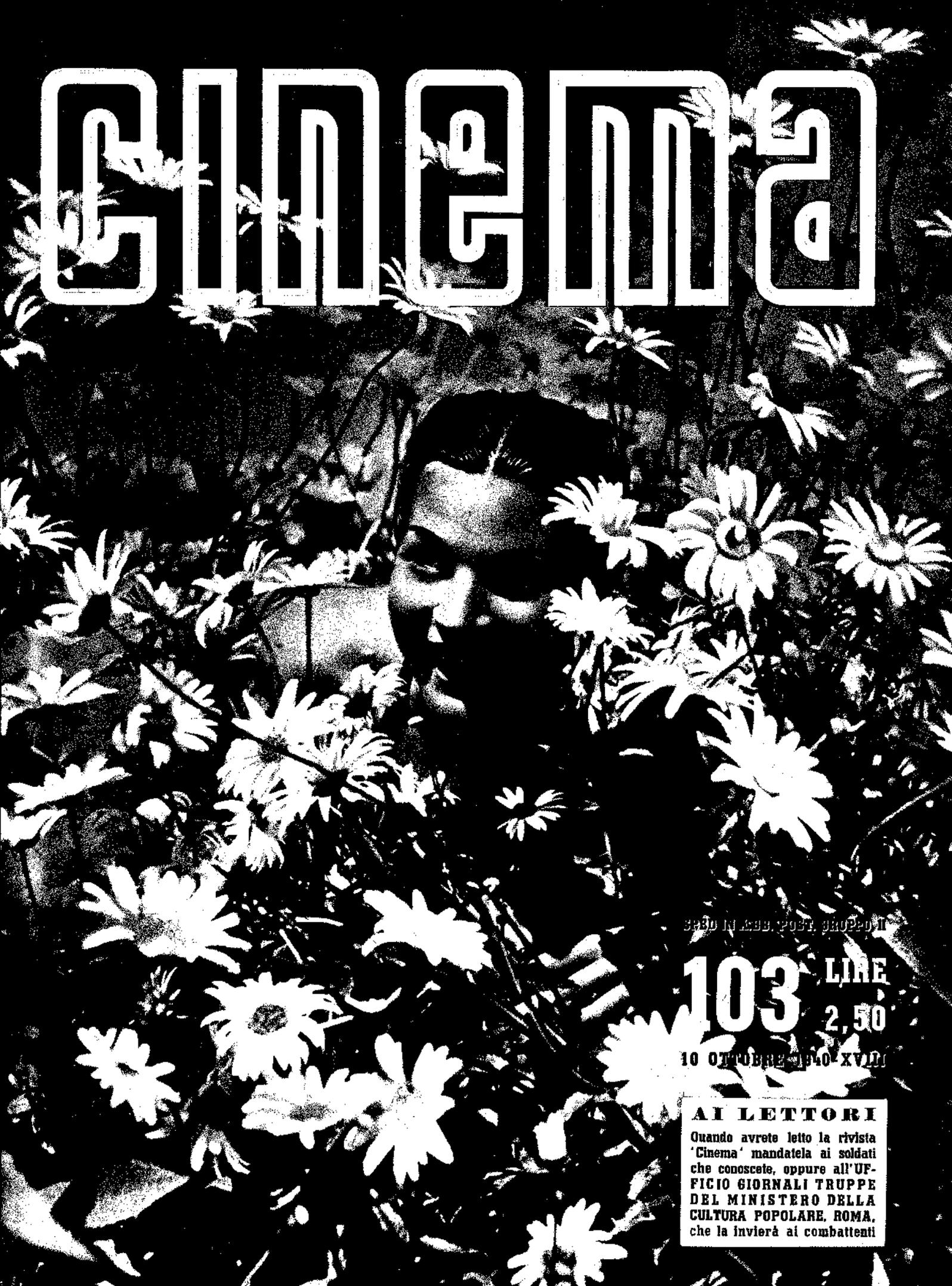


# CINEMA



3RD IN EBB. POST. GRUPPO II

**103** LIRE  
2,50

10 OTTOBRE 1940 - XVII

## AI LETTORI

Quando avrete letto la rivista 'Cinema' mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA, che la invierà ai combattenti

**AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI**



  
MILANO

**ILVA**  
**ALTI FORNI ACCIAIERIE D'ITALIA**

SCALERA FILM

PRESENTA



LA POESIA  
DI  
LUCIANO  
BORGHESI

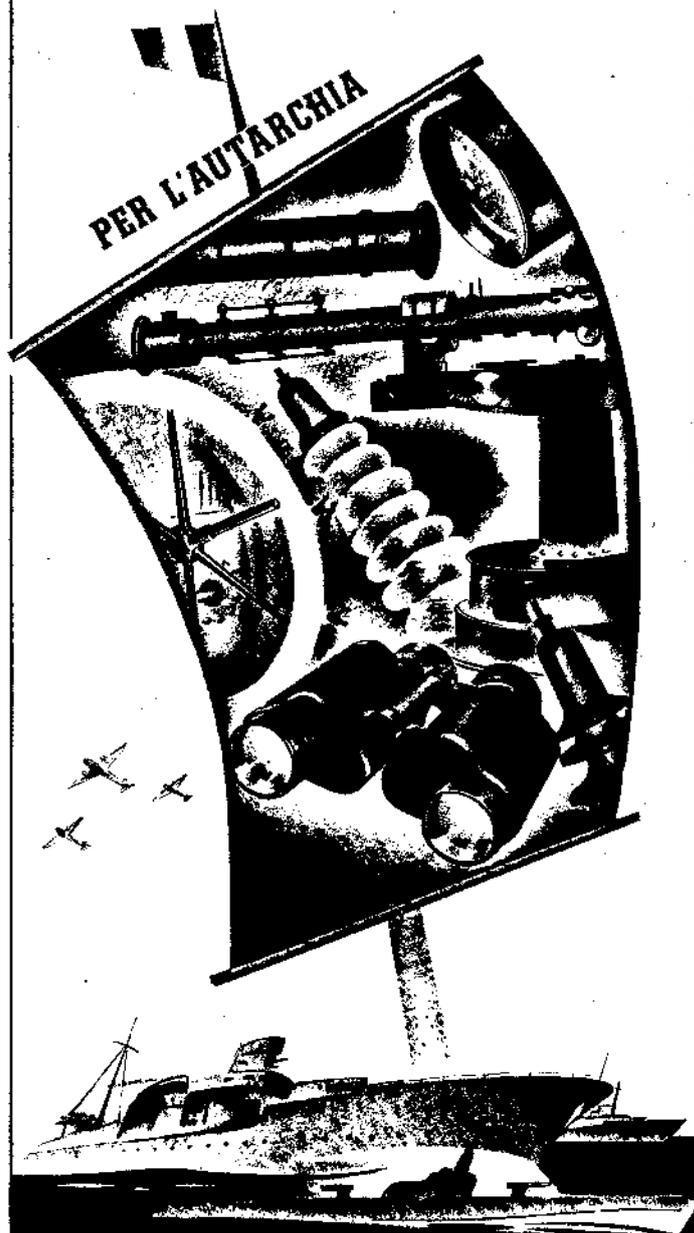


**BANCA  
 COMMERCIALE  
 ITALIANA**

**BANCA DI INTERESSE NAZIONALE**

CAPITALE L. 700.000.000 INT. VERS.  
 RISERVA LIRE 160.000.000  
 AL 18 MARZO 1940-XVIII

**INDUSTRIE ITALIANE IN LINEA**



**SOC. AN INDUSTRIALE  
 SAN GIORGIO**

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

In copertina:



Luisa Ferida, reduce dalle [otiche del film 'La fanciulla di porici' degli 'Artisti Associati', diretto da Mario Bonnard, si riposa bucolicamente tra i fiori (foto Gnome)

# 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 103 - 10 ottobre 1940-XVIII

Questo fascicolo contiene:

|  |          |
|--|----------|
| NOMENTANO BORGHI                               |          |
| <i>Visita al centro</i> . . . . .              | pag. 255 |
| MICHELANGELO ANTONIONI                         |          |
| <i>II - La sorpresa veneziana</i> . . . . .    | » 256    |
| FLAMINIO PRATI                                 |          |
| <i>Cinema nuovo</i> . . . . .                  | » 258    |
| D. S. - GIUSEPPE AMATO                         |          |
| <i>Vita di Don Peppino</i> . . . . .           | » 260    |
| <i>Fotografia-racconto</i> . . . . .           | » 262    |
| LO DUCA  |          |
| <i>Fantasie surrealiste</i> . . . . .          | » 264    |
| DOMENICO PURIFICATO                            |          |
| <i>VIII - Pittura e cinema</i> . . . . .       | » 268    |
| G. I.  |          |
| <i>Nord-Ovest</i> . . . . .                    | » 270    |
| GIUSEPPE DE SANTIS - GIANNI PUCCINI            |          |
| <i>I figli di Zorro</i> . . . . .              | » 271    |
| SEGNALAZIONI                                   |          |
| <i>Elio Marcuzzo</i> . . . . .                 | » 273    |
| FIERA DELLE NOVITÀ                             |          |
| <i>'Lucrezia Borgia'</i> . . . . .             | » 276    |
| GIUSEPPE ISANI                                 |          |
| <i>Film di questi giorni</i> . . . . .         | » 279    |
| RUBRICHE:                                      |          |
| <i>Cinema giro</i> . . . . .                   | » 249    |
| <i>Galleria: Conchita Montenegro</i> . . . . . | » 274    |
| <i>Capo di Buona Speranza</i> . . . . .        | » 278    |
| <i>Giocchi e concorsi</i> . . . . .            | » 280    |

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. 50 semestra L. 28, Estero, anno L. 70, semestra L. 40 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

DISTRIBUZIONE *Generalcine*  
Produz. ASSOCIATA (Sovranie Film-Cons. Icar)



DUE ATTORI D'ECCEZIONE PER UNA VICENDA UMANISSIMA



*Conchita*  
**MONTENEGRO**  
*Amedeo*  
**NAZZARI**

**L'UOMO del ROMANZO**

Regia di  
**MARIO BONNARD**

# CINEMA

## GERMANIA

### PAULA WESSELY...

...interpreterà la parte principale in una nuova pellicola della « Wien-Film », che sarà presentata dalla « Ufa ». Si tratta del lavoro **RITORNO**, realizzato dal noto regista Gustav Ucicky, e che illustra un episodio del recente rimpatrio degli allogeni tedeschi dalla Polonia.

### LA UFA SI RIPROMETTE...

...di presentare durante la stagione 1940-41 un'altra serie di importanti film, a completamento del suo programma di produzione testè pubblicato. Fra i lavori in parola ve ne sono molti di particolare importanza ed attualità, quali, ad esempio, le due pellicole sull'Esercito tedesco in guerra **CARRI ARMATI** e **PARACADUTISTI**, **GENIERI DELLE FERROVIE**. Oltre a ciò è in progetto un film illustrante la gigantesca opera fortificata sulla frontiera occidentale del Reich, la cosiddetta **Linea Sigfrido**, film che avrà per titolo **CEMENTO ARMATO**. Il lavoro **ANILINA**, invece, sarà tratto dall'omonimo romanzo di K. A. Schenzinger. Anche il film gaio però non sarà trascurato e la « Ufa » ne ha tutto un repertorio nel suo programma per la nuova stagione incominciata. Menzioneremo, a tal proposito, oltre a **L'UOMO DEL GAS**, con Anny Ondra ed Heinz Rühmann, **CONOSCENTI MAL CONOSCIUTI**, realizzato sotto la direzione



Satia Benni prende parte, in un ruolo minore, alla 'Corona di Ferro' di Blasetti (foto De Antonis - Roma)

di Josef von Baky ed interpretato da Hilde Hildebrand e dal comicesimo Paul Kemp, a SINISTRA DELL'ISAR, a DESTRA DELLA SPREA, regista Paul Ostermayr ed interpreti principali Fritz Kampers, Charlotte Schellhorn, Grethe Weiser, Hilde Sessak, ecc.; **RATTO DI DONNE** con Karin Hardt, Volker von Collande, Carsta Löck ed altri, **LA NOTTE DI NOZZE**, con Heli Finkenzeller, Albert Jauschek e Geraldine Katt; **L'AMORE IMPERFETTO**, un film del regista Erich Waschneck, il realizzatore di **I ROTHSCHILD**, interpretato da Gisela Uhlen, Ida Wüst, Liane Haid. Naturalmente, nel programma della « Ufa » non mancherà anche l'elettrizzante **Marika Röck**, la Eleanor Powel di Germania, che interpreterà alcuni film ricchi di melodie e di danze. Uno di questi sarà **LA DANZA CON L'IMPERATORE** (gruppo di produzione Max Pfeiffer), che ci trasporterà alla corte dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Un lavoro di particolare importanza sarà inoltre **DANARO, DANARO, DANARO** della « Wien-Film » e noleggiato dalla « Ufa ». Esso sarà diretto dal regista Gerald Lamprecht ed avrà protagonisti di vaglia quali Heinrich George e Siegfried Breuer, ambedue interpreti della pellicola **IL MASTRO DI POSTA**, detentrici di un primo premio a Venezia. Anche il beniamino del pubblico berlinese, Willy Fritsch, non mancherà nella lista dei nuovi film; insieme a Camilla Horn, a Maria Landrock, a Karl Kuhlmann, ecc., lo si vedrà nella pellicola **L'AMANTE CASTA**, realizzata sotto la regia di Viktor Tourjansky. Ed infine men-

## L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI PER LO SVILUPPO DEMOGRAFICO DELLA NAZIONE

Una forma assicurativa molto semplice è quella che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha da tempo divulgato sotto la denominazione di « POLIZZA PRO FAMILIA » che offre a tutti i genitori la possibilità di mettere a disposizione dei figliuoli un piccolo capitale per il giorno in cui essi vorranno crearsi una famiglia.

### ESEMPIO PRATICO

Un padre vuole assicurare nella forma su accennata, con controassicurazione, e per la somma di L. 1.000, un suo bimbo di anni due. A tale scopo corrisponde una volta tanto, un premio unico di L. 394,25. Se il figliuolo sposerà prima del suo 35. anno di età, l'Istituto gli pagherà la somma di L. 1.000 all'atto del suo matrimonio; se egli invece raggiungerà il 35. anno di età senza contrarre matrimonio, l'Istituto gli rimborserà il premio unico versato di L. 394,25; rimborso che sarà egualmente effettuato ai di lui eredi nel caso che egli venisse a mancare prima del 35. anno di età senza aver contratto matrimonio.

Nel caso di bambine il termine utile per ottenere la liquidazione del capitale assicurato all'atto del matrimonio è fissato al 30. anno di età. Ma la « POLIZZA PRO FAMILIA » è anche adatta per essere utilizzata in forme collettive rivolte ad opere di bene in genere e di schietta e simpatica solidarietà sociale.

Così ad esempio come un benestante di un qualsiasi paesello rurale può, con limitato sacrificio, costituire con detta polizza una piccola dote ad un gruppo di bimbe povere sue compaesane; così un industriale può compiere un gesto altamente significativo, facendo altrettanto per l'ultima nata o per l'ultimo nato di tutti i suoi dipendenti. Non sarà questo un seme sparso invano; esso darà i suoi copiosi frutti che, maturandosi in epoca relativamente lontana, conserveranno continui e fecondi rapporti di cordiale collaborazione fra coloro che saranno stati generosi e coloro che al beneficio saranno stati chiamati.

**TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI SONO PRONTE A FORNIRE GRATUITAMENTE OGNI NECESSARIO CHIARIMENTO A CHI NE FACCIA RICHIESTA.**



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

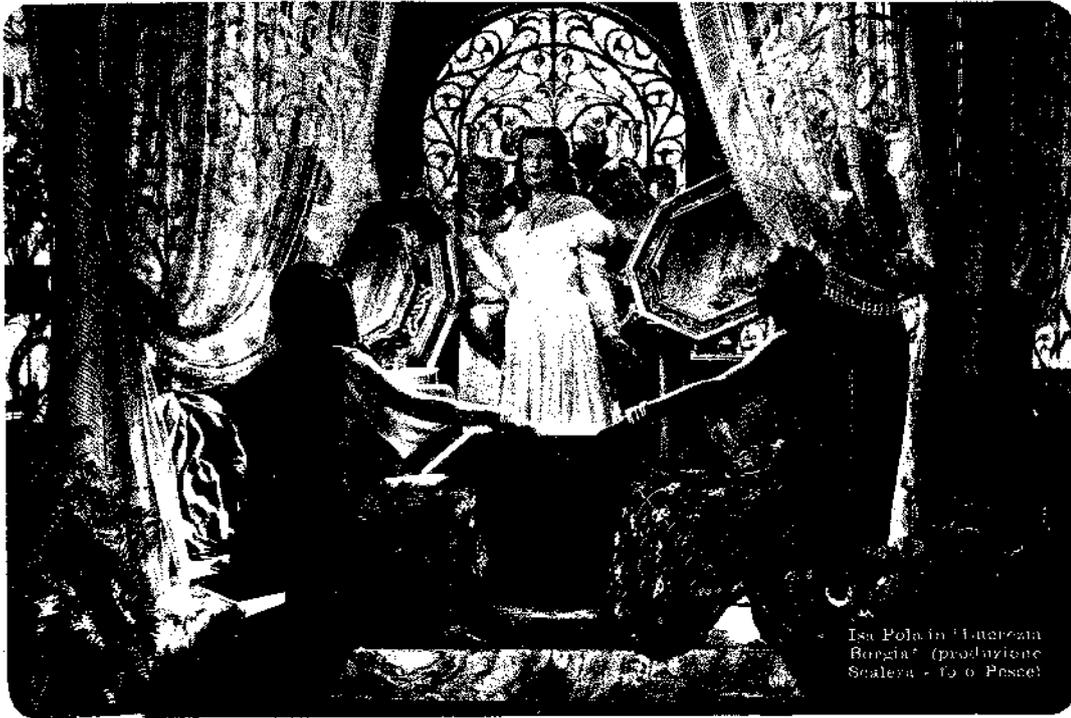
### TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

**Sede Centrale: ROMA**

125 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.

### SEZIONI AUTONOME:

|                          |                    |               |
|--------------------------|--------------------|---------------|
| CREDITO FONDIARIO:       | capitale e riserve | L. 89.000.000 |
| CREDITO CINEMATOGRAFICO: | capit. e riserve   | 96.000.000    |
| CREDITO ALBERGHIERO      | capitale           | 50.000.000    |
|                          | fondo di garanzia  | 125.500.000   |



Isa Pola in "Aurea Borgia" (produzione Scalera - Ufa - Pesce)



Il capitano Giovanni Passera ha realizzato da solo, tra un'azione e l'altra, un documentario a passo ridotto "Alpini", che ritrae dal vivo brani di battaglie e di soste sul "Fronte Alpino"



Massimo Girotti ne "La corona di ferro" (produzione Enic - Lux)

zioniamo ancora il film di avventure CACCIA SENZA MISERICORDIA (regista Johannes Guter), che illustrerà la perfetta organizzazione tedesca della vigilanza doganale ai confini del Reich. Un lavoro istruttivo ed oltremodo emozionante.

#### U. S. A.

**HOLLYWOOD**  
(Settembre). Il nuovo cartone lungometraggio FANTASIA di Walt Disney, ormai prossimo a terminare, sarà presentato in novembre. Questo film, attorno al quale Walt Disney unitamente ai 1200 artisti e tecnici e a Leopold Stokowski, sta lavorando da due anni, si programmerà ai primi di novembre a New York.

Hal Horne, direttore degli Studi Disney, ha detto ultimamente alla stampa che FANTASIA, richiedendo uno speciale sistema sonoro, sarà

N. 67. — *Il fesso di guerra* (Luce) - *Ville italiane*: Vedute di Villa Rufolo e Villa Cimbrone a Ravello (Luce) - *Ricchezza dei frutteti*: La Mostra delle pesche a Verona (Luce) - *Primi voli*: Il primo campeggio presso la scuola di pilotaggio di Pavullo nel Frignano (Luce) - *La Stazione di Roma*: I lavori per la nuova stazione, la più grande d'Europa (Luce) - *La guerra sulla Manica*: Voli di ricognizione sulle coste inglesi (Ufa).

N. 68. — *Gioventù del Littorio*: Il Segretario del Partito ispeziona il campo degli Allievi Cadetti della GIL (Luce) - *Ricchezza del sottosuolo*: Una breve visita nelle miniere di zinco e piombo del Predil (Luce) - *Per i nostri soldati*: Uno spettacolo di varietà in un insolito scenario (Luce) - *Bombardamenti tedeschi*: Azioni di "Stuka" sull'Inghilterra (Ufa) - *Bombardieri italiani*: Sulla Somalia britannica vittoriosamente conquistata dai nostri soldati (Luce).

N. 69. — *Bombe inglesi*: Effetti delle incursioni aeree inglesi su Milano, Torino e Alessandria (Luce) - *La nuova funivia*: Il Ministro delle Comunicazioni inaugura la funivia di Monte Santo (Luce) - *Giro ciclistico del Lazio*: Partenza per il gran premio di Roma (Luce) - *Visita del Duce*: Il Duce visita il Campo femminile della GIL alla Camilluccia e il Campeggio Cadetti Capicenturia a Macchia Madama (Luce).

N. 70. — *Grano d'Italia*: Ammassi granari (Luce) - *La fauna dell'Impero*: Alcuni esemplari della fauna del nostro Impero ospiti del Giardino Zoologico di Roma (Luce) - *Attività sportiva*: L'incontro di tennis Rimini-Riccione (Luce) - *In terra d'Albania*: Un'imponente opera di bonifica integrale per il risanamento di una vasta zona malarica. Inaugurazione di un nuovo tronco stradale. Uno sguardo alla Colonia Italo Balbo una delle dieci colonie organizzate dal Partito Fascista Albanese (Luce).

N. 71. — *Volontari della G. I. L.*: Coi battaglioni di volontari della Gioventù Italiana del Littorio durante la marcia di trasferimento (Luce) - *Nelle terre dell'Impero*: Lavori di bonifica nella terra di Tesse nei: Il raccolto (Luce) - *Marina Germanica*: Azioni belliche del Mas (Ufa) - *Marina italiana*: Il nostro cacciatorpediniere « Ugolino Vivaldi » che ha speronato e silurato il sommergibile inglese « Oswald ». I prigionieri dell'« Oswald » in un nostro campo di concentramento (Luce) - *Ali fasciste*: In volo coi nostri bombardieri. Azione su Sidi Barrani (Luce).

SUPERPRODUZIONE 1940-41

## "CARAVAGGIO" "IL PITTORE MALEDETTO"

La più grande interpretazione di  
**AMEDEO NAZZARI**

CLARA CALAMAI - NINO CRISMAN - BEATRICE MANCINI  
LAURO GAZZOLO - LAMBERTO PICASSO - OLINTO CRISTINA

Regia: ALESSANDRINI - Comm. mus.: ZANDONAI

**ELICA FILM**



# Gli sguardi degli uomini ve lo rivelano!

**Di giorno in giorno la vostra  
carnagione è piu bella**

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiare leggermente il viso. Sentirete subito la vostra pelle inondata da una benefica corrente di nuova vita. Guardate poi il batuffolo di ovatta e avrete una grande sorpresa: esso è diventato tutto nero; tante sono le impurità che vi sono nei pori, che non è possibile toglierle con i soliti mezzi. Una pelle perfettamente pulita, è la condizione prima per la bellezza. Lara penetra profondamente nei pori, scioglie i punti neri e le impurità e rende la carnagione bella, delicata, liscia. La vostra pelle può nuovamente respirare. Lara la rende più fresca, più sana, più giovane.

**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 \_\_\_\_\_ 4P



direttamente distribuito dalla Walt Disney Production. FANTASIA, comunica quell'ufficio stampa, oltre ad un rimarchevole numero di nuove attrazioni unitamente ad un nuovo sistema di suoni, mostrerà il primo uso degli oli e dei pastelli nei disegni animati, Mickey Mouse tornerà al cinema con un migliaio di nuovi compagni, dai più piccoli, già conosciuti, al gigante dinosauro.

#### ORDINAZIONI DI GUERRA

Agenti del Governo britannico sono giunti ultimamente a New York per consultare alcuni industriali americani circa l'ordinazione di 30 equipaggiamenti sonori da inviare in Inghilterra per ricreare le truppe concentrate in luoghi dove mancano teatri e cinema. Ogni equipaggiamento dovrà comprendere: una macchina da proiezione sonora, un amplificatore ed uno schermo.

#### IL MUSEO D'ARTE MODERNA...

...a New York, verso la fine del corrente mese, terrà una Mostra delle opere di David Wark Griffith, pioniere della regia cinematografica. Questa Mostra detta « Due grandi americani » comprenderà anche le opere dell'ing. Frank Lloyd-Wright. Il Museo aveva originalmente pensato di includere sotto il titolo di « Tre grandi americani » anche le opere del famoso fotografo Alfredo Stieglitz; ma questa ultima Mostra è stata postposta data l'indisponibilità dell'artista. La presentazione dell'opera di Griffith comprenderà una analisi cinematografica, passo



Mariella Lotti e Nada Fiorelli in 'La figlia del Corsaro Verde' produzione Mautenti (foto Gneum)

per passo, sequenza per sequenza, di tutti i suoi film, dal primo all'ultimo, così che la sua tecnica cinematografica potrà essere studiata completamente. La presentazione dei documenti, delle fotografie, e dell'altro materiale esistente nella cineteca del Museo, sarà integrata da continue proiezioni di film facenti parte di un determinato ciclo di storia cinematografica nell'Auditorium del Museo.

#### GLORIA SWANSON...

...un tempo stella di primo piano, con una carriera cinematografica che va dalle commedie di Sennett alla REGINA KELLY, si è messa nell'industria con un ufficio al 5th Avenue in New York. La Swanson ha detto ad un intervistatore: « Ho dimostrato sempre più interesse verso l'industria. Mi è capitato di nascere con questa mania in testa ».



Non è poi tanto facile maneggiare una pistola! Sembra che Carlo Romano sia di questo parere. Dal film 'Senza cielo' di produzione Continentalcine - Artisti Associati

# SCALERA FILM

PRESENTAZIONE NEL MESE DI OTTOBRE  
PRESENTAZIONE AL PUBBLICO  
TRE GRANDI FILM ITALIANI

## KEAN



*Interpreti:*

ROSSANO BRAZZI - GERMANA PAOLIERI  
MARIELLA LOTTI - FILIPPO SCELZO

Regia: **GUIDO BRIGNONE**

Produzione: **SCALERA**



*Interpreti:*

MARTA HARELL - BENIAMINO GIGLI  
ROSSANO BRAZZI - MAURIZIO D'ANCORA

Regia: **GEZA VON BOLVARY**

Produzione: **SCALERA - ITALA FILM**

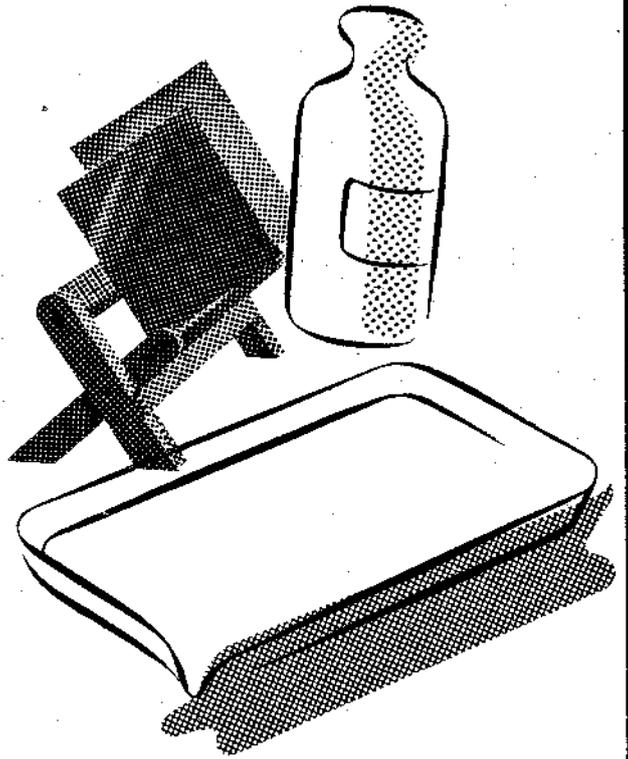


*Interpreti:*

CLARA CALAMAI - SILVANA JACHINO  
OSVALDO VALENTI - LUIGI ALMIRANTE  
VIRGILIO RIENTO - ANITA FARRA

Regia: **MARCELLO ALBANI**

Produzione: **SCALERA - VENUS FILM**



## PRODOTTI

per fotografia

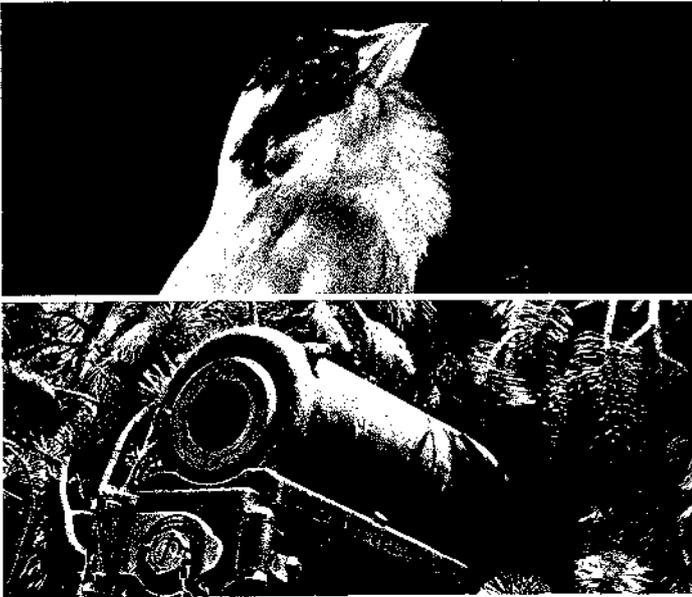
CHINONE

COLLODIO  
FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

# MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA  
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18-20



Due 'canterini' di diverso calibro. Fotogrammi tolti rispettivamente dai 'Kultur Film' Ufa: 'Canarini' e 'Truppe Alpine'

## DUE LETTERE

Riceviamo e pubblichiamo:

Mino Doletti ha dichiarato chiusa la polemica su gli Autori associati. Noi non abbiamo una parola da aggiungere, tanto siamo certi che il lettore ha saputo, al di sopra di qualunque abilità polemica, individuare il torto e la ragione. Ma vi sono le ultime affermazioni di Doletti che richiedono nostre dichiarazioni molto esplicite.

1°) Noi siamo solidali con Cesare Zavattini che per tre mesi ha diretto con fervore e disinteresse la nostra Società.

2°) Non è vero che la Società sia stata fondata da Zavattini e che egli si sia assegnato uno stipendio. Zavattini fu chiamato a dirigere gli A.A. nel marzo del c. anno quando già gli A.A. esistevano dal 1° gennaio.

Zavattini non si assegnò uno stipendio, ma fu il Presidente degli A.A. ad assegnarglielo — ed egli lo accettò senza discuterlo, in quanto egli solo di tutti noi aveva l'obbligo quotidiano dell'Ufficio e tutti gli altri obblighi derivanti dalla carica affidatagli.

Non abbiamo e non avremo altro da aggiungere, certi che il lettore ha ormai elementi sufficienti per giudicare i fatti e la morale di questa polemica.

Corrado Alvaro - Gherardo Gherardi - Stefano Landi - Leo Longanesi - Mario Panunzio - Corrado Pavolini - Ivo Perilli - Piero Tellini - Vittorio Vassarotti - Primo Zeglio.

★

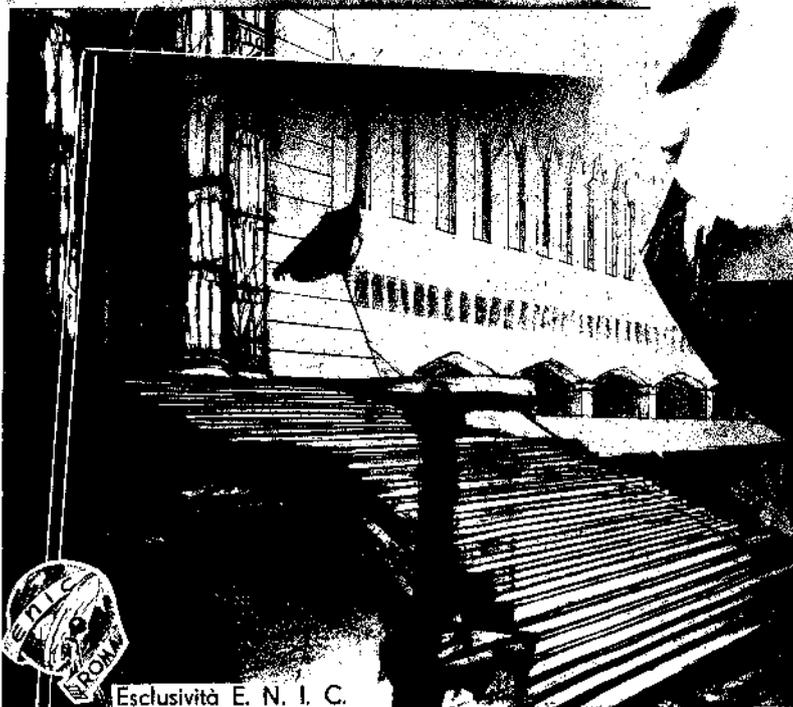
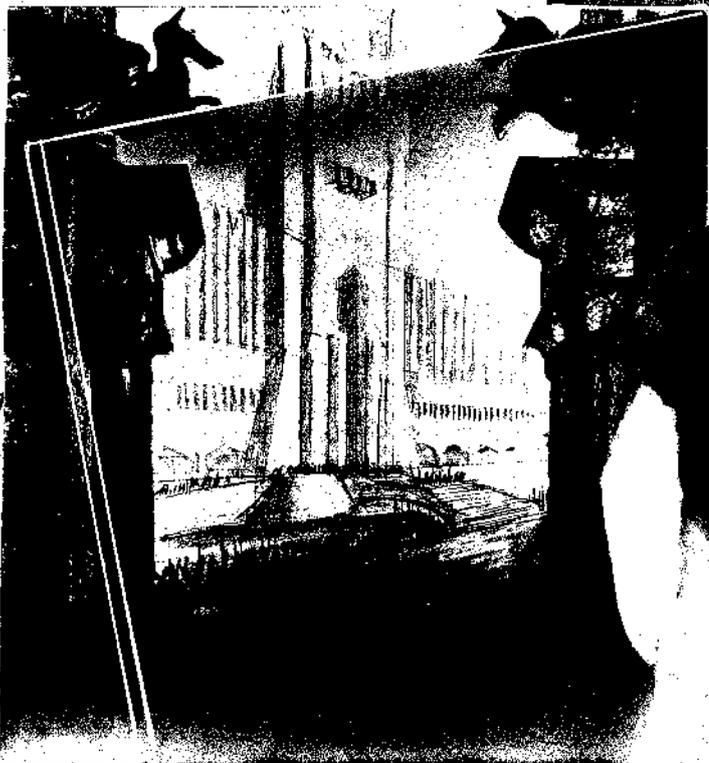
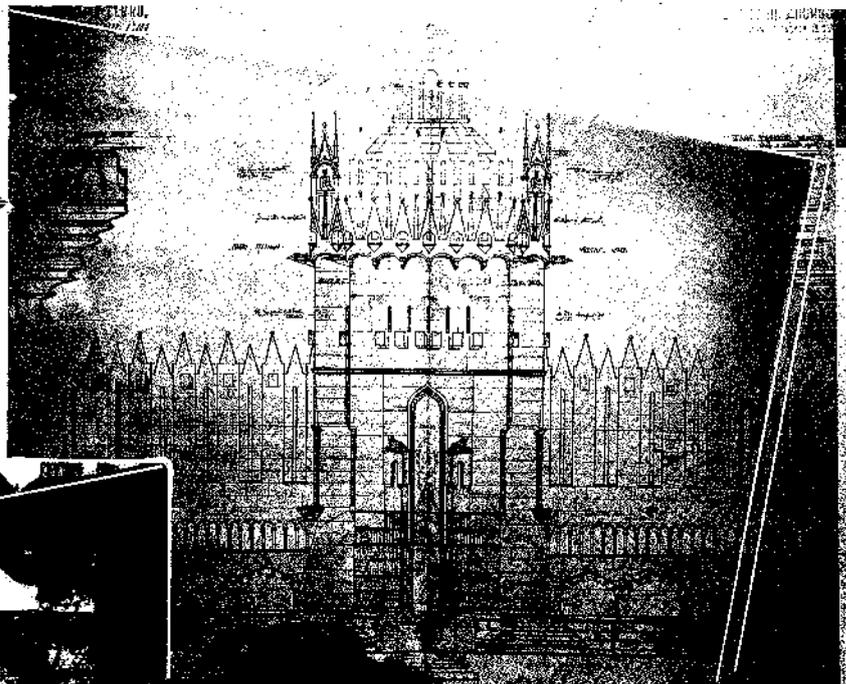
Caro « Cinema », a proposito di un articolo sull' *Illustrazione Italiana* intorno ai costumi del DON PASQUALE, vorrei pregare l'autore di consultare *Journal des Modes 1790, Debocouri 1787, Dayes-Soiron, Gauguain, Louis Boilly, Bembury 1787, Magasin des Modes 1788, Schaffer, G. Morland, Schulz 1786*. Quanto alla tradizione italiana, nelle recite del Don Pasquale si usava vestire i giovani « alla moderna », come si diceva allora. « Gli Incredibili » sono apparsi durante la Rivoluzione francese: non mi pare di aver usati costumi simili nel film di Mastrocinque. Vi ringrazio Gino Sensani

**Tende coloniali**

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

Un film di **Alessandro Blasetti**

# La Corona di Ferro



Esclusività E. N. I. C.



**Interpreti:** Massimo Girotti - Luisa Ferida - Elisa Cegani - Rina Morelli - Nini Gordini - Gino Cervi - Paolo Stoppa - Umberto Sacripanti - Primo Carnera - Osvaldo Valenti

**Regista:** Alessandro Blasetti

**Produzione:** E. N. I. C. - LUX

10 OTTOBRE  
1 9 4 0  
XVIII

C I N E M A

103

# VISITA AL CENTRO

NON ci recavamo al Centro da qualche mese: il giorno dell'inaugurazione della nuova Sede, eravamo presenti; tornammo poi di sfuggita al tempo che si girava nei teatri dell'istituto LA PECCATRICE. Ma una visita minuziosa e scrupolosa l'abbiamo eseguita solo giorni fa. Era una visita privata, ma ci venne fatto di compierla col pensiero fisso a quel vivo e coraggioso editoriale di R. L., apparso nello scorso numero della nostra rivista. Lo stato maggiore del Centro teneva un interessante rapporto. Erano presenti alcuni giovani scrittori, studiosi di cinematografo e nello stesso tempo praticanti, o desiderosi di divenirlo; due o tre di essi erano stati allievi del Centro ai tempi sperimentali davvero, generosi e ricordati con nostalgia, di via Foligno; altri erano freschi di incontri con la produzione, e ne ricavavano i lividi. Nessuno di essi, era questa la constatazione più attraente, vestiva il saio dei puri teorici, ognuno aveva preso o stava per prendere il cinema di petto: si riteneva tutti un poco l'aria di congiurati reduci da qualche missione perigliosa in campo nemico, o in via di tentarne.

La riunione aveva uno scopo preciso. A fianco degli studi giornalieri, dell'attività pratica destinata agli allievi, il C.S.C., basandosi su due delle sue istituzioni — la rivista *Bianco e Nero* e la Cineteca — ha deciso di fondare un Centro di Studi, cui partecipano quei giovani dei quali s'è fatto cenno. Non è escluso ch'essi domani, sempre più direttamente entrando nello spirito e nella vita dell'istituto, prendano parte ai film che si gireranno nei teatri di posa della scuola: e questo si dice tenendo conto della funzione che il Centro va sempre più chiaramente svolgendo: università, accademia, ma con fini squisitamente pratici e attivi. Non s'intende più la teoria come fine a se stessa; la teoria sarà un'arma di battaglia di più a fiancheggiare ogni altro sforzo deliberatamente creativo.

Insomma il Centro sperimentale s'è svolto in un'importante evoluzione interna, che avrà sempre di più effetti decisivi sull'esterno. In obbedienza a una particolare direttiva (il cinema deve essere cinema, alla base di ogni studio e di ogni prova pratica sia questo assiomato; ogni elemento che entra nel lavoro cinematografico venga subordinato al principio d'un cinema autonomo, inteso come arte), il

C.S.C. vuole portare un contributo diretto alla produzione. Un primo segno di questa decisione lo si ebbe con LA PECCATRICE: un film industriale, finanziato da un produttore di mestiere, ospitato al Centro. In quell'occasione, il Centro si fuse con un regista « normale », e il risultato fu veramente lusinghiero. Barbaro, Chiarini e Pasinetti, sceneggiatori, furono l'anima di alcune sequenze non mai abbastanza lodate, che passano di colpo tra i pochi pezzi di autentico buon cinematografo realizzati in Italia. Inoltre, con la scelta d'un soggetto moderno, realistico e coraggioso (dovuto al regista, ma certamente appoggiato col massimo calore nella sede di via Tuscolana), e d'un ambiente schiettamente italiano, si sentiva il riflesso di un'altra battaglia che da tempo il Centro va combattendo: quella contro il film in costume, per l'avvento di opere attuali e nostre. I lettori di *Cinema* sanno bene come la nostra rivista sia d'accordo su questo punto.

Vien fatto dunque di domandarsi: perché il Centro, dopo questa partenza tanto confortante, non si porta nettamente, senza più indugi, nel fuoco della produzione quotidiana? Avremmo, ci pare, dei film così buoni come quelle eccellenti sequenze della PECCATRICE; e si toccherebbe una rara tregua tra gente del mestiere e puri assertori del cinema come arte. Difatti, nessun altro può, come il Centro, far leva sulle diverse correnti dei cineasti nostrani. Prendere dai « vecchi » (non da tutti!) l'esperienza, riunire, in affratellante collaborazione, gli elementi del cinema quotidiano (per così dire) con i giovani, ex-allievi del Centro o gente che si sta facendo da sola una carriera tra i cavalloni infidi della produzione, gente che già fiancheggia, nei film di normale fattura, i registi e i tecnici delle passate generazioni; unire agli uni e agli altri, in tutti i campi del lavoro, gli allievi attuali del Centro. Questo sarebbe un affascinante programma; che, a vero dire, già trapela (o così sembra al visitatore attento) in quella più matura solidità che s'avverte nell'organizzazione interna di questa scuola modello. Dove la parola scuola, veramente, ripiglia l'accezione proverbiale: maestra della vita; d'una vita destinata a precisi ritmi e confini di lavoro, sotto la guida di nobili direttive che non possono, non debbono fallire.

Il Centro in produzione: vedremmo questo fatto con gran piacere anche ripensando alla posizione che taluni antichi allievi del Centro, laureati nei primi anni, tengono oggi nella normale lavorazione nostrana: una posizione grama, dove non si sa far conto delle loro qualità più veritiere, ben conosciute, invece, ai sagaci insegnanti del C.S.C. Così, secondo le parole del nostro R. L., certe scottanti questioni non resterebbero (né il Centro può essere accusato di colpa) lettera morta. Ritrovrebbero, certi giovani di nostra conoscenza obbligati a mansioni secondarie o irrilevanti nel cinema corrente, una dignità stabilita e accertata da una preparazione compiuta e sostanziosa. Nei film sorvegliati da vicino dal Centro, essi avrebbero via via modo di compiere opera adatta alle loro qualità, alla sensibilità loro.

Inutile dire il vantaggio che ne ritrarrebbero gli allievi presenti. E tra i passati, volendo nominare qui solo gli attori, è chiaro che un Checchi, un Marcuzzo, una Maggi, una Zareschi, svilupperebbero più puntualmente le loro doti.

Insomma, il visitatore sensibile ritrae, tornandosene in città dopo alcune ore passate al Centro, in questa animata vigilia di riapertura, l'impressione concreta che in quella splendida sede si vanno maturando posizioni importanti: se il cinema italiano arriverà davvero a salvarsi (e non mancano i segni, come Antonioni ebbe a rilevare nella sua corrispondenza veneziana del numero scorso), vedrete che nella parabola ascendente, la quale un giorno con gran gaudio andremo a rivedere storicamente, non mancheranno scatti d'innalzamento dovuti a un'auspicata e feconda attività diretta del Centro. Perché nulla resti « lettera morta », sarà importante che il Centro stesso pensi seriamente a non lasciare soli nelle pèste i suoi diplomati; per giungere a questo, non si dovranno temere i passi azzardati, né si potrà arretrare dinanzi alle responsabilità precise da assumersi, che dovranno essere decisive. Non è un monito, questo, ch'è fortunatamente quella barca è guidata da polsi coraggiosi e consapevoli; ma una semplice annotazione in margine; vedrete che non rimarrà senza eco (e non pensiamo che l'eco si debba trarre da petti di filistei, non lo vorremmo neppure, forse).

NOMENTANO BORGHI

# LA SORPRESA VENEZIANA

(da uno dei nostri inviati)

II.

COSÌ come la letteratura svedese, alimentata da primitivi cioè ingenui impulsi che una natura in continuo colloquio con le creature suscita e un innato pudore a lungo rattiene, ha sempre avuto la facoltà di stupire il mondo letterario, anche il cinema di quella nazione ha saputo più di una volta sorprendere l'ambiente cinematografico, dove tali fatti possono ormai considerarsi di origine miracolistica. Perciò la presenza della Svezia alla Mostra legittimava la curiosità del pubblico e della critica, i quali, rammentando quei PESCATORI DI BALENE, UN PUGNO DI RISÒ e GIOVANOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA che segnarono inaspettatamente la rinascita svedese, contavano in una replica che confermasse e rinnovasse la soddisfazione dell'altra estate. Anche perché, se Paul Fejos, Gunnar Skoglund e Anders Herikson quest'anno non c'erano, rimaneva Per Lindberg, uno degli uomini più interessanti della cinematografia di lassù, e Weyler Hildebrand, sconosciuto, che proprio per questo lasciava sperare. Ma, a dire il vero, la delusione non è mancata. Non amarezza, in quanto si pensa che la produzione della Svezia non abbia i suoi vertici in questi due film, e che probabilmente, data la particolare situazione, si è ritenuto opportuno inviare a Venezia lavori che armonizzassero apertamente con lo spirito dell'Asse, a tema dichiaratamente programmatico.

ACCIAIO è l'opera di Lindberg, che tratta il contrasto tra vecchie fonderie, tenute in piedi da una somma di sentimentalismi, di abitudini e di tradizioni, e le moderne fabbriche, i cartelli formidabili che non ammettono concorrenza. Pretesto ne è la storia di un giovane ingegnere inventore di una lega metallica leggera, la sua lotta per raggiungere il successo. Quest'ingegnere è un uomo duro, tutto d'un pezzo, la figura rigida, lo sguardo metallico, nulla lo interessa fuori del suo lavoro, è completamente preso dai suoi studi, freddamente proteso verso i suoi scopi, e occorrono molti fatti, anche dolorosi, per indurlo a considerare gli altri valori della vita, che al lavoro stesso danno un senso, ivi compreso l'amore. Lavoro difficile, perché insidiato dalla faccenda dell'acciaio, cioè da una attività da documen-

tare. Nondimeno il dissidio tra vicenda e documento è risolto con abilità. L'inizio è lento, incerto, dominato dalla figura canuta e legnosa del padre, che parla poco e dice molto (l'attore è però mediocre), e ciò che dice è tanto nordico. Ma l'atmosfera sfinita che è intorno alle vecchie fonderie, ai vecchi operai, ai vecchi padroni, è precisa, come lo è quella delle grandi acciaierie, del gran mondo industriale, degli uomini nuovi, e il contrasto è felice. Ben giuocato anche il contrappunto amoroso tra i due giovani, che sono: Tore Svenberg e Signe Hassò, quest'ultima di una intelligenza lampeggiante ma dosata. La mano di Per Lindberg c'entra per qualche cosa.

L'altro film svedese è ACCADEMISTI, di Weyler Hildebrand, lavoretto giovane e giocondo nel quale l'intento propagandistico è sposato alla gentilezza e alla semplicità del racconto. Vi si narra la vita d'un gruppo di amici che il comune amore per il mare porta all'Accademia Navale di Karlskrona, fino alla loro nomina a ufficiali, coronata dal sacrificio d'uno di essi durante un episodio in margine all'attuale conflitto. Il film non è notevole, ma è pulito, fresco, vivace; ed anche umano: si vedano le famiglie dei ragazzi, le loro case, le loro fidanzate, si prestino orecchio ai loro discorsi: c'è una sanità morale davvero consolante.

Due film in costume ha mandato l'Ungheria: STEFANO DANKO e GÜL BABA, e non ci riesce di comprendere perché tra la produzione ungherese si siano scelti proprio questi due, tutt'altro che rappresentativi. Sappiamo che, ad esempio, Lajos Zilaby, passato alla produzione (grande successo ha avuto PRIMAVERA MORTALE, dal suo romanzo omonimo), aveva pronto L'ANIMA RITORNA, più psicologico e, diciamo pure, più letterario degli altri, pei quali, e in ciò non è estraneo il fatto che siano in costume, non proviamo davvero simpatia. Dei film in costume sinceramente diffidiamo. Ci paiono una fuga dai richiami della vita attuale, cioè una sinecura che consente ai cinematografari di scansare la fatica, tutta poetica, di pensare drammi scavati nella realtà odierna, e comprometterli con soluzioni da tutti giudicabili, in quanto ricorrenti quotidianamente.

STEFANO DANKO è la vita romanizzata di uno zingaro celebre per le sue composizioni musicali e per un suo amore infelice conclusosi con la morte. Chi ami le canzoni zingane avrà di che satol-

larsi: il film ne è pieno, suo scopo precipuo è appunto di presentare, corredate d'immagini, le orecchiabili melodie del famoso Daukó Pista. La regia di Ladislao Kalmár non è cattiva, ma perché tanto insistere (sia detto come annotazione) sui 'piani americani'? su inquadrature soffocate, quasi a non voler concedere respiro allo spettatore? Alla fine è tale la pesantezza, accentuata dall'incessante lamento dei violini, che riesce difficile apprezzare anche le cose buone che il film pure contiene. Di Paolo Jávör, interprete, si è parlato bene, ma sembra a noi attore piuttosto uniforme, dotato naturalmente di una maschera sì espressiva ma statica, fissa in un tormento sentito ma senza variazioni.

Lo ritroviamo in GÜL BABA nelle vesti di uno studente balanzoso e canterino che s'innamora di una fanciulla turca. Perché il film non manca di un lontano fondo storico riferendosi ai moti goliardici budapestini del primo Seicento, allorché la capitale ungherese era in mano ai turchi. Si accenna difatti a una congiura, ma la cosa rimane senza sviluppi. In definitiva il film è troppo scarso di fantasia e di ingenuità (di buona fede, vorremmo dire) per essere una favola. Harem, eunuchi, odalische e cose del genere non mancano, come non mancano i balletti e le canzoni zingane; il tutto ambientato in una Buda di pessimo gusto e arbitrariamente secentesco, che assume talora aspetti di stazione balneare novecento.

Una firma promettente era Mac Friè, che presentava quest'anno, per la Boemia, L'UOMO DEL PAESE SCONOSCIUTO. Mac Friè è un veterano di Venezia, suoi erano: nel '35, HEJ RUP! nell'anno successivo, JANOSIK IL BANDITO; nel '37, UOMINI ALLA DERIVA; nel '38, I FRATELLI HORDUBAL. Quest'ultimo e JANOSIK soprattutto decretarono la sua fama.

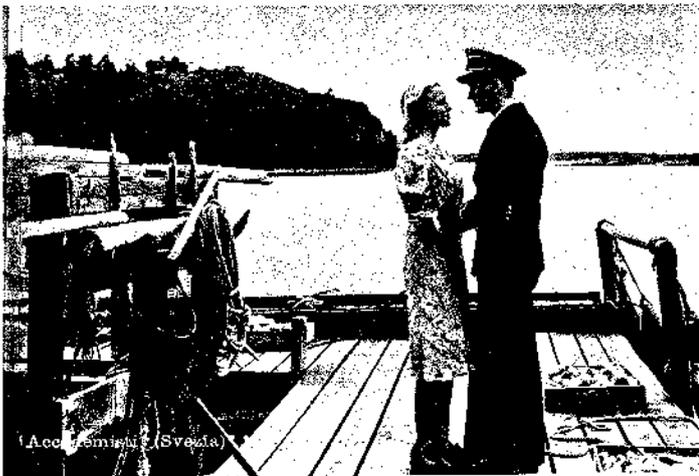
L'uomo del paese sconosciuto è un vagabondo sosia di un milionario e per questi scambiato in circostanze oscure. Ma è un onesto, mentre l'altro era un malvagio, per cui è come se la vita del milionario si capovolgua a un tratto: di cattiva che era, si fa buona, rettilinea. Infine l'equivoco è chiarito, con la ricomparsa del vero milionario, e costui riprende il suo posto, ammaestrato però dal buon esempio del suo sosia. È chiaro l'assunto morale del lavoro: la figura del sosia buono altro non rappresenta che la coscienza del ricco malvagio, a un certo punto ridestatasi: ma il gioco è scoperto, quindi inefficace. Mac Friè, anche riapparendo con tutt'altri temi e tutt'altro materiale, è in ogni modo avvertibile, e se la pellicola interessa è merito suo. Ma quell'inizio brumoso, spiccatamente fordiano, certi artifici tecnici, di carrellate avanzanti e arretranti velocemente, non piacciono; convince invece la sequenza nella sala di riunione, soprattutto per la carrellata a doppio semicerchio intorno alla tavola: puntualissima. Zdenek Stepánek differenzia nettamente i due personaggi; Jirina Stepnicková lo fiancheggia con misura, ma è evidente che le mancano i motivi drammatici di un MARVA, che la rivelò a noi.

\*\*\*

Dopo di che, resta da parlare dei documentari. Ha detto il Ministro Pavolini nel discorso inaugurale, che una delle ragioni per le quali era lecito attribuire all'ottava edizione della rassegna veneziana un interesse particolare, era il fatto che essa riconosceva finalmente la grande importanza del documentario, quale mezzo divulgativo di notizie, di scienza, di curiosità, di bellezza. Una tecnica semplice, lineare deve sorreggere queste opere che, per la loro stessa natura, si rivolgono più a masse di spettatori di scarsa educazione culturale, che ad un pubblico preparato. Serva d'esempio il tedesco TIRARE E COLPIRE di



'Acciaio' (Svezia)



Accademisti (Svezia)

Martin Rikli, in cui i segreti della moderna balistica — traiettorie, attriti, calcoli dei puntatori, ecc. — sono ridotti a un giochetto limpido e piacevole come una fiaba.

Fiabesco, ma di tutt'altra specie e serietà, è pure L'ASTRONAVE N. 1 PARTE, in cui l'utopia di un volo intorno alla luna è realizzata piuttosto grossolanamente per mezzo di un bolide a razzi. Era tra l'altro intenzione degli autori creare quella atmosfera soprannaturale in cui s'immagina debbano avvenire eventi di tal fatta, ma in verità, malgrado il rispetto che abbiamo per le utopie avveniristiche, non riuscimmo a trattenere il sorriso e nessuna emozione ci colse. I chiarimenti tecnici che il pilota dà al momento della partenza, sono le cose che più interessano. Quanto al bolide, all'hangar, al trampolino di lancio; giocattoli, niente di più. Da preferire senz'altro il realismo di POLICROMIE DI RETTILI diretto da Wolfram Junghans, a colori, interessantissimo, e di CENTAURI MODERNI, diretto da Joachim Bartsch, sui cavalli. Pure a colori un cortometraggio turistico nel quale i superbi paesaggi della verde Turingia passano davanti ai nostri occhi impeccabilmente ripresi e mirabilmente colorati, senza forzature di toni, naturali: il progresso è notevole; ciò che ancora difetta è la tinta della pelle, per la quale si è caduti qui, dalla terracotta consueta, nell'eccesso opposto. Ma il film è nell'insieme molto bello.

GIOVENTÙ CHE VOLA e CENTURIA FLORIAN GEYER hanno per oggetto i giovani: volovelisti nel primo, esploratori nel secondo. Questi ultimi impegnati in una allegra battaglia a base di palle di neve.

I documentari bellici, che pareva dovessero quest'anno dominare, invece scarseggiarono. TRUPPE ALPINE ALL'ATTACCO, che ritrae una manovra di cacciatori tedeschi delle Alpi, diretto da Gösta Nordhaus, CARRI ARMATI TEDESCHI, LA FUCINA DELLA VITTORIA, di Ruttmann, che mostra le fab-

briche germaniche d'armi al lavoro, e BASSEGNA SETTIMANALE UFA sono i soli del genere. SINFONIE D'AUTUNNO, piuttosto scialbo, e IL PRATO DELLE MERAVIGLIE completano il lotto germanico.

Nove documentari ha presentato l'Italia, ed è con soddisfazione che rileviamo l'alto grado tecnico raggiunto; ciò significa che le polemiche di questi ultimi tempi non sono state, una volta tanto, inutili. Segnaliamo soprattutto la serie culturale LUCE.

LA VITA DELLA ZANZARA,

LA VITA DEL CANARINO, LA CHIOCCIOLA costituiscono un materiale di grandissimo interesse, ben girato e ben montato. Subito dopo, la serie « Incom »: NULLA SI DISTRUGGE, ottimo, sulla utilizzazione dei rifiuti (non immaginavamo certo che dalla spazzatura si ricavasse tanta roba: tappeti, grasso, stagno, carta, ferro, concime ed altro ancora), ARMONIE DI PRIMAVERA (si veda il nostro articolo nel n. 101 della rivista), ambedue diretti da Pietro Francisci, che si dimostra regista tecnicamente dotato, e AURORA DELLA VITA di Paolella. Infine, un GIORNALE LUCE e altri due documentari, pure del LUCE: NAPOLI ANNO XVIII e LA BATTAGLIA DEI QUATTRO GIORNI, quest'ultimo che inquadra, nell'imponente scenario alpino, l'azione condotta dai nostri fanti sul fronte occidentale.

Tre ne ha mandati l'Ungheria: LA PORCELLANA, un originale filmetto che segue, dal momento dell'ispirazione da parte dell'artista a quello della fabbricazione in serie, la produzione delle por-



Danko Pistel (Ungheria)

cellane ungheresi; SALE D'UNGHERIA, che riprende l'estrazione del salgemma dalle miniere dei Carpazi; e LA VITA DELLA FORESTA, che ritrae le vallate e le colline dell'Alta Ungheria, solcate da corsi d'acqua come da nastri d'argento e ricche di foreste folte e silenziose, in cui vivono uomini forti e solenni, e altrettanto silenziosi.

Due la Svizzera: ALL'ARMI, imperniato su un movimento di truppe in seguito ad improvviso allarme, e UN'OPERA E UN POPOLO, a sfondo politico, discreti.

Uno la Romania: I LUPI DEL MONTE SURUL. È un'egloga silvestre in cui la vita dei montanari abitatori dei Carpazi meridionali, tra gli ululati dei lupi, vi è efficacemente rappresentata. Lo hanno diretto Jozsef Rubner e Angela Popescu.

MICHELANGELO ANTONIONI

[1] V. ROSARIO ASSUNTO: *Dai generi alla poesia* (« Cinema », n. 102).



La battaglia dei  
Gösta Nordhaus (Italia)



I lupi del monte  
Surul (Romania)

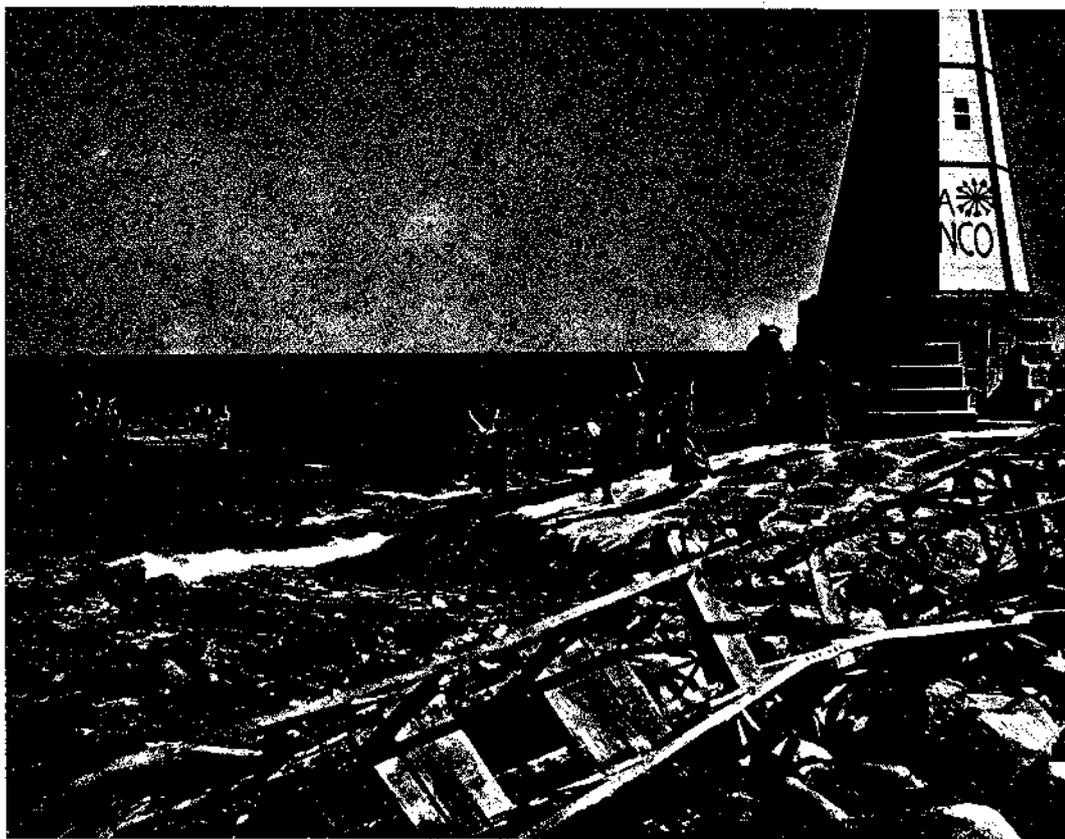
# CINEMA NUOVO

(BERLINO, settembre).

FRA gli altri importanti film che la Tobis sta organizzando in questi giorni per il suo nuovo programma, uno ve n'è che attira particolarmente l'attenzione per il suo contenuto e porta a delle logiche considerazioni di carattere generale sulla nuova cinematografia germanica. Il film ha per titolo LA TRAGEDIA DELL'IRLANDA, narra alcuni salienti episodi della rivoluzione dell'E.I.R.E. del 1921, tema che già fu trattato ed egregiamente nel cinematografo col TRADITORE di John Ford. Sotto la direzione di M. W. Kimmich è stato riunito, per questo lavoro, un complesso di attori di prima grandezza, mentre il soggetto è stato curato nei più minimi particolari. Tale soggetto che è dello stesso Kimmich, è stato ridotto per lo schermo da uno dei più famosi sceneggiatori della Germania,

Toni Kuppers, ed un semplice sguardo al contenuto di questa nuova opera basterà a dare chiara idea dell'importanza di un tale film, specie nell'attuale situazione europea.

Lo sfondo del film poggia, naturalmente, sulla lotta secolare dell'Irlanda contro il giogo inglese. O'Brien è l'eroe di questa lotta, e la storia narra delle continue beffe che egli giuoca alle soldatesche dell'invasore, per lunghi anni, fino al suo arresto ed alla sua condanna a morte nel 1914. La sua sposa e compagna fedele Maeve, educa, però, il figlioletto di lui secondo gli ideali di libertà paterni, e 16 anni più tardi noi rincontreremo il giovane Michele O'Brien nel collegio di Santa Enda in Dublino, dove egli, assieme a molti altri giovani irlandesi, dovrebbe venire educato da « buon inglese ». Tale collegio, però, è divenuto lar-



Tre immagini del film 'Ueber alles in der Welt'

vatamente il centro della ribellione dei giovanissimi irlandesi contro l'Inghilterra.

Henry Bayerly, nipote del capo della Centrale di Dublino del servizio segreto inglese, viene mandato dallo zio tra i giovani irlandesi per sorvegliarli e per riferirgli delle loro idee e degli eventuali piani che essi avessero in animo di attuare. Un certo Devoy, capo del movimento rivoluzionario che si agita nel collegio di Santa Enda, è la prima vittima del servizio segreto. Spiato dal Bayerly, cade ben presto nella rete che gli viene tesa e, giovanissimo ancora, muore per la libertà della sua patria.

Michele O'Brien tuttavia, per nulla spaventato dalla forza del servizio segreto e deciso più che mai a vendicare il padre e a dare l'indipendenza al suo Paese, maggiormente colpito dalla perdita dell'amico Devoy, che

egli stimava più d'ogni altro, riunisce attorno a sé i compagni e prepara un vasto ed abile piano di rivoluzione.

Il film continua così fino ai momenti più salienti della rivoluzione del 1921, fino cioè alla vittoria dei cospiratori. Esso è denso di scene drammatiche e poggia su un verismo di recitazione e di ambiente che rasenta addirittura il documento.

Questo film va perciò ad aumentare la serie di quel nuovo tipo di pellicole di cui la Germania sta diventando veramente maestra. Pellicole che trasportano nel campo dei lavori a soggetto, cioè nel mondo vero e proprio della fantasia, elementi che appartengono ad una coscienza e sana propaganda. I ROTHSCHILD apparso già il mese scorso a Berlino ne ha inaugurata la serie; UEBER ALLES IN DER WELT sarà il secondo, e ad essi faranno seguito una lunga lista di film, attualmente in lavorazione alla Ufa, alla Tobis, alla Bavaria.

Il dubbio che può sorgere in alcuni nei riguardi di questi film, deriva unicamente dallo sbagliato concetto che quelle stesse persone hanno della propaganda. Ma se noi riandiamo con la memoria a tutti i film che l'America ci ha, durante lunghi anni, offerto, non possiamo non notare che i più grandi propagandisti della propria idea sono stati gli americani. Il male è che appunto si trattava delle loro proprie idee, cioè di concetti e di morali ben lontani da quelli europei. Nascosti dietro una fattura spesso perfetta, presentati in forme ottimistiche e perciò di facile attrazione sul pubblico, questi film hanno servito proprio agli americani per una penetrazione sempre più vasta nel mondo europeo. Mutati i mezzi di espressione, oseremo dire che essa, è solamente paragonabile a quella vasta azione sul terreno culturale che la Francia, attraverso libri e forme d'arte, esercitò per tutto l'Ottocento e



Dal film 'Die Rothschilds'

per i primi del nostro secolo in tutto il mondo,

Lo sforzo e l'operosità, quindi, che la Germania compie e dedica in questo momento al settore cinematografico, è oltretutto un successo tedesco, anche un successo europeo.

A Venezia i film tedeschi hanno mostrato chiaramente a quale grado di perfezione tecnica ed artistica si possa giungere anche in opere che giustamente pongono in risalto i nuovi elementi spirituali che sono alla base delle grandi rivoluzioni rinnovatrici dell'Europa.

Su questa stessa linea ci sembra opportuno che anche l'Italia debba muoversi, iniziando cioè nuove serie di film che partano, pur restando nel campo dei lavori a soggetto e di fantasia, da concetti veri e propri di propaganda. Perché è necessario una volta per tutte intendersi su questa parola propaganda. Essa deve essere nient'altro che l'indicazione al mondo della nostra maniera di pensare, del nostro nuovo mondo spirituale; deve essere, in una parola, propaganda verso gli altri della nostra vita.

Per questo abbiamo creduto opportuno segnalare questi nuovi film tedeschi, perché soprattutto, attraverso il loro contenuto, si osserva chiaramente quale perfetta comprensione delle nuove esigenze che si sono determinate in Europa, sia nata nel mondo del cinema germanico.

Ci auguriamo che anche l'Italia si ponga ben presto in linea per questo nuovo genere di pellicole e possa così, come del resto, lo ripetiamo già, altri paesi hanno fatto in Europa e nelle altre parti del mondo, portare il suo alto contributo a questa nuova forma di espressione cinematografica e nello stesso tempo possa servire a rendere sempre più noto e diffuso il nostro modo di sentire e di fare dell'arte.

FLAMINIO PRATI

# VITA DI DON PEPPINO

INTORNO ai produttori, in Italia, molto si è detto, molto si è scritto, in bene e in male, secondo quale persona trovavasi a giudicare, qual'altra a venire giudicata. Per questa ragione, abbiamo pensato di far parlare, una volta tanto, uno degli interessati. La prima intenzione era di intervistarlo, Giuseppe Amato, a tutti affettuosamente noto come « Don Peppino »; ma quando ci siamo trovati alla sua presenza, il famoso produttore ci aveva prevenuti: aveva buttata giù arditamente una traccia dei suoi ricordi, e così abbiamo creduto più opportuno lasciargli la parola. È uno dei personaggi più autentici del nostro cinema, uno di quelli sui quali non è vano che anche gli assertori d'un cinema serioentino. Don Peppino reca con sé un bagaglio di vera e sofferta esperienza, di vita e di mestiere nel film, come il lettore potrà rilevare dalla lettura di queste righe.

Chi di noi non ha un giorno o l'altro accusato i produttori, scagli la prima pietra. Ma del nostro Don Peppino bisogna dire bene, per la sua nativa ed entusiasta capacità di comprensione (rammentiamo di avergli sentito sinceramente dire, al ristorante, ch'egli considera il più buon coefficiente al miglioramento della produzione, l'immissione di elementi freschi della cultura; e che non è soddisfatto del suo lavoro, pensate un po', dopo tanti successi: « io m'accorgo di lavorare per il pubblico, non per educare il pubblico, a fornirgli un gusto vero e sano, che esca finalmente dai soliti schemi convenzionali... »), e se non altro, per la simpatia immediata che ispira la sua faccia di buon napoletano, cordiale e malinconica, espressiva e assorta, sincera e fedele, una faccia dove si leggono i segni di un affetto umano alla vita, di una coscienza del lavoro, di una passione per il suo mestiere, sì che n' esce una sagoma di gran signore disinteressato. Quando sta per dire qualcosa, caccia fuori il collo dal busto fermo, come uno che si sporga improvvisamente alla finestra, abbassa gli occhi un istante, quindi attecchia gli angoli della bocca a una smorfia di sofferenza se sta per dire una cosa triste, a una smorfia di gioia se sta per dirne una allegra, proprio come fa l'intenditore di vino nei due casi di buono o cattivo. Potrebbe pensare l'osservatore superficiale, al vederlo discorrere in tale modo, ch'egli punteggi cose comiche o fuggevoli con quel suo gestivo contraddittorio: invece, ripetiamo, le idee più chiare sul cinematografo italiano le abbiamo ascoltate da lui. D. S.

Nel 1914 c'era a Napoli una casa cinematografica che si chiamava Vesuvius Film. Una favolosa apertura al suo regno era offerta da un cancello arrugginito, dietro il quale vigilava un portinaio crudele, sempre pittorescamente affacciato a frenare l'entusiasmo dei ragazzini che s'arrampicavano dappertutto per ammirare un quasi circense spettacolo: attori, comparse, direttore e operatore alle prese, come primitivi domatori di belve, o soggiogatori della natura ribelle, con il sole e con le scene di cartone. Allora i parchi lampade e le costruzioni complete da centinaia di migliaia di lire erano nella mente di Dio. Intorno a quell'epoca io andavo a scuola, e come tutti gli scolari che poi han da seguire un destino avventuroso e attivo, invece di studiare covavo una passione impellente, ad essa abbandonandomi interamente: volevo fare l'attore cinematografico. Ero tra i più puntuali a correre rischi di scappellotti e di invettive da parte di quel cerbero presso il cancello della Vesuvius, e a portarmi a casa ecchimosi e strappature di panni dopo le scalate perigliose. Ma se fossi stato più sagace, avrei dovuto riconoscermi un istinto accertato di organizzatore, ch'era il mio più autentico: basterebbe a dimostrarlo, l'abilità con la quale riuscii a ingraziarmi, a « lavorarmi » il portinaio

egli iniziò la lunga serie delle persone che io ho dovuto « convincere » per fare del cinematografo. Insomma, l'avrete capito, io seppi varcare quel cancello. Quando riuscii nel sudato intento, stavano girando un film patriottico che s'intitolava ALLA BAIONETTA. Ma una volta dentro, l'opera era appena incominciata. E tanto salutai, tanto sorrisi, tanto complimentai, che dopo qualche giorno appena ero conosciuto da tutti quegli illustri personaggi, i quali approfittarono della mia buona grazia per affidarmi mille commissioncelle: dall'acquisto del pacchetto di sigarette al bicchier d'acqua per l'attrice sudata sotto il capannone di vetro. Non potrei assolutamente dire come fu che divenni, un bel giorno, aiuto operatore. Forse, il mio avanzamento era dovuto al fatto che allora l'operatore era considerato alla stregua d'un meccanico, e non si trovava molta gente disposta a rendergli i piccoli servizi dei quali un operatore del 1914 aveva bisogno: c'era sempre un gran numero di oggetti, che l'operatore occupato a girare la manovella e a contare mentalmente i giri per ottenere il regolare numero di 16 fotogrammi al secondo, non poteva tener d'occhio, da raccogliere e da tenere in ordine: cavalletti da trasportare, cartelli di campionario di lettere per la messa a fuoco, la macchina da piazzare. Una volta, dopo avere aiutato il regista ad imporsi su un gruppo di comparse svegliate, mi vidi premiato con una promozione: ero diventato, di punto in bianco, aiuto regista. Ancora non ero contento. Guatavo da tutte le parti, caso mai si presentasse l'occasione sognata. Ed essa venne, ma dopo due anni di fatiche dietro la rudimentale « camera » d'allora. Occorreva un uomo giovanissimo, quasi un ragazzo, per una parte in un film tratto da una canzone



'Don Peppino 1940'

popolare napoletana: Papatella. Fui prescelto, e me la cavai: me la cavai tanto che tutta una serie di film popolari mi ebbero ad interpretare: SOTTO I CANCELLI, BRINDISI, LA LEOPARDA FERITA, GLI UOMINI DELLA MONTAGNA, SOTTO LA NEVE. A Napoli m'ero fatta una certa popolarità, oramai; e francamente, quando giravo con le scarpe col bozzo, la cravatta a ponte, stretta nel grosso colletto duro, e la paglietta sulle ventitrè, per le stradette dei quartieri popolari, segnato a dito, mi si gonfiava il cuore di superbia. Pensavo che solo un destino avverso non m'aveva ancora permesso d'essere il « grande interprete » di qualche film di importanza mondiale. Ed ecco che fui chiamato a Roma, dalla famosa Caesar Film, la Casa della Bertini, di De Riso, Gustavo Serena, Olga Benetti. Un vero regista m'aveva prescelto, Mario Bonnard, per un ruolo nella GERLA DI PAPA MARTIN. Era il coronamento d'una carriera, il principio d'un'altra, che avesse risonanza internazionale. Un sogno concretato. Tant'è vero, che, appena finito il film, stabilii, con quel polso fermo e quell'obiettività che tanto sovente m'hanno aiutato a frenare uno dei miei slanci meridionali o a guidarmi su svolte arrischiate, una cosa stabilii dentro di me: che non ero nato per fare l'attore, che non sarei mai stato un grande attore, e che avrei cambiato mestiere. O grande o niente, mi dissi; e me ne tornai a Napoli. Era il 1920, non c'era più quasi lavoro. Ma tenni duro. Ritornai aiuto-regista.



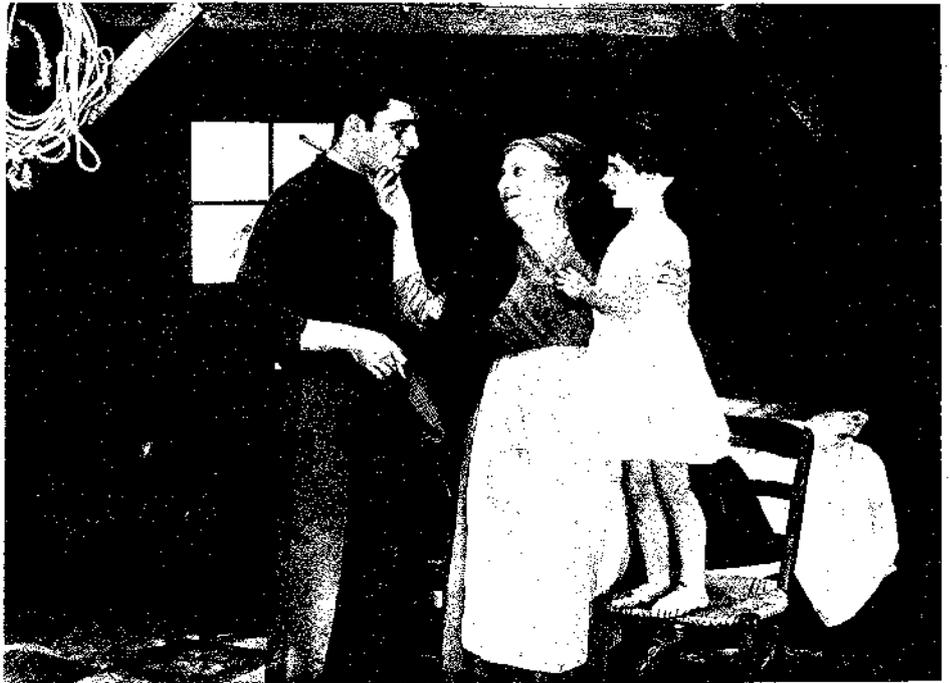
Un patetico Don Peppino attore: 1916

Nuova tappa. Venne all'improvviso a Napoli una spedizione della Metro Goldwyn, guidata da uno dei più celebrati registi americani, Rex Ingram, per la ripresa di *MARE NOSTRUM* (da Blasco Ibañez). Tirai fuori le mie riserve di aggiratore di posizioni difficili, e riuscii ad essere l'aiuto-operatore del film, ovvero ricominciai a far lavorare le mie giovani spalle. Ma Ingram mi prese in simpatia; e mi portò con sé a Nizza, per gli esterni. Trascorsi un anno con lui; in quel frattempo, posso dirlo, appresi le vere basi di quella che è l'organizzazione cinematografica, i postulati che ne debbon fare un'industria seria invece che un'avventura dilettantesca. Si chiari allora la mia giusta e autentica vocazione, quella che diede più tardi un equilibrio e dei confini alla mia vita. Poi si ebbe la ben nota crisi: capitalisti falliti, attori dispersi, ingegni promettenti dedicati ad altre attività, teatri silenziosi, deserti, tra mucchi di calcinacci e di gesso e di stucchi spezzettati, come dopo una tregenda di spettrali maschere senz'ossa.

Non potevo, non volevo cambiare mestiere. Ero un patito inguaribile. Pensai all'America: se essa dominava i mercati, doveva pur essere come una porta aperta, e dorata, per gente dal volere ferreo.

Il mio arrivo in America non poté differire da quello di milioni di italiani pieni di speranze e di laborioso coraggio. Ma invece di trovare il cinematografo, m'imbattei in un urgente problema: campare, cavarsela giorno per giorno in un combattimento contro forze invisibili e colossali, che parevano, in grigia indifferenza, apprestarsi a ingoiare sangue e carne di uno. Mi riuscì di fare il pasticciere, poi il cameriere, e in seguito affrontai tutta una serie di altri mestieri occasionali. Ma tant'è: valeva anche quello come esperienza. E malgrado tutto arrivai a infilarmi in quell'ambiente di grossi cinematografi americani contenuti tutti nel grattacielo al n. 729 di Seventh Avenue. Mi riuscì di carpire la simpatia del direttore il reparto estero della « Tiffany », il quale si convinsse a darmi la rappresentanza italiana dei suoi film. Occorrevano però mille dollari per la garanzia, e dopo una nuova lotta disperata li ottenni in prestito da benevoli amici. Per due anni fui un attivo elemento del commercio di film; fondai una società anonima per lo sfruttamento in Italia della produzione Tiffany; e non vi dico quanto girai in lungo e in largo per l'America.

E giunse quel fatale 1929, l'anno del sonoro. Il muto venne presto considerato roba da museo, la Tiffany cessò di produrre, sciolse il mio contratto. Non mi rimase che tornarmene in Italia. S'iniziò quindi la mia carriera di produttore. Io devo soprattutto all'appoggio di Barattolo se potei iniziarla: egli mi concesse i suoi stabilimenti, che proprio allora s'attrezzavano al sonoro. Pure, non mancavano certo le difficoltà; non era facile trovare i capitali. Attorno al cinema gravava un'atmosfera di sfiducia e di sospetto. Ricordo quando riuscii ad entusiasmare al mio progetto alcuni capitalisti, e questi si recarono in banca per effettuare il prelevamento del loro conto cor-



rente: il direttore della banca, che aveva saputo la destinazione di quei denari, non li voleva assolutamente dare, reputando essere suo onesto e probò dovere la difesa avveduta d'un cliente che aveva d'un tratto, dopo anni integerrimi, smarrito il giudizio. Alla fine il mio primo film come produttore uscì, con soddisfazione di tutti: esso rese il 40% di utili, lanciò Musco come attore cinematografico, e ridette a me fiducia e coraggio per cooperare a ciò cui credevo fermamente: la rinascita del cinema italiano.

Da quel momento ho prodotto, in continuazione, molti film. Mi uniformavo sempre a un concetto: il mercato italiano — dicevo — non tollera film di grande costo, per non spaventare i capitalisti è necessario realizzare film « commerciali ». Tentai sempre, riuscendovi, di non andare al di sotto d'un certo livello, sceso il quale si deprime il cinematografo, si toglie fiducia allo spettatore, si uniliano gli ingegni che si dedicano al film. Lottavo tuttavia con i miei desideri e speranze migliori: adattarmi, non riuscire a tentare le mete massime, è stato sempre per me un sincero dolore, e nello stesso tempo — non paia contraddizione — una prova di volontà come quella che dovetti sostenere quando sognavo d'essere un grande attore e vi rinunciai comprendendo di non potervi riuscire.

Tutto sommato, io sento oggi il bisogno, e dirò quasi il dovere, di uscire dalla formula del film « pulito », cosiddetto « commerciale », da questa formula che secondo me è stata un ripiego per permettere alla cinematografia nazionale di gettare le basi del suo cammino e di preparare i suoi elementi. Oggi per film commerciale italiano non si dovrebbe più intendere l'imitazione, sia pure ben fatta, del film all'americana o alla francese. Dobbiamo tentare ogni cosa, mettere in campo una volontà coraggiosa e precisa: cinema nuovo, nostro, italiano. Oggi la formula del film commerciale la vorrei così determinata: film bello, insolito, sincero. Tutto il mio lavoro, quell'esperienza, quelle gioie e quelle delusioni che ne ho ricavate, mi



sembra non siano che una fase preparatoria, non fine a se stessa, che mi dia il responsabile diritto di osare la « vera » produzione. Il compito attuale d'un produttore italiano degno di questo nome, è uno essenzialmente, e mi piace dirlo senza incertezza: quello di sbagliare; sbagliare magari ma tentare coraggiosamente, pur di non fare il mediocre « sicuro ».

Il cinema italiano è oramai in condizione di uscire di minorità, e di affidarsi a una vena arrischiata: provvidenze governative, capi giovani e appassionati, stabilimenti attrezzati alla perfezione, un fiorire avvincente d'energie fresche e preparate seriamente. Oggi desidero di « sbagliare », apportando nello « sbaglio » tutto quel cumulo di esperienza che un'attività lunga e pittoresca, ma nella quale non è mancata un'osservazione continua e puntuale (io vissi ad occhi aperti nel cinema), mi ha procurata. Chissà che sbagliando non trovi la via giusta per dare un nuovo indirizzo alla mia produzione. Se non riuscirò, lo diremo forte, la colpa sarà mia, e quindi ritornerò a fare l'aiuto-operatore...

**GIUSEPPE AMATO**

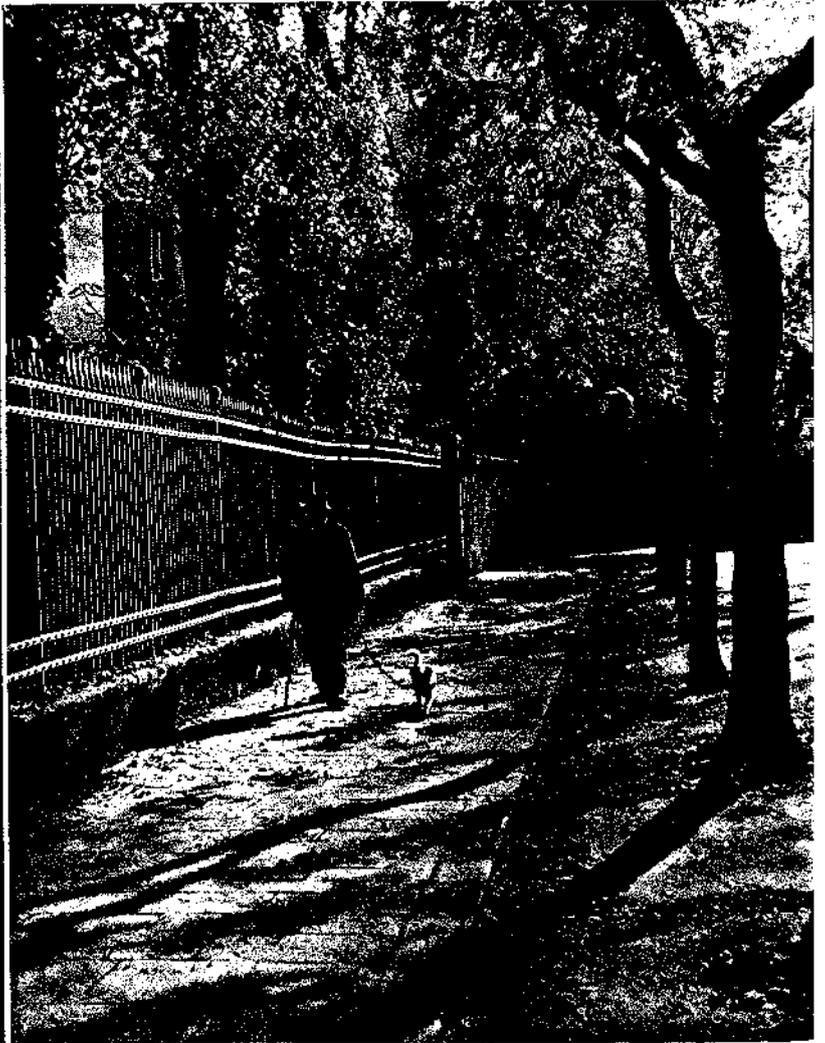
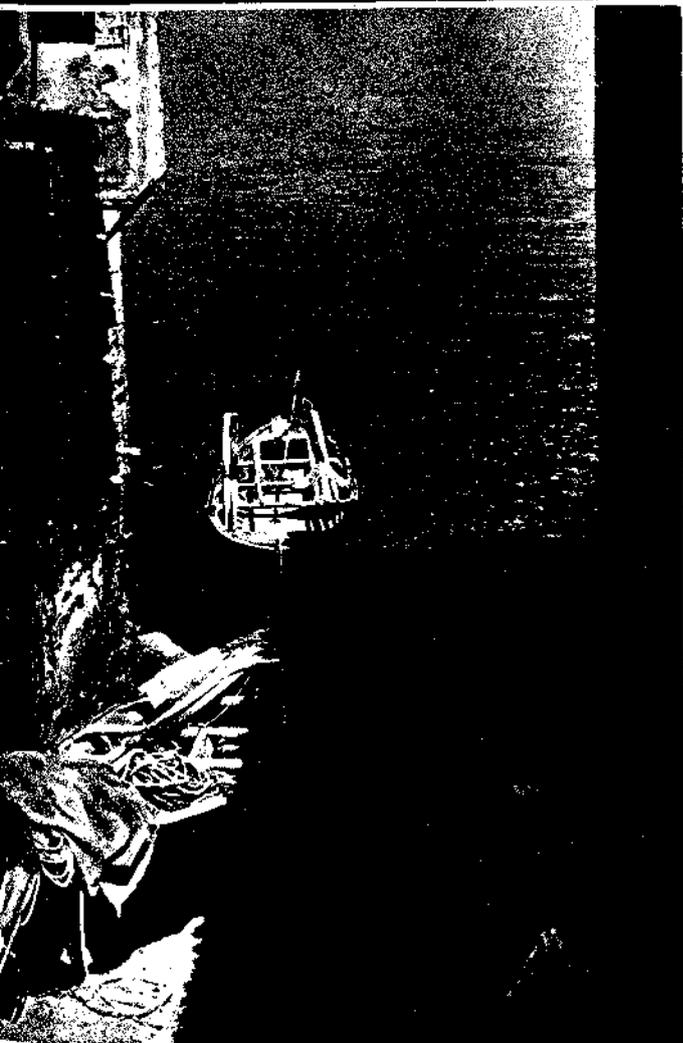
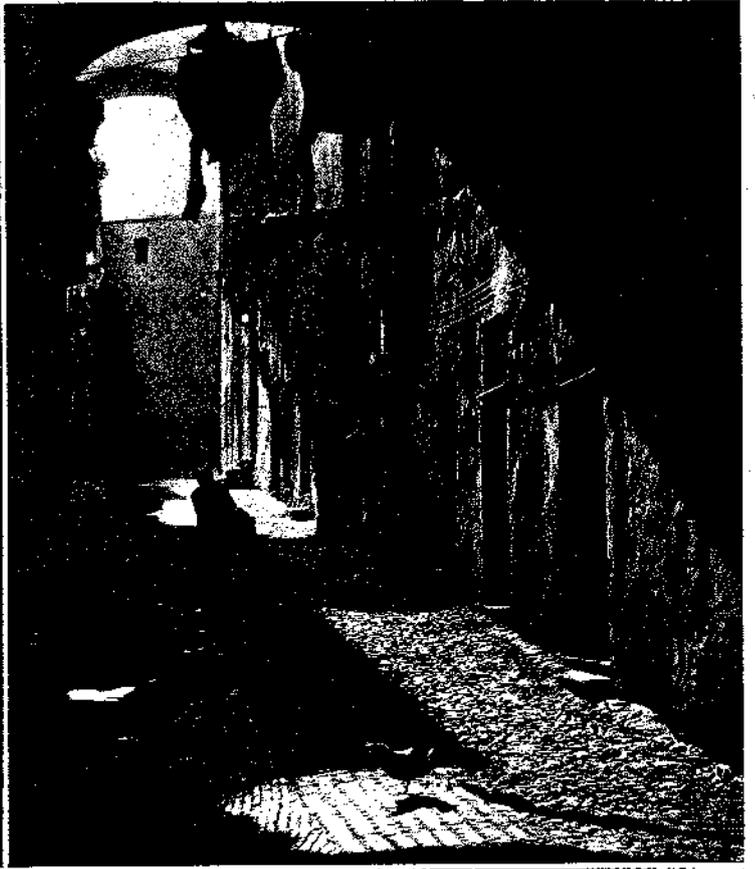


In questa pagina: altre immagini del Don Peppino attore del muto



## Fotografia-racconto

PIERO Portalupi, autore delle fotografie qui riportate, è un giovane operatore rivelatosi nei ranghi dei Guf. Egli ha partecipato già ad alcuni film di produzione normale, tra i quali *MARE*. Un consapevole senso del cinematografo, in quanto mezzo d'espressione visiva, patetica e narrativa, lo nutre, istintivo e maturato attraverso una coscienziosa rielaborazione d'una tradizione oramai fermamente stabilita. Quindi le sue fotografie vanno considerate — ed esse rispondono pienamente all'esigenza — come le prove, gli appunti, le allusioni e le concretizzazioni tanto fuggevoli quanto intense, di stati d'animo fermamente cinematografici. La sua fotografia scopre la realtà in movimento; fissandola non fa che rendere più corposi gli accenni narrativi e poetici contenuti nella verità esterna; così l'immagine racconta, addirittura svolgendo, in un quadro che si potrebbe, sbagliando, pensar provvisorio, bozzetti o scene, rappresentando personaggi e figure umane. C'è una singolare forza di definizione e di affetto creativo nell'obbiettivo del Portalupi. Valga infine, la scelta da noi presentata, a indurre i raccontatori del cinema nostro (tanto spesso impreparati a una visione emotiva e fantastica di vena autentica) a rifarsi sensibilmente a elementi così terrestri e così italiani.



# FANTASIE SURREALISTE

« Se noi avessimo una fantastica,  
come abbiamo una logica, allora l'arte  
d'inventare sarebbe trovata ».

NOVALIS

IL cinema può essere surreale? I surrealisti hanno una risposta facile, citando i film del genere: L'HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE (1900) e LE VOYAGE À LA LUNE (1902) di Georges Méliès, THE DREAM OF A RAREBIT FRIEND (1906) di Edwin Porter, UN DRAME CHEZ LES FANTOCHES (1908) di Emile Cohl, CABINET OF DR. CALLEGARI (1919) di Robert Wiene, ENTR'ACTE (1924) di René Clair, THE SKELETON DANCE (1929) di Walt Disney e la serie surrealista propriamente detta di Man Ray, Germaine Dulac, Marcel Duchamp, Georges Huguet, Luis Buñuel e Salvador Dalí (1). Ma la risposta dei surrealisti è sospetta di parzialità. Noi risponderemo altrimenti: il cinema *deve* essere surreale. [Diremo un'altra volta che è in questo la condizione di rinascita del cinema o, almeno, della forma mentale che gli eviterà le schiavitù dell'obiettivo.]

Raymond Roussel è tra i padri moderni del surrealismo; chi lo ha studiato è stato stupefatto di concludere su un'incapacità di fantasticare, nel creatore delle fantasie più allucinanti e forsennate. A dire il vero, le sue fantasie non erano casuali: egli aveva messo a punto una « tecnica » — che ci riconduce alle parole di Novalis poste in epigrafe — con cui era possibile dar vita a parole staccate, grazie a contatti, associazioni d'idee, varianti, che permettevano di attingere da un panteismo inesauribile. Ad esempio, Roussel prendeva la parola *roue* (ruota) e la parola *caoutchouc* (gomma). Poi cambiava il significato di *roue* (« far la ruota », nel senso dell'orgoglio del pavone) e di *caoutchouc* (albero): da questa leggera alterazione nacque l'episodio del re Talou che, all'ombra di una pianta di caoutchouc, fa la ruota col piede sul petto del nemico ucciso. Roussel, del *castigal ridendo mores* avrebbe tratto la storia d'un sadista coloniale che ridendo castigava i mori... Questa tecnica elementare fu portata a una perfezione stupefacente; egli slogò frasi conosciute, ben oltre lo spostamento delle virgole, versi celebri, aiutandosi con la filologia e il « calembour ». Una delle sue creazioni, la statua dell'*ilota* fatta di stecche di balena, che s'incontra nelle *Impressions d'Afrique*, quasi si ritrova nella copertina di *Cinema* n. 95...

L'«incapacità fantastica» di Roussel mi ha fatto pensare spesso a quella dell'apparecchio di presa; anche qui un obiettivo inesorabile, determinante per eccellenza, dovrebbe essere il nemico della fantasia. Invece, con esso qualche volta ci capita di vedere materializzata la fantasia. Quest'automatismo alla Roussel ricorda soprattutto certi film a colori di Fishinger; al posto del-



Surrealismo oggettivo: 'Lo spauracchio' (Erika Uber)



almeno l'impressione che ebbi durante i nostri incontri. E Georges Méliès? Non conversai con lui che negli ultimi anni della sua vita: uomo coltissimo, scintillante, ma senza fantasia. Piuttosto rivivevano in lui le passioni della giovinezza: i fantocci meccanici — automi — di Robert Houdin, *Arlecchino*, *Belzebù*, il *Pipistrello rivelatore*. Egli aveva trentasei anni d'illusionismo, aveva conosciuto Maskelyne all'« Egyptian Hall » di Londra, e aveva preso la successione di Robert Houdin, acquistandone il teatro che fu poi demolito nel 1923. La sua adolescenza era saturata del ricordo delle « machines de l'usine paternelle » e il desiderio dell'impossibile aveva fatto dello studente di liceo classico uno dei sommi rivelatori del fantastico. Quando si pensa al suo primo film suiteale *ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT HOUDIN* (1896) o al *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* o *LE CHÂTEAU DU DIABLE*, si comprende la sua « prédilection pour la machinerie », per « les farces énormes »; così, « être purement du domaine de la féerie » fu sua regola.

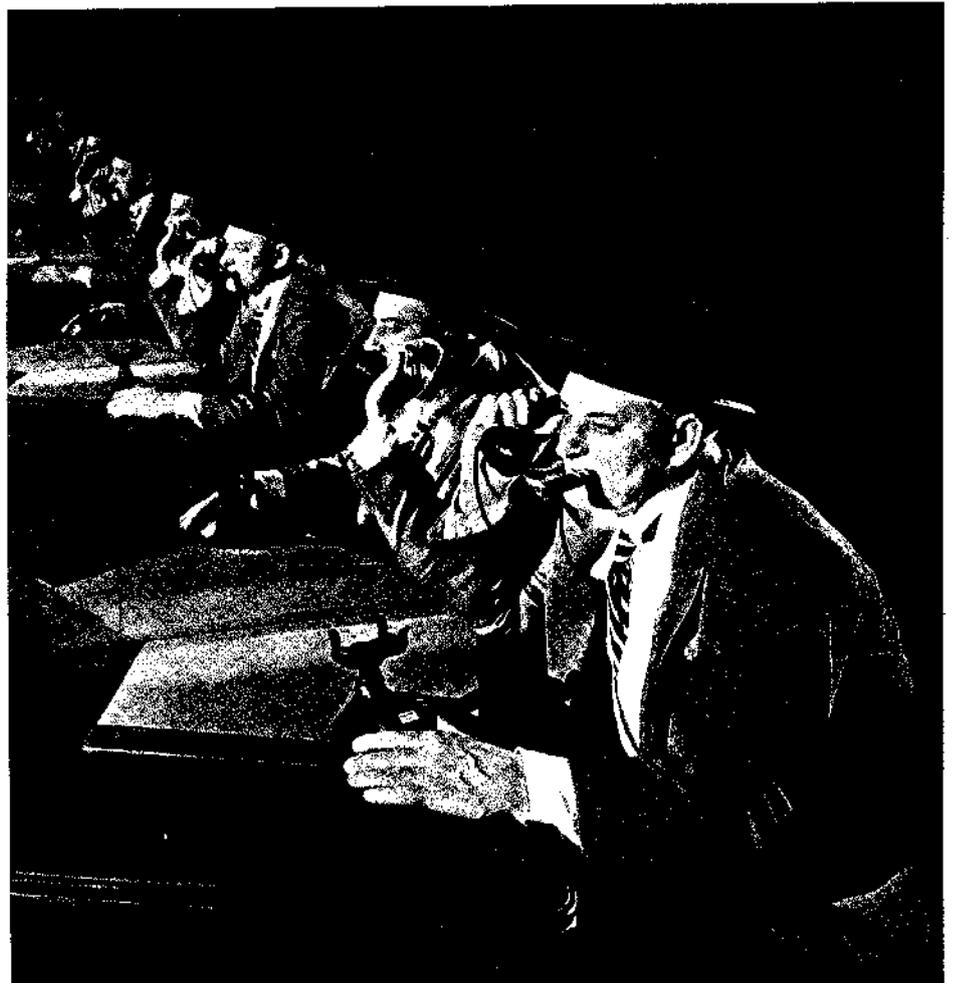
Potremmo perdere la strada con Chaplin e rifarci coi suoi lampionj pieghevoli, col gatto che si lecca i baffi nel vassoio dove avrebbe dovuto esserci la lepre, con la classica cena di scarpe e di chiodi elegantemente succhiati. E Mack Sennet? e Buster Keaton? Tali creatori dello spettacolo andavano lontano in questa provocazione-eccezione della fantasia. Altri, cerebralmente

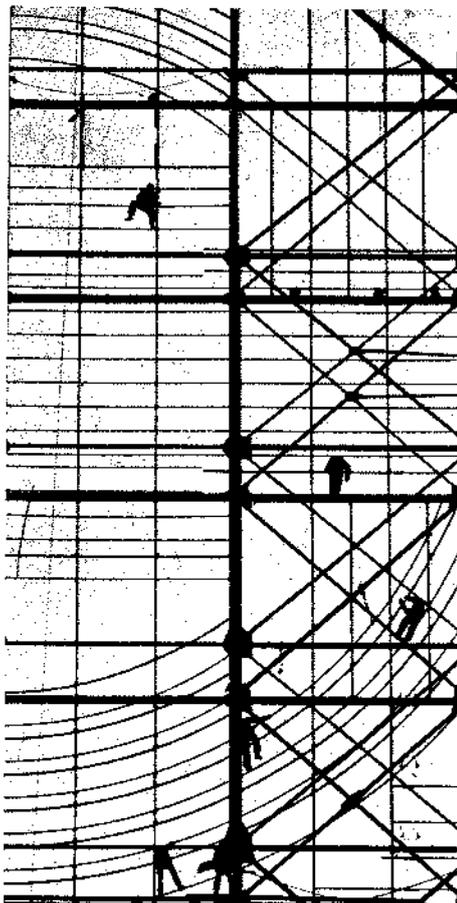


A sinistra: Surrealismo tecnico: 'Nudo plastico' (A. Feininger, Stoccolma) - A destra: Surrealismo evocativo: 'Olanda XVI secolo?' (foto Papillon) - Sotto: Surrealismo ottico: 'Riflessione alla René Clair' (Paul A. Hesse)

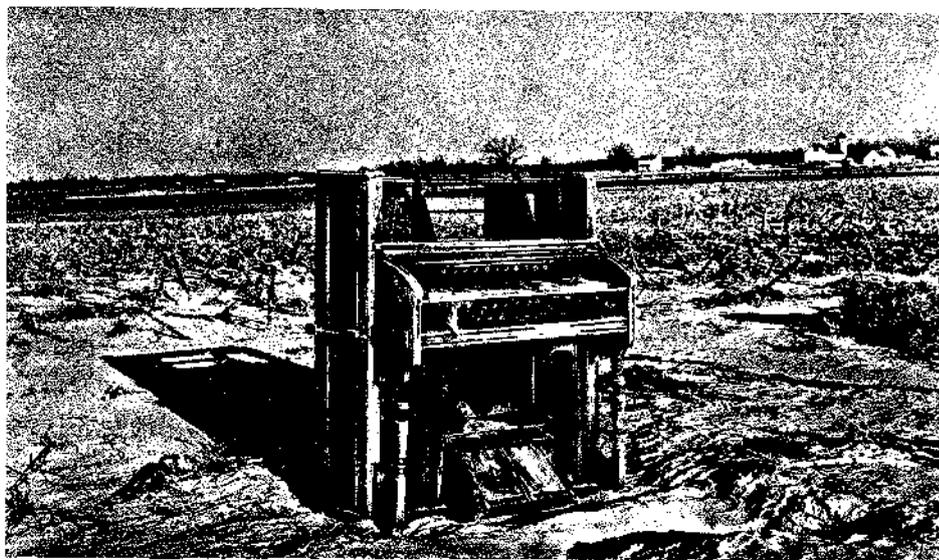
le parole di Roussel, Fischinger aveva dei pani di cera ottenuti dall'avvolgere fogli o strati di diverso spessore e colore. Fischinger sezionava dinanzi all'obiettivo questi blocchi, con una sorta di affettatrice meccanica: ogni « fetta » corrispondeva sulla pellicola a un fotogramma. Sullo schermo si compiva poi una inattesa carezza policroma. Non per nulla Fischinger era un grande produttore di disegni animati, intelligenti e audaci, che interessavano il pubblico tedesco, nonostante fossero quasi tutti pubblicitari. (Quante sigarette fumò di più la Germania, grazie a Fischinger?).

Il disegno animato è maestro di questo mondo fantastico, in cui noi perdiamo tempo a cercare leggi. Anche qui abbiamo constatato un fatto consolante e insolente per la futura *fantastica*: l'assenza di fantasia dei suoi creatori, « fantasia » nel senso che letteralmente diamo alla parola. Emile Cohl, l'inventore del disegno animato, era piuttosto una tavola pitagorica dell'umorismo; però, un fantasma di gendarme — da lui disegnato vari milioni di volte — aveva vinto la sua aridità naturale e ossessionò gli ultimi anni della sua vecchiaia. Ricorderò sempre la scena irrealistica d'un pomeriggio a St. Mandé, sull'orlo del bosco polveroso di Vincennes. Il commissario di polizia, istruito da me e da Liausu, chiamò i suoi gendarmi e dinanzi al vecchio Cohl che si torturava la barbetta bianca, ordinò loro di non molestare più l'artista. E per qualche settimana i fantasmi da lui stesso creati stettero quieti. E Walt Disney? L'elemento costitutivo dei suoi « cartoons » non oltrepassa il valore della vignetta di *magazine* americano. Quando vi parla avete l'impressione d'essere con un sociologo. E' questa





Sopra: Surrealismo d'impostazione: 'Cantiere umano' (Gordon Coster) - Sotto: Surrealismo visivo: 'Solitudine alla Renoir' (Nora Dumas)



Sopra: Surrealismo di contrasto: 'Pianola en terrain vague' - Sotto: Surrealismo prospettico: 'Marina' (A. Hyatt Mayor)

attrezzati per il fantastico, cadevano nell'aridità, con Fischinger in testa. Quando Viking Eggeling creava la *Sinfonia delle Diagonali* ci dava curiose elaborazioni, come quando Oskar Fischinger riprendeva le esperienze geometriche di Walter Ruttmann. Solo Alexciëff e Clara Parker, col loro *Night of the bare Mountain*, sul brano musicale del Mussorgsky, diedero una poesia a queste alambiccate ricerche. Avviene per esse quel che avviene tra il palato e lo zucchero (o tra lo scrittore e l'aggettivo): nessun galantuomo sopporterebbe un pasto intero di roba dolcissima. In quelle avanguardie si possono mietere spunti e gags. Ma nessuno sgorga al ritmo d'un Méliès o d'un Chaplin e nelle loro proporzioni umane. Questi, dunque, e non quelli, sono sulla buona via della *fantastica*, alla quale — sempre secondo il nostro Novalis — «aparterrebbe anche l'estetica, come la dot-

trina dell'intelligenza appartiene alla logica». L'equivoco deve essere tutto qui: una mancanza di rapporto o una scissione tra forma e sostanza.

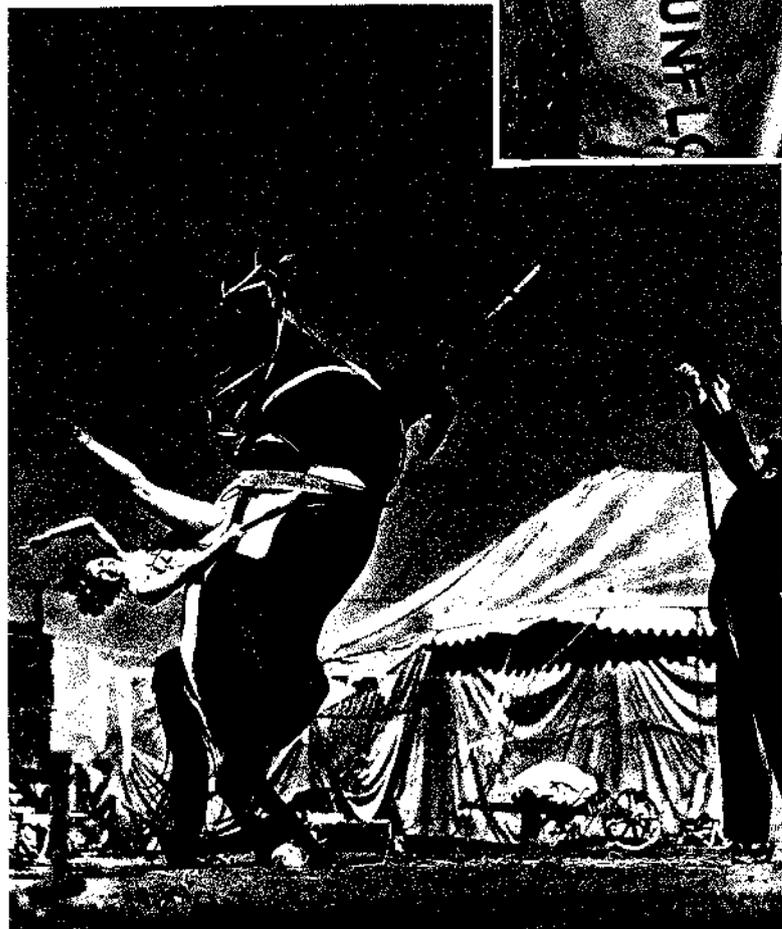
Il cinema può concretizzare a piacimento tutti gli elementi surreali del nostro mondo: in certo qual modo le sue possibilità ottiche sorpassano spesso le invenzioni formali della poesia stessa. [L'abbiamo viste abbastanza nel campo strettamente scientifico.] Bisogna dunque impossessarsi di quelle possibilità: i puri non devono dimenticare che, in fondo, anche il cinema dispone di quegli eterni mezzi concreti e oggettivi esistenti prima dell'atto creativo, coordinatore, e che permettono la percezione e la percettibilità dell'arte.

Guardando alcuni fotogrammi, mi è sembrato di poter tentare di ordinarli; vi ho trovato a caso un surrealismo oggettivo, i Manichini, lo Spauracchio; un surrealismo

funzionale, come il Circo, mondo quasi in margine ai nostri sensi usuali e per questo emotivo anche nei film più infami; un surrealismo puramente dovuto a effetti tecnici, come quel « nudo » plastico di Stoccolma; un surrealismo ottico, come la fila di Uomini dal Cappello Duro, riflessa alla René Clair, e i Nudi sovrapposti di Aristide Maillol. Mi sono soffermato al surrealismo d'impostazione dovuto al Cantiere umano, a cui potremmo assimilare i quattro quinti della *Jeanne d'Arc* di Charles Dreyer (1925); a quello prospettico, la Marina che dà eguali dimensioni alla conchiglia e al faro; evocativo, in quella brutale maternità che ci riporta a una Olanda del XVI secolo; di contrasto, nella pianola « en terrain vague »; semplicemente visivo nell'intensità di quell'Uomo in solitudine, alla Renoir. E avrei potuto continuare a trovare ragioni, per approfondire questa volontà di registrare il fantastico, di staccarsi dalla realtà o di trasfigurarla, che deve animare il cinema. Così il cinema dopo aver minacciato secondo i soliti timidi di uccidere la fantasia con una tecnica perfetta (oh! non tanto in certi casi), contribuirebbe alla *fantastica*; e oltre ad aver liberato la letteratura dalla necessità del pittoresco, le toglierebbe pure la preoccupazione della fantasia gratuita.

LO DUCA

(1) *Mar Ray: LE RETOUR À LA RAISON (1923), LMAK-BAKIA (1926), L'ÉTOILE DE MER (1928), LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ (1929); Marcel Duchamp: ANÉMIE CINÉMA (1925); G. Dulac: LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (1928); G. Huguet: LA PERLE (1929); Luis Buñuel e Salvador Dalí: UN CHIEN ANDALOUS (1929), L'ÂGE D'OR (1930).*



Sopra: Surrealismo oggettivo: 'Mnichini' (Ben Schnall) - A sinistra: Surrealismo funzionale: 'Circo' (Lusha Nelson, New York) - A destra: Surrealismo ottico: 'Nudi di Aristide Maillol' (Blumenfeld)

# PITTURA E CINEMA

## IV - PRIMO PIANO E PARTICOLARE

(seguito)

I. - Già altrove, si ricorderà, abbiamo accennato al racconto come funzione eminente della pittura e del cinematografo. Abbiamo anzi a tal proposito ricordato in che modo le due diverse forme d'arte di cui ci occupiamo abbiano avuto in origine, nelle Sacre Rappresentazioni, una comune fonte di ispirazione drammatica e di orientamento verso il racconto stesso.

Abbiamo altresì fatto cenno ai rapporti, alle affinità, ai parallelismi esistenti nei due modi di narrare, e soprattutto agli insegnamenti che dalla pittura possono venire al cinema.

Ora si tratta ancora di procedere più oltre in questa ricerca per intendere i più sottili e intimi punti di contatto, che si stabiliscono in grazia dei rapporti tra quelli che in pittura vanno sotto il nome di « particolari » e i « primi piani » cinematografici.

Ma prima ancora di entrare in argomento è bene stabilire, per una maggiore chiarezza di quanto andremo dicendo, che ogni qualvolta si parlerà di primi piani cinematografici o di particolari pittorici, senza alcun'altra indicazione, intenderemo riferirci sia ai dettagli di figure che ai dettagli di oggetti e cose inanimati.

Dopo di che disponiamoci a esaminare con cura questo prodigioso mezzo, la cui introduzione nel cinema segna una delle più belle conquiste della settima arte.

« I primi piani o dettagli — dice Jan Kucera (articolo citato) — sono un elemento caratteristico delle pitture svolgentisi nello spazio. La loro funzione, fin dagli inizi, ha sempre consistito nel concentrare l'azione drammatica ».

Si può accettare questa definizione come quella che esprime il concetto fondamentale di primo piano, concetto ricavato soprattutto in base all'idea

che di esso si ha in pittura, ma occorre altresì tener presente che molteplici sono le possibilità del primo piano, e quindi molteplici le definizioni che di esso si possono dare. (Delle altre possibilità avremo modo di far cenno man mano che ci addenteremo nel nostro discorso).

La prima applicazione del primo piano, che è passata agli atti della cinematografia come una geniale invenzione di D. W. Griffith, fu suggerita senza dubbio da una necessità di estrema precisazione di caratteri, da una volontà di presentare più direttamente possibile il personaggio o i personaggi impegnati in una data scena.

Quello che lo scrittore avrebbe dovuto indicare col dire: aveva i capelli in tal modo, gli occhi in tal altro, e vestiva in quella determinata foggia, è il portamento indicava tali tendenze, virtù o vizi, nel cinema si poteva esprimere solo a quel modo, concentrando cioè tutta l'attenzione sul personaggio, preso a sé, nella sua essenza, al di fuori di ogni rapporto coi fatti e con le cose della sua vicenda.

Ma bastò, crediamo, il primo ricorso al primo piano per palesare d'un colpo tutti gli altri vantaggi che da esso potevano venire al cinema; cosicché non dovettero tardar molto gli interessati ad accorgersi di tutti i molteplici importantissimi compiti che questo nuovo mezzo, di cui si era arricchito il cinematografo, poteva assolvere.

Oggi non v'è vicenda cinematografica ove il primo piano non abbia la sua parte importante, anzi non mancano esempi (GIOVANNA D'ARCO, di Dreyer; il film-sintesi PARABOLA, di Padellaro) in cui il ricorso a questo mezzo supera ogni limite prevedibile e possibile. Segno che la fiducia nel nuovo mezzo di espressione non manca davvero.

Lungi dall'ammettere, però, che esso possa bastare da solo a narrare compiutamente una vicenda, possiamo qui accennare a una tra le funzioni più importanti del primo piano.

È evidente che in un racconto narrato per immagini visive, se un maggior risalto può venire a un personaggio, a un oggetto, a una azione, esso risalto trova il suo mezzo più efficace di esprimersi nel rapporto o nel raffronto tra

le cose da presentare o l'azione da narrare e tutte le altre cose o azioni che sono o accadono intorno.

Voglio dire che per presentare dei personaggi, degli oggetti o dei fatti con la maggiore evidenza possibile è opportuno mostrarli in rapporto a altri personaggi, altri oggetti, altri fatti, considerando i quali possa avvantaggiarsi in efficacia, per un preciso motivo, ciò che si è voluto presentare.

Ad esempio, se vogliamo esprimere appieno il dramma intimo, struggente d'un dolore muto, non abbiamo che misurarci alla stregua d'un altro dolore che sia palese, teatrale, chiassoso. (Si pensi alla Cacciata dal Paradiso terrestre, affrescato da Masaccio nella Cappella del Carmine a Firenze, e al dolore di Adamo e di Eva, nelle due opposte manifestazioni). Pertanto si può affermare che quanto più netto sarà il contrasto derivante da questi raffronti, tanto più violento risulterà il dramma rappresentato. Può altresì accadere che i sunnominati raffronti debbano servire all'artista per stabilire armonie e richiami delicati, e anche che i termini usati per tali raffronti non siano tutti della



Un esempio di primo piano cinematografico nel quale appare più che evidente una derivazione dal «particolare» in pittura (dal film 'L'eroe sconosciuto', 1924 circa - fototeca del Guf Torino)

medesima natura. (Valga ad esempio il porre frutta e fiori, quali attributi, nelle mani di una fiorente giovinetta, e spighe che inghirlandano la testa di lei, come nella Cerere di Pannofio; o meglio ancora la farfalla, simbolo di gentilezza e di grazia, e i delicatissimi fiori, dipinti a sfondo del noto ritratto di una Principessa Estense, del Pisanello). Ne verrà fuori anche allora un racconto — in questo nostro caso, psicologico — di assoluta, impareggiabile evidenza.

Ecco perchè, una volta che il cinema ricorse alla pittura a rubarle, come vedremo, il segreto del primo piano, se ne servì spesso e opportunamente per raggiungere nel modo anzidetto la massima evidenza e efficacia di narrazione.

Senza aver la pretesa di indicare risultati pienamente raggiunti, ricorderemo qui, a proposito di quelli che abbiamo chiamati rapporti o raffronti, l'indugiarsi della macchina da presa di Duvivier sullo sconario primaverile e festoso, sugli animali quasi ammirati di quanto accade, nella scena dei bimbi che giocano al matrimonio in *PEL DI CAROTA*.

Una grande fortuna per il cinema è stata quella di essere in grado, più che qualunque arte, per via delle sue molteplici possibilità, di creare tali raffronti tra le cose più disparate.

Nel cinema, infatti, si può passare da un elemento ad un altro con facili giochi, annullando distanze, accelerando tempi, saltando con estrema facilità dalla terra al cielo e dal cielo al mare.

Invece nella pittura, che pur è la fonte d'origine del primo piano, le immagini non si muovono e non passeranno su uno schermo per virtù e miracolo di luce, ma resteranno nella loro luce immutabile che è nel colore.

In pittura il racconto nasce con le esigenze di certe unità quasi aristoteliche: il luogo in cui esso si svolge sarà unico, oppure varierà secondo una logica, conseguente, quasi naturale derivazione dalle linee che inquadrano la scena immediatamente precedente nello svolgimento del fatto da narrare.

Tutto sarà detto in un ritmo quasi geometrico e ogni elemento entrerà a far parte del racconto, solo se scelto al vaglio di un determinato ordine di cose e idee che escluda ogni ricorso a motivi inopportuni e eterogenei. In altri termini, ogni elemento sarà incluso nell'opera, dopo una rigorosa selezione che conceda il benessere soltanto a quelli di essi che, tenendo conto dell'accennata unità di luogo, risultassero armonicamente e vantaggiosamente scelti.

Ma ciò non esclude che anche in pittura sia possibile, anzi facile, creare i raffronti o rapporti di cui abbiamo detto, pur senza ricorrere agli estrosi, impensati, strani accostamenti molto in voga presso i cosiddetti pittori metafisici.

Se infatti si volesse muovere alla ricerca dei sunnominati motivi di raffronto o rapporto nelle pitture, basterà dividere una qualunque scena dipinta da esaminare in diverse piccole zone (particolari) e osservare i diversi atteggiamenti, le diverse espressioni delle figure, come i diversi elementi inanimati, racchiusi nelle singole zone considerate. Ed è precisamente sotto questi aspetti che ogni particolare può considerarsi il punto d'origine del primo piano nel cinema.

Il particolare in pittura può dirsi nato col primo quadro dipinto.

Allorchè l'uomo, dinanzi alla prima pittura, dopo aver abbracciato con uno sguardo l'intera scena, passò all'osservazione minuta dei singoli elementi di cui essa si componeva, credè, senza avvedersene, il primo « particolare ».

Questa volontà di rendersi conto delle cose sempre più da presso è nella natura di ognuno di noi. E proprio da questa volontà, che è quasi necessità, forse fin dal tempo del primo quadro nacque in pittura la parola « particolare ».

Gli allievi nelle botteghe, per studio, ricopiarono i particolari delle opere dei maestri; gli artisti frequentemente ricorsero nei loro quadri a tagli di scene in cui le figure venivano inquadrare dalla cintola in su, nel modo che verrà largamente usato dal cinematografo (es. *Fauno che insegue una Ninfa*, di Dosso Dossi; *Il concerto*, attribuito a Giorgione; *La rissa*, di Gaspare Traversi, ecc.); poi quando venne il tempo della fotografia i particolari furono riprodotti in larga scala per una più minuta conoscenza e per una più profonda indicazione delle qualità di un'opera d'arte.

Come il particolare in pittura, così il primo piano nel cinema è nato dal medesimo bisogno d'un più immediato contatto coi personaggi, gli ambienti, gli elementi impiegati nel racconto.

La fotografia aveva fatto gli esperimenti col riprendere pezzi staccati e fissando singole zone di complesse opere d'arte; il cinema ne comprendeva i vantaggi e se ne appropriava, fino a farne — per esprimerci con parole di Luciani (testo citato) — « il mezzo principale per notare la visione cinematografica... la base di tutta la tecnica cinematografica ».



In alto: Il quadro 'S. Pietro battezza gl'idolatri' di Masaccio (foto Alinari)  
Sopra: Particolare del quadro 'S. Pietro battezza gl'idolatri' (foto Alinari)

In un film tedesco dell'immediato dopoguerra, *IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI*, di Wiene, ho visto un tentativo di primo piano che se non è il primo o uno dei primi, è perlomeno primitivo: la macchina da presa non subisce spostamenti in avanti, nè la figura avanza verso la macchina; tutto resta alla distanza in cui si trova durante lo svolgimento della scena, ma intorno intorno, partendo dai quattro angoli del quadro, avanza un'ombra che vela tutto, fino a lasciare stagliata, in luce, solo la figura che si voleva mettere in evidenza.

Siamo alla vera « concentrazione dell'azione drammatica », e il processo è quello stesso che in casi analoghi verrebbe adottato per mettere in massima evidenza un dettaglio di un'opera di pittura.

(continua) - VIII puntata

DOMENICO PURIFICATO

# Nord-ovest

## La situazione in Finlandia...

La situazione del mercato filmistico in Finlandia presenta quest'anno alcune varianti che dimostrano uno sforzo verso una sempre maggiore autonomia nei riguardi della produzione straniera. Se noi infatti osserviamo che su 272 film presentati in quella nazione nel 1939, 147 erano di case americane, 40 di case francesi, 36 di case tedesche, 21 finlandesi, 17 svedesi e 4 inglesi, e che se osserviamo che per la prossima stagione è stato messo a disposizione soltanto mezzo milione di marchi finnici per pellicole americane (il che copre solamente il mercato di 10 film), che i film francesi e inglesi sono stati del tutto scartati, che i film svedesi saranno ammessi soltanto come contro-partita di film finlandesi esportati in quella nazione, si può senz'altro affermare che lo stato e l'industria cinematografica finnica è passata ad un vero stato di difesa. La Germania ha però stretto in questi ultimi tempi un trattato commerciale con la Finlandia nel quale, per quanto riguarda il mercato cinematografico, è assicurato lo smercio dello stesso numero di film che hanno circolato nello scorso anno. Con la Russia, in base anche ad un nuovo trattato circolare, saranno aumentati gli scambi, e perciò il numero di film sovietici che verranno programmati sarà senz'altro superiore a quello dello scorso anno che è stato di soli 3 lavori.

Il nuovo piano d'importazione non entrerà però immediatamente in vigore. Allo scoppio della guerra, finnico-russa molti film stranieri erano già in Finlandia e la loro programmazione venne sospesa. Essi saranno ripresi con questa nuova stagione fino al loro esaurimento di giro, il che permetterà senza improvvise interruzioni il passaggio graduale al nuovo stato di cose. Sicché in Finlandia si vedranno ancora per qualche mese film francesi, inglesi e americani e accanto ad essi molti film tedeschi, i quali ultimi anzi hanno iniziato ufficialmente la stagione. La « Suomi-filmi » ha infatti iniziato la propria attività del nuovo anno cinematografico con *MARIA ILONA*, con *IL GOVERNATORE*; la « Adams-filmi » ha iniziato invece con *LA VITA DEL DOTT. KOCH*, con *VALZER IMMORTALE*, ecc.

Si può senz'altro esser certi che non vi sarà in Finlandia alcuna carestia di film, poiché le principali città hanno ancora un'ampia riserva di materiale straniero e le piccole città devono ancora vedere molti

film che hanno avuto le loro prime fino a due anni or sono.

Intanto l'industria cinematografica finnica è in pieno lavoro. Data la brevità della buona stagione tutte le case sono attualmente in una pienissima attività in modo da sfruttare al massimo le poche giornate che permettano la ripresa di esterni. In totale saranno prodotti quest'anno venticinque nuovi film finlandesi. La « Suomi-filmi » ne apprenderà 10, la « Suomen Finiteollisuus » 12, mentre altri sono all'opera negli studi della « Blomberg-Produktion » e della « Jäger-filmi ». La maggior parte del materiale cinematografico occorrente viene fornito alle case produttrici finlandesi dalla Germania, e questa nazione ha già garantito un invio permanente che evita ai produttori finnici qualsiasi difficoltà. L'unica vera difficoltà della produzione finnica è quella della mancanza di operatori locali. Su questo punto quindi, malgrado il nuovo piano restrittivo, quell'industria dovrà far capo all'estero.

## ...e in Svizzera

In Svizzera si è molto discusso e si discute ancora circa le possibilità di una produzione filmistica nazionale. Si è parlato molto degli studi, che tuttavia non vengono costruiti, e si desidera una produzione filmistica a carattere nazionale, quando tuttavia non esistono ancora, organizzate, le possibilità economiche necessarie a tali imprese. Del resto non è della Svizzera sola un'ambizione del genere. Molti altri piccoli Stati nutrono gli stessi desideri. Tuttavia non è certo compito di questi piccoli Stati una produzione di così vaste proporzioni. Ad essi spetta piuttosto il compito di mostrare attraverso il cinematografo quelle

particolarità di ambiente e di costumi che li caratterizzano di fronte agli altri.

Le discussioni però e gli atteggiamenti nella Svizzera stessa sono i più vari ed i più contrastanti. Ad esempio il dott. Eger sul *Schweizer Filmzeitung* scrive: « Secondo il mio punto di vista non bisogna più discutere sul film svizzero, bisogna piuttosto produrlo e girarlo ». A questa voce si uniscono quasi tutti gli uomini del cinema svizzeri che hanno formato la loro esperienza all'estero e che hanno potuto così osservare quale siano i problemi e la vita del cinema mondiale. Ad esempio Edmondo Heuberger, regista svizzero che dalla giovinezza è vissuto in Germania, afferma: che le caratteristiche del film svizzero dovrebbero sempre essere quelle che si basano sul paesaggio e sui costumi.

Anche Oskar Walterlin, che per molto tempo esercitò la sua attività di regista a Francoforte sul Meno e che è attualmente direttore del *Zürcher Schauspielhaus* scrive: « Il film è una così viva espressione d'arte che è veramente difficile potervi teorizzare sopra. La cosa più importante per il suo sviluppo è il lavoro pratico. Per questo è essenziale per la Svizzera non discorrere, ma fare. Noi abbiamo bisogno di esperienza. Solamente attraverso di essa potremo riparare, solamente con la scelta di ciò che è positivo e dall'allontanamento di ciò che è negativo potremo giungere alla produzione di opere degne e pregevoli. Nella scelta dei soggetti noi dovremo sempre più dirigerci verso quelle forme che ci sono proprie e che ci distinguono. Solo così il film svizzero potrà avere il suo futuro ».

Il giovane ticinese Franco Borghi crede che per giungere ad un aumento di esportabilità del film svizzero sia necessario far lavorare in quella produzione nazionale i principali attori stranieri;

molti altri si scagliano contro il film dialettale, molto diffuso in Svizzera, e tra gli altri Arturo A. Pochet che afferma « che in tempi normali il film dialettale è assolutamente passivo ».

Continuano così le discussioni, le analisi, le polemiche, ma non si può negare che una certa ripresa si vada notando anche in quella produzione. E. Heuberger sta attualmente girando *DILEMMA* per la Società Gotthard-Film dopo il quale produrrà ancora *L'ULTIMO POSTIGLIONE DEL S. GOTTARDO*, Oskar Walterlin lavora attualmente al film dialettale *DE ACHT SCHWYZER*. Hermann Haller, il regista di *FÜSILIER WIPF* e di *DIE VEHRHAFTEN SCHWEIZ* è ora all'opera per il film *VERENA STADLER*. G. I.



Non credete, signor Mackenzie, che sia questa una buona idea?

# I FIGLI DI ZORRO

Un soggetto per i tre Bonos, di Giuseppe De Santis e Gianni Puccini



GIANNI



VITTORIO



LUIGI

IL film si apre con la presentazione dei tre fratelli Bonos: ognuno avanza da un fondo scuro, per tre direzioni diverse. Gianni, che viene dal centro in linea retta, procede danzando (suo ballo tipico); Luigi, da sinistra convergendo al centro, sveltissimo nel suo passettino a trottola; Vittorio, da destra al centro, eseguendo la sua danza da bajadera. Arrivando in figura intera, si stringono la mano, si salutano, e cantano, rivolgendosi al pubblico, la canzonetta che di solito dà inizio, in teatro, al loro numero.

## I.

Nell'America del Sud, ai nostri giorni. In un piccolo paese sperduto, di sera, in uno spiazzo desolato, si vede da lontano il tendone di un piccolo Circo Equestre. Se ne sente la musica caratteristica.

Da vicino, la musica è più forte. Sulla tenda v'è una scritta: Città di Peretolas - Serata d'addio del Circo Equestre Saltamerenda - Grandioso spettacolo con i tre Bonos tre - Carmencita sulla palla Carmencita - Dulcamara l'ammazzasette - ed altri importanti numeri che non sono alla portata del presente cartello - Ingresso: in omaggio alla città di Peretolas e alle sue famose coltivazioni, è ammesso il pagamento in natura mediante pere. Più sotto, in piccolo: « Si fu diviso assoluto ai ragazzi di spiarne dai buchi ». Ma proprio accanto alla scritta, l'uno sulle spalle dell'altro, a piramide, tre bambini guardano da uno spiraglio.

Dallo spiraglio, si vede un numero che sta per finire. I tre soli spettatori presenti, dislocati lontani l'uno dall'altro, calano il capo sul petto, addormentati, man mano che il numero finisce: quando è terminato, sono cotti del tutto, hanno la testa ciondoloni. Ma ecco una serie di grida gioiose, provenienti dalla barriera, li fa sobbalzare e risvegliare: alzando il capo, sorridono.

I tre bambini, entusiastmati, gridano dal disfuori: « Eccoli! eccoli! sono loro! ».

Entrano difatti i tre Bonos, gridando come i pelliccioli, a cavallo. Eseguono una parodia acrobatica di esercizi equestri. Si comportano come se un pubblico sceltissimo, di nobili, principesse, eleganti, stesse ad applaudirli. A un certo punto, in onore dei Maragà presenti, Gianni esegue la bandiera col naso sul collo del cavallo. In effetti, resta sospeso nel vuoto, attaccato al cavallo solamente con la punta del naso.

Seduto a cavalcioni sulla cupola del tendone, all'esterno di essa, è andato Luigi, il quale regge con le due mani un sottile elastico che, per un buco, comunica con la pista sottostante. Improvvisamente, una finestra s'apre in una casa lontana, e una voce di donna grida: « Luigi! Ciao, amore! ». Luigi si porta le mani al cuore, lasciando l'elastico, e risponde a voce acutissima: « Amore, ciao! ».

Gianni cade a pancia avanti sul cavallo. Ogni sera accade lo stesso. La fanciulla invoca Luigi alla stessa ora.

I tre Bonos, finito lo spettacolo, vanno a letto affamati. Si sdraiano su tre amache, una sopra l'altra. Nel sonno, ognuno dei tre ha un sogno-miraggio. Vediamo una nuvoletta alzarsi sul capo di Gianni, dentro la quale si scorgono fumare pietanze succolenti, e il poveretto sospira di gioia nel sonno. Una musica dolce accompagna la visione. Nella nuvoletta di Vittorio si vede invece un cane che abbaia alla luna. In quella di Luigi, si vede lui stesso che siede a tavola tra donne e piatti, ma ogni volta che fa una mossa per prendere qualcosa, un cameriere gli ferma la mano e gli presenta fruttiere colme di pere. Il cane del sogno di Vittorio smette di abbaia, si guarda intorno, salta nella nuvoletta di Luigi, e si mette a mangiar di gusto in mezzo alla tavola. Una musica sincopata, a strappi, come quella dei rumori che fa il ventre vuoto, accompagna la visione di Luigi.

Dal suo carrozzone, esce impensierito, infilando una giacca con gli alamari sopra la camicia da notte, il padrone del Circo. Si odono infatti, nella notte, le strane musiche dei sogni che stanno facendo i tre Bonos, e l'ugliolo del cane. L'uomo s'avanza verso il carrozzone dei tre: ma ora cessa di colpo ogni rumore.

Difatti le tre nuvolette si sciolgono, i Bonos si svegliano, s'alzano come sonnambuli, con le braccia avanzate, ed escono in fila dal carrozzone. Usciti, si mettono a cercar per terra carponi. Adesso guaiscono per la fame, come cani. Il padrone li raggiunge con la lanterna, e li illumina. I tre lo guardano con occhi assenti. Dicono che cercano pere. Il direttore monta su tutte le furie: restino qui a cercar pere se vogliono, tanto sono liberi di decidere a loro piacimento, il Circo si scioglie.

I Bonos trovano le pere (in quel paese crescono in tutti i modi: sugli alberi, per terra, sotto terra, basta grattare appena), e tornano nel carrozzone. Vittorio e Luigi rientrano nelle amache senza strepito, ma Gianni ci monta con un salto mortale: l'amaca si rompe, egli cade addosso a Vittorio sulla successiva, anche questa si rompe, tutti e due finiscono addosso a Luigi: la terza amaca resiste, i tre si accomodano vicini, e rassegnati stanno per addormentarsi. Una breve pausa in silenzio. Una pera, staccatasi da non si sa dove, cade solitaria sulla testa di Luigi.

## II.

Il mattino seguente i tre, seduti sul ciglio della strada, vedono il Circo allontanarsi, e poi s'avviano sul cammino, piangendo. Così facendo, procedono tenendosi i fazzoletti sugli occhi per frenare le lagrime convulse, e non s'accorgono di giungere sulla strada ferrata, e di imboccare una galleria. Ma appena giunti là dentro, si ode il

rumore del treno e le grida disperate dei tre, che evidentemente si sono resi conto del pericolo. Luigi esce per primo, in mezzo ai binari, rapidissimo nel suo passettino a trottola. Gianni e Vittorio lo seguono e poi, prima che il treno sopraggiunga, fanno in tempo a tirarlo fuori dal rischio con un « lazo ». Il treno, furente, passa.

Di nuovo in cammino sulla strada maestra. Si fermano davanti a un cartello: « A chilometri dieci - Comune di Zorropolis - Alle persone non coraggiose si propone di cambiare rotta - La zona è infestata dal brigante Palabra del Diabolo - Solo i coraggiosi sono bene accetti ».

Vedendo la scritta, i Bonos, spaventati, se la danno a gambe. Ma la strada fa un gomito e prende la direzione ch'essi vorrebbero sfuggire, quella di Zorropolis.

## III.

Intanto, nella città di Zorropolis, davanti a un magnifico palazzo v'è una grande ressa. Arrivano berline, carrozze, automobili, e ne scendono donne in lutto, sorrette da cavalieri gentili e anziani. Tutta la gente è vestita di nero, e sembra addolorata.

È morto Zorro [A Zorro si può sostituire qualunque altro eroe della stessa misura popolare], Zorro il grande.

I notabili del paese, con il podestà alla testa, vengono funestamente a fare visita di condoglianza al palazzo dell'eroe, dove il cadavere si trova ancora nella camera ardente.

Al braccio del podestà avanza la sua bellissima figlia, Manuelita: durante il cammino, essa scambia sguardi teneri con un giovane bello e aitante, ma vestito poveramente, che si fa largo in mezzo alla folla per seguirlo a distanza.

Appena il podestà è entrato nella casa, la nutrice di Zorro, una vecchia severa e mola, consegna a questi, e al notaio che lo segue, il testamento dell'eroe: dal quale risulta che il patrimonio di tre milioni di pesetas spetta all'unico figlio legittimo di Zorro. Questi — è un segreto che si svela con gran meraviglia di tutti — vive su una villa nella montagna, e porta al collo un medaglione con una Z d'oro. Frattanto, attorno al feretro, donne sveglono, altre strappano lembi degli abiti del grand'uomo.

All'uscita, Riccardo, il giovane innamorato di Manuelita, segue di nuovo il cammino di lei. Quand'essa giunge al suo palazzo, il giovane si arrampica fino al balcone, mentre il podestà e i notabili esaminano il testamento in una sala. Sulla piazza, compaiono improvvisamente molte donne con bimbi in braccio a per mano, tutti figli illegittimi di Zorro, che reclamano una parte dell'eredità. Il podestà si affaccia al balcone (Riccardo allora, rapidissimo, si nasconde sopra la tenda che sovrasta il balcone stesso) e legge il testamento: nulla da fare per gli illegittimi.

IV.

Il podestà e il notaio si recano dal figlio di Zorro. Questi è un giovane magro e paurosissimo: le spade lo terrorizzano, chiunque entri nella sua casa deve depositare alla porta le armi. Vive come una bambola, quasi serrato in una campana di vetro. Egli rimase col padre fino all'adolescenza, e nessuno mai lo vide in compagnia dell'eroe, nessuno sapeva della sua esistenza. Poi egli scongiurò Zorro di permettergli di vivere solo, in un'esistenza studiosa e tranquilla. E non volle più avere rapporti con l'eroe. In paese, lo videro nella villa da un giorno all'altro, e lo credero un forestiero.

Appena il podestà fu il nome di Zorro, il giovane si viene. Riviene, e protesta ch'egli non ha nulla a che vedere con Zorro, e non vuole sentire altro. Congeda i visitatori, e subito, fattosi preparare un carrozzino, fugge verso un paese più tranquillo, in una corsa disperata, durante la quale sta tutto rannicchiato e batte i denti per la paura. Evidentemente, pensa il podestà, questi non è il figlio di Zorro. Come potrebbe, altrimenti, rinunciare ai tre milioni? E forse il medaglione non è in suo possesso. Ma chi sarà il figlio di Zorro? Vedremo. Si presenterà lui stesso, se crede.

V.

Il carrozzino del figlio di Zorro si scontra, sulla strada, coi tre Bonos che vanno ancora correndo. Il cavallo ha uno scarto, il medaglione cade via dal petto del giovane. Vittorio lo raccoglie, se lo mette al collo.

VI.

Giunti alle porte del paese, essi incontrano il funerale di Zorro. Il feretro va via solo verso il cimitero, la folla rimane a dolersi.

I tre, vedendo tanta gente, pensano di far qualche soldo: tirano fuori gli strumenti che hanno in un sacco, e incominciano a far musica. Ma hanno appena incominciato a suonare, che la folla innalzando allissime grida, cerca di sciogliersi e di fuggire. I tre pensando che tutto questo avvenga per la loro musica, non si muovono, ma impertinenti continuano a suonare, cercando anzi con mosse comiche di mettere più cuore in quello che fanno.

Ma la causa per cui i cittadini di Zorropolis sono fuggiti a nascondersi, chi dietro palazzi, chi tra le siepi, è il brigante Palabra Del Diabolo, apparso in questo momento. Egli scruta minaccioso la piazza fattasi deserta al suo arrivo, e scorgendo solo i tre Bonos che continuano a suonare, lo vediamo ad un tratto cambiare la sua espressione minacciosa in un sorriso di gioia e di rapimento, quindi inizia goffamente a danzare alla maniera degli scimmioni. La musica suonata dai Bonos è una rumba.

Luigi scorgendo l'enorme uomo in mezzo alla piazza gli va incontro e senza sospettare di nulla, incomincia a danzare insieme a lui.

I cittadini di Zorropolis, meravigliati, escono fuori dai loro nascondigli. Un cerchio, come quello che fanno per gioco i bambini tenendosi per

mano, si forma, e tutti danzano attorno al brigante.

Ma la musica si ferma, Luigi va verso i suoi fratelli, volgendo così le spalle al brigante, il quale, poiché la musica produce su di lui un effetto sorprendente e patologico, esce dall'incanto e riprende la sua espressione truce. La gente fugge di nuovo. Ma la musica ricomincia da capo, e il brigante riprende a danzare. La folla si riavvicina piena di speranza. I Bonos allora sorridono a tutti, smettono di suonare, e iniziano un giro col piatto. Ma appena i loro accordi tacciono, il bandito s'è rifatto minaccioso, e tutti nuovamente sono scappati. Palabra sta per farsi addosso ai Bonos che gli voltano sempre le spalle, ma in quel momento arriva un drappello di soldati, capitanati dal podestà, con un cannone in testa. Piazzano il cannone con tutte le regole, e allora il grassatore, terrorizzato, fugge senz'altro aspettando.

I tre vengono festeggiati come eroi, e alla vista del medaglione sul petto di Vittorio, tutti sono persuasi ch'egli sia il vero figlio di Zorro, e l'acclamano come tale: il coraggio da lui e dagli altri due dimostrato, sta a ribadire l'impressione.

VII.

In casa del podestà, essi vengono onorati, e vien donata loro l'eredità. Vittorio è riconosciuto come il legittimo figlio di Zorro, ma per comodo, visto che sono inseparabili, li si chiama figli di Zorro tutti e tre.

Durante la cerimonia, essi combinano molto fraccasso, e richiesti di mostrare la loro abilità nel tracciare il fatidico segno di Zorro, graffiano con tre spade i muri, i mobili, le carte.

Infine, Vittorio e Gianni si accaniscono a tracciare Z sulla camicia di Luigi: fattesi innumerevoli, esse arrivano a comporre una scacchiera di dama. Gettato a terra Luigi, i due giocano a dama sul suo petto, e il notaio e il podestà, giocatori fanatici, partecipano attivamente.

VIII.

Preso possesso di una bella villa, i tre, acclamati dal popolo, si mettono a dispensar denari dal balcone. Ma s'infervorano troppo, e a un certo punto s'accorgono che tutto il denaro è stato regalato. Quindi per riprenderlo dovranno lottare con la gente. L'improvvisa apparizione del brigante Palabra Del Diabolo, fa sì che la gente si disperda del tutto, e mentre Luigi suona per tenerlo fermo, Gianni e Vittorio possono raccogliere tutto il loro danaro. Riccardo, che si trova a passare di là, assalta il brigante: questi, inebilito dalla musica, non ha il coraggio di opporre resistenza, e fugge un'altra volta.

Riccardo e i tre Bonos festeggiano la vittoria, e divengono amici. Egli racconta loro la sua storia: il podestà non vuole, a causa della sua povertà, ch'egli sposi la sua amata Manuelita. Essi promettono di aiutarlo, grazie alla amicizia che il podestà dimostra loro. Infatti vanno spesso a caccia con lui: il podestà era, da giovane, un grande cacciatore, ma ora non ha più la mira esatta; per fargli gioia, mentre Gianni lo accompagna col fucile, Luigi e Vittorio si arrampicano di nascosto sugli alberi, e ogni volta ch'egli spara, gettano dall'alto selva una gamba morta. Così il podestà è felice, e li ricambia con affetto. Si meraviglia però di non trovare caldi gli uccelli uccisi: « È chiaro — gli spiega Gianni — voi li freddate ».

IX.

Riccardo, grazie alla complicità dei tre, riesce sovente a ottenere colloqui amo-

rosi con la sua Manuelita. Pure, perchè egli possa sposarla, sarebbe necessario che avesse dei denari. I Bonos, commossi, vorrebbero donargli una parte dell'eredità: ma Vittorio l'ha nascosta così bene, che non sa più ritrovarla. I tre sono ridiventati poveri. Come fare?

X.

Riccardo ha un'idea: potrebbero catturare il brigante, e conquistare la taglia, aiutati da lui. I tre nicchiano.

Ma una notte il brigante compie una razzia tremenda; i cittadini si rivolgono al podestà: perchè i tre figli di Zorro, i più adatti per nascita e per coraggio all'impresa, non pongono fine ai soprusi di Palabra del Diabolo? Così essi sono costretti ad andare. Riccardo li accompagnerà.

XI.

Di notte, partono, armeggiati tra cacciatori di farfalle ed esploratori. Nel bosco, mandano avanti Vittorio vestito da donna, che trattenga e cerchi di sedurre il bandito: intanto, da lontano, Gianni e Luigi suonano. Vittorio lo trova tutto addorciato dalla musica, gli fa delle moine, il gigante sorride beato. Ma quando Palabra del Diabolo si fa troppo ardito, Vittorio se la dà a gambe. Correndo via, inciampa, gli scoppiano i palloncini che aveva in petto, e il colosso s'infuria. Allora Riccardo gli è addosso con la spada: riesce a ferirlo, ma facendo una mossa errata si produce una storta a un piede, non può più camminare. Il brigante si avventa, gettata la spada, a braccia aperte, per stritolare il giovane. Ma Luigi e Gianni hanno preparata una grossa rete, e proprio quando Palabra del Diabolo sta per afferrare Riccardo, gliela gettano addosso e lo prendono come un pesce: il bandito non può più muoversi, non fa che impigliarsi peggio a ogni strattone che dà.

XII.

Essi caricano il brigante su una carretta, e lo portano così in paese. Tutti li acclamano, ma essi danno il merito di tutto a Riccardo: è a lui che spetta la taglia.

Riccardo vuol dividerla con loro: ma i tre, pateticamente, protestano, dicendo che non ne hanno bisogno. Essi hanno nel sangue la necessità di vagabondare, e di dare spettacolo. Sono già stanchi di questo ruolo che non è il loro, e di star fermi in un luogo tanto tempo. Confessano di non essere i figli dell'eroe: e vengono perdonati. Sono poveri, ma hanno tuttora la loro arte: andranno via in cerca di scritte.

Il podestà, per premiare il coraggio del giovane, e commosso dalla somma che ora è in possesso di lui, gli concede generosamente in moglie la figliola.

XIII.

Alla festa nuziale, essi valleggiavano tutti, dando una rappresentazione, consistente nel loro usuale numero di teatro.

E poi, dopo che gli sposi li hanno abbracciati piangendo, se ne ripartono com'erano venuti: lacceri, coi jagottini sulle spalle, a piedi per la strada maestra.

Camminano un po' tristi; ecco che ripensando ai loro guai si bisticciano: le ire degli altri due si volgono contro Vittorio, lo prendono in mezzo, lo scuotono in malo modo.

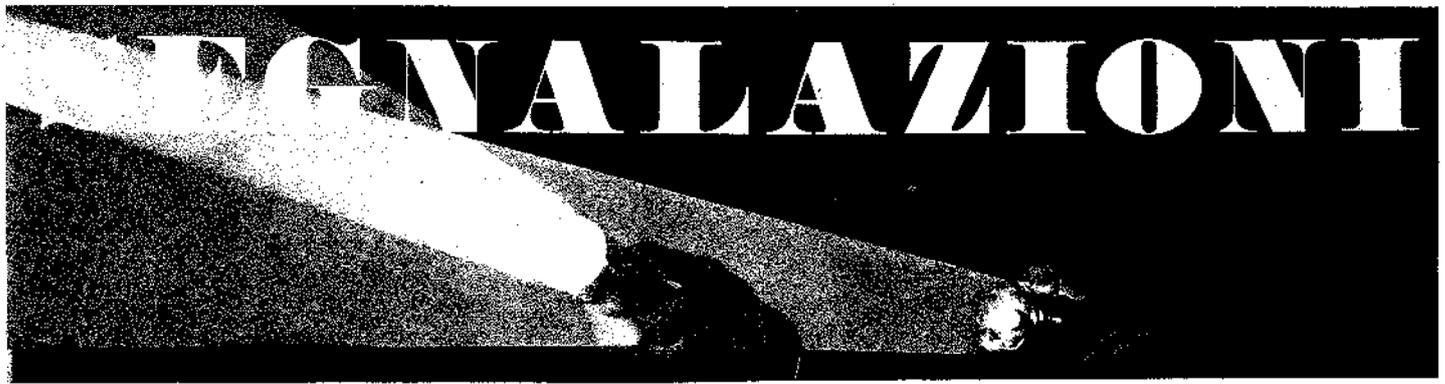
A furia di scuoterlo, accade che all'improvviso una ben nota borsa cade in terra: è quella che contiene l'eredità. Vittorio l'aveva nascosta nelle mutande, non se n'era più rammentato.

Di nuovo ricchi, essi s'allontanano danzando felici; metteranno su un grande spettacolo in una città; prima di una svolta, Luigi attacca il suo passettino a trottola, Gianni la sua danza scattante, Vittorio un suo balletto orientale. Si dissolve su.

Un palcoscenico molto sfarzoso: il sipario si apre, i tre, vestiti in smoking, avanzano col passetto a trottola, con la danza di Gianni e con quella di Vittorio, come nell'ultimo quadro: con la differenza che ora sono di fronte. Iniziano lo spettacolo. Applausi scrosciano.

FINE





## SEGNALAZIONI

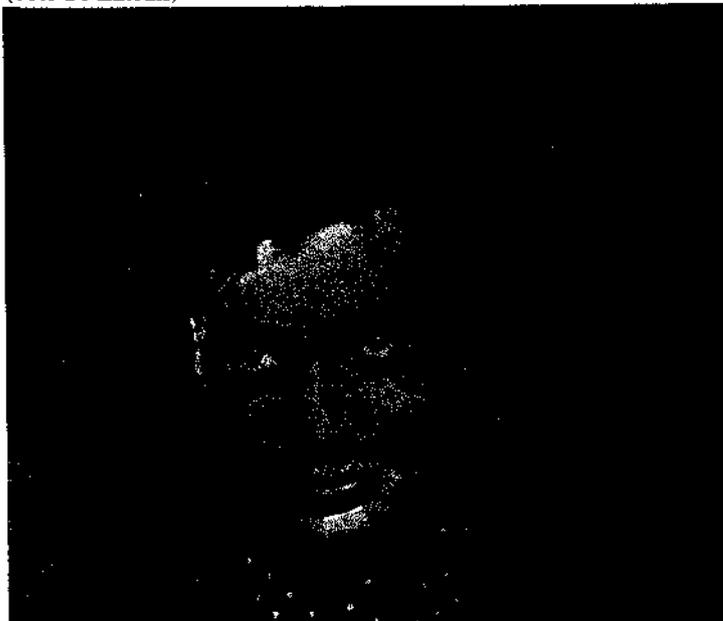
### ELIO MARCUZZO

ELIO Marcuzzo venne a Roma nel 1935, abbandonando gli studi, da Treviso. Voleva fare il cinematografato. S'iscrisse l'anno successivo al Centro Sperimentale; ottenne, dopo tre anni di prove serie e sempre più mature, un meritato diploma. Egli è attore nato, nel senso più conchiuso e severo della parola; attore per istinto, per vocazione ferrea, ma pure preparato con un metodo e uno studio. A un'intelligenza nativa unisce una comprensione rara, del cinema, della recitazione in cinematografo, degli impalpabili segni della arte. Forza intrinseca, doni esteriori potenti, sensibile e nervosa partecipazione alla vita, fanno del nostro amico un elemento che non è vano giudicare eccezionale. Una facile profezia ci fa dire che questa « Segnalazione » odierna verrà ricordata, tra qualche anno, come un modesto documento d'una carriera certa. Ma; un « ma » viene a frenare il discorso che camminava così filato. Le immagini qui presentate ci sembra parlino da sole; pure, Marcuzzo non è ancora riuscito ad avere una parte in un film. Così, egli, profittando della sua completa preparazione cinematografica (ecco ridimostrato che il Centro forma gente specializzata veramente), si contenta di lavorare come aiuto regista: il suo ultimo film è, sotto la regia di Mastrocinque, il DON PASQUALE. Marcuzzo è essenzialmente attore drammatico, « verista » per dirla grosso modo; ma la sua vena non è limitabile: da vero attore, egli è capace di « interpretazioni » autentiche, nei ruoli più differenti. Per meglio chiarire, Marcuzzo può toccare molti tasti: da quelli, per intenderci, peculiari di un Peter Lorre, a quelli d'un Montgomery.

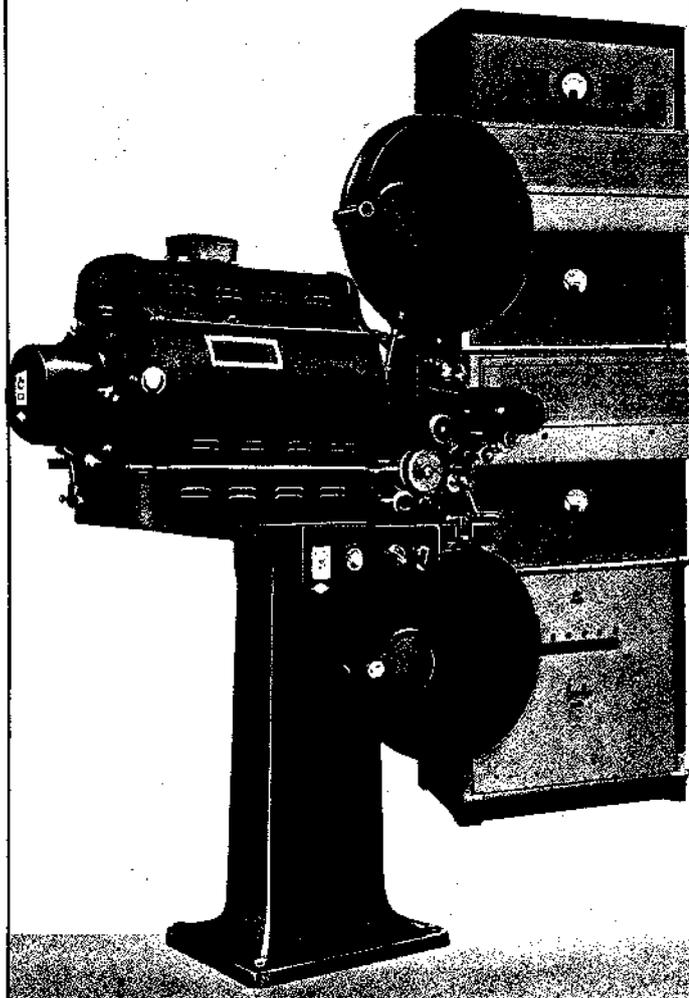


(Foto De Antonis)

G.



# I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA  
CINEMECCANICA**

**MILANO**  
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCIO  
BACCHINI & C.**

**MILANO**  
CORSO SEMPIONE, 93

# GALLERIA

**GINI-CONCHITA MONTENEGRO**

(v. tavola a fianco)

CONCHITA Montenegro è nata a San Sebastiano (Spagna) il giorno 11 settembre 1912. La sua famiglia, borghese e benestante, pensò di mandarla — come era costume delle famiglie spagnole — in un collegio di monache perchè imparasse un po' di pittura, cucito e musica, oltre alle normali materie di studio. Fino all'età di dodici anni, Conchita ricorda di essere stata una bambina piuttosto comune, vivace, un po' golosa e piena di fantasia. In collegio seppe ben presto distinguersi dalle compagne, per un bisogno innato che sentiva di dover primeggiare, ogni qualvolta era necessaria una guida ed un comando per qualche monelleria. Infatti, fu lei che organizzò in collegio una recita, fu lei che andò dalla direttrice per chiedere il permesso, fu lei che praticamente all'estù e preparò ogni cosa, e fu lei l'unica, la vera protagonista della commediola « per giovinette » che fu data con grande successo in collegio. E fu tanto sicura di sé, del teatro, del suo avvenire, che non esitò a lasciare il collegio, ed a convincere i genitori a mandarla a Parigi, alla Scuola di danza del Teatro dell'Opera. La danza l'aveva sempre affascinata, poichè la sentiva dentro di sé, aderente alla sua natura ed al suo fisico. Un motivo nascosto saliva su su per le sue membra invitandola ad abbandonarsi alla danza. D'altra parte in Spagna la danza era una forma legata ad una tradizione ferma e sicura, che rappresentava realmente il sentimento del popolo e dell'anima spagnola.

A Parigi, non ebbe difficoltà ad ambientarsi, pur ancora così piccola — circa quattordici anni — alla Scuola, che era diretta da un russo, ex danzatore e maestro, di rare doti di sensibilità e di capacità comunicative. A Biarritz, dove la nostra ragazza si recava ogni anno a trascorrere le vacanze, insieme ai genitori, per quanto ella sentisse che la danza doveva rappresentare nella sua vita la sua maggiore attività, conobbe il direttore di un quotidiano parigino, il quale la convinse ad accettare l'offerta di un incarico della « Metro » di Parigi. Ella stessa ricorda di aver pochissimo riflettuto alla cosa: sapeva solo di essere un'attrice ed una « grande » ballerina dall'avvenire sicuro: e le sembrò naturale e logico che volessero farle interpretare un film. Eppure il viaggio ad Hollywood, non doveva essere considerato dal suo lato più facile, più vantaggioso: si trattava di un mondo nuovo, di una lingua nuova, di persone nuove che Conchita non conosceva e non sapeva come lavoravano.

Il film che aveva girato alla « Pathé Natun » di Parigi (LA FEMME ET LE PANTIN) era stato un breve episodio, nel quale in fondo ella aveva dovuto constatare, « che non sapeva ancora recitare ». Le sue doti fisiche erano però già sviluppate: la sua grazia naturale, cominciava già a sbocciare nella ragazza quindicenne, che a poco a poco perdeva i movimenti duri e legati propri del passaggio dall'adolescenza alla giovinezza.

Non la impressionò dunque nè il distacco dal mondo nel quale era cresciuta, nè l'imprevisto della nuova terra. In una parola, Conchita Montenegro era « sicura » della sua vocazione, nella quale fondava ogni speranza ed ogni lume. Sentimentalmente le parve di perdere un poco di se stessa, con il lasciare la Spagna, la Francia ed i luoghi dove aveva vissuto e dove era stata felice; ma l'avventura la stimolava, non la frenava: fin da piccola la bambina era stata abituata a viaggiare, a girare terre e paesi: l'Europa era per lei quasi tutta conosciuta.

Molti ostacoli, ma anche molta buona accoglienza e molti agi, ad Hollywood, che si presentò alla nostra attrice, nei suoi aspetti positivi e negativi: ebbe segretarie, professoresse d'inglese, amici e appartamenti già preparati ed ammobiliati per lei: ma in teatro di posa ognuno badava a lavorare e si interessava freddamente dei compagni. La vita le sembrò insomma sotto certi aspetti facile e piana, mentre da altri lati, si rivelarono a lei tutte le difficoltà alle quali aveva pensato solo di sfuggita. La lingua, per esempio, rappresentava sempre, insieme alla recitazione, qualcosa che poteva arrestarla, che poteva interrompere la sua carriera così bene iniziata. Dovette così sottostare a vari provini, uno dei quali anche con Lionel Barrymore: finché i produttori della « Metro » decisero di darle la prima parte ne LA VOCE DEL SANGUE (*Never the Twain Shall Meet*), diretto da W. S. Van Dyke. Il regista ebbe molta influenza sulle sue doti, naturalmente: e non poteva essere diversamente. Conchita, nei panni di una graziosa abitante delle isole Hawaii. Accanto a lei, figurava Leslie Howard, attore con un vasto bagaglio di esperienze teatrali, che influì non poco sulla formazione dell'attrice Montenegro. Dopo questa prima esperienza, gli americani vollero che Conchita acquistasse decisamente i caratteri di una donna spagnola o messicana, molto sentimentale, un po' focosa, affascinante per la sua grazia di danzatrice degli « apaches ». Gli altri film fatti in America, non ci danno dunque una Montenegro diversa da quella descritta. E' un ruolo facile, che la nostra attrice ad un certo momento si stanca di interpretare, anche perchè sente che il suo istinto la porta verso parti più sostanziose e più sostenute, e soprattutto meno usuali e di maniera. La « Fox », che l'aveva avuta dalla « Metro », nel 1935, le offre un nuovo contratto, ma Conchita, ormai stanca, non accetta, e parte per un viaggio nel Sud America. Torna poi in Francia, dove a contatto con il vecchio e amato mondo, ritrova il vigore degli anni più freschi, e interpreta due film pieni di sincerità e con visibile impegno: VIVA LA GIOIA (*Vie parisienne*) e L'OR DU CRISTOBAL.

Da un anno in Italia, Conchita Montenegro sembra si sia subito ambientata; la sua natura latina ha trovato qui, nel nostro paese, i legami utili perchè la sua recitazione si umanizzasse e si irrobustisse quanto era necessario. In NASCITA DI SALOMÈ, ne L'AMORE DI USSARO, ne L'UOMO DEL ROMANZO, accanto ad Amedeo Nazzari, e nelle MELODIE ETERNE, che sta attualmente girando, Conchita Montenegro rivela doti che nè in America nè in Francia aveva ancora dimostrato di possedere. Tuttavia ella è ancora in cerca della interpretazione « chiave »: « Se potessi esprimere un desiderio — Conchita suggerisce — vorrei un giorno incarnare un personaggio sul genere di George Sand. Non la vera George Sand, ma lo stesso personaggio trasportato in un clima ideale ».

**FILM PRINCIPALI:** LA VOCE DEL SANGUE (*Never the Twain Shall Meet*, M.G.M., 1930); L'INFERNO DEI CIELI (*Hell in Heavens*), THE CISCO KID, THE GAY GABALLERO, FOX, 1931; LAUGHING AT LIFE, HANDY ANDY (FOX, 1934); CAROVANE (*Caravan* - ediz. francese, FOX, 1935); VIVA LA GIOIA (*Vie Parisienne*), L'OR DU CRISTOBAL, Nero, 1936; LA NASCITA DI SALOMÈ (Stella, 1940); AMORE DI USSARO, L'UOMO DEL ROMANZO (Prod. Associata, 1940); MELODIE ETERNE (Amato-Enic, 1940).

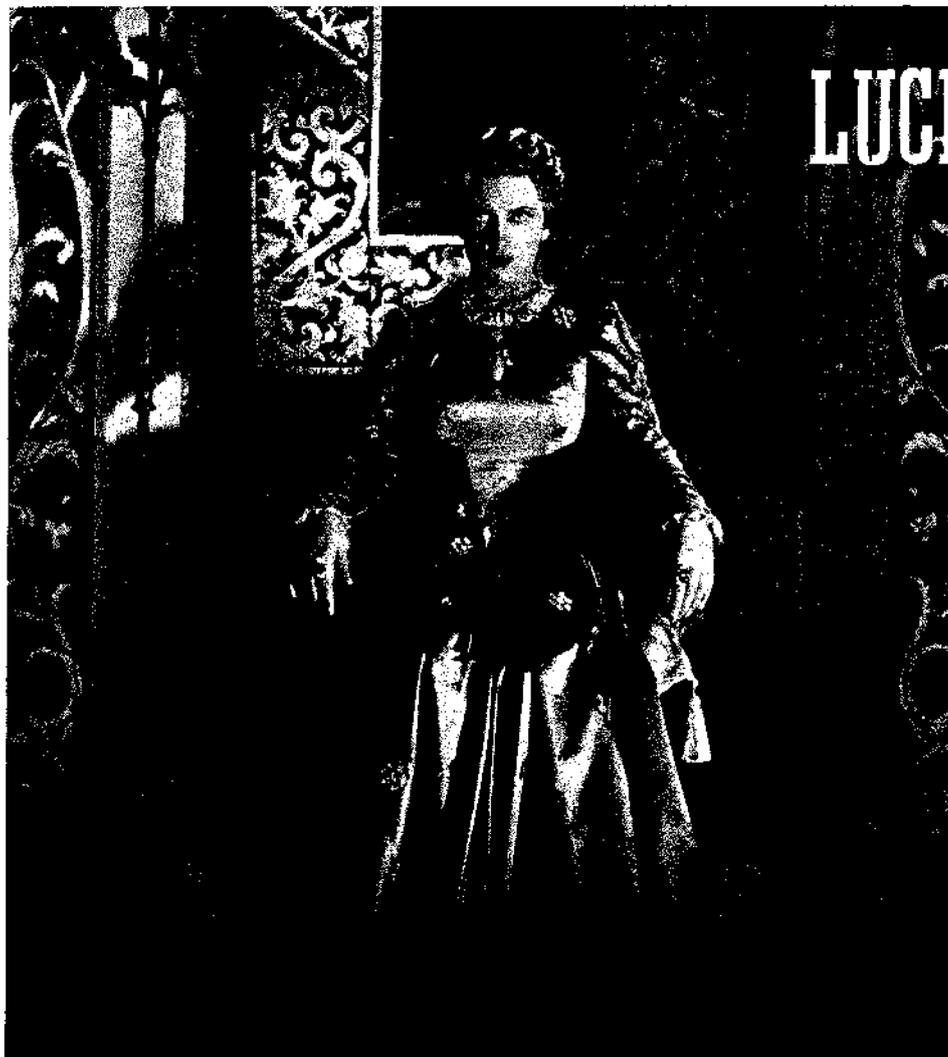
**PUCK**



*the*

FRANCISCA MONTENEGRO  
EUGENIO SEAGALIA

# LUCREZIA BORGIA



ISA Pola, che si cimenta, in LUCREZIA BORGIA, con un ruolo di grande responsabilità, va a buon diritto considerata una delle maggiori attrici del nostro cinema; esempio veramente eccezionale di volontà calcolata. Essa nacque al cinema dal nulla, per così dire, facendo un'unico (ma prezioso) affidamento sulle doti native d'un cuore sensibile, su doni fisici non comuni (tra i quali l'occhio cristallino e segreto dà uno spicco che giunge a toccare), su un'espressività istintiva. Maturo man mano con gli anni, con l'osservazione, con la perseveranza dello studio. Tant'è vero che un giorno essa sorprese tutti quanti con un ingresso trionfale in teatro: fu nella Compagnia Veneziana, lei bolognese, e vi brillò con interpretazioni di una vena perfetta; la vedemmo più tardi come prima attrice accanto a Gandusio; ora ritornerà alle scene, in una compagnia di cui fanno parte Porelli e Viarisio. Fu la prima attrice del cinema, che fece questo passo inverso; e con che fortuna e che meriti.

Lucrezia Borgia diventa buona e sensibile, in questo film a lei intitolato. Isa Pola, con quello sguardo ambiguo ma sostanzioso, par fatta apposta a segnare il mutamento sottile. Lucrezia, passata per tanti crucci, sposa Alfonso d'Este e, malgrado cogra gravi rischi, resta fedele al suo geloso amore. Un film ricco; fatto di personaggi (così sembra all'osservatore attento) e non di segni nello spazio, con una curata e attenta cornice. I costumi di Rosi Gori ci pare rivelino una classe degna di segnalazione. La regia di Hinrich, a giudicarla così dal di fuori, deve essere saporita e ricca. Ninchi, un attore sul quale (anche in cinema) facciamo grande assegnamento, ha un violento da rappresentare; Bernardi, Bénéfer, Admirante e gli altri compongono un complesso notevole e animato.

Isa Pola, inquadrata in una nobile cornice cinquecentesca, presta al personaggio di Lucrezia, riabilitato dal film, severo decoro e femminile tenerezza in una intelligente fusione

(Foto. Pesce)



Il film storico va inteso come un'illustrazione attenta e piena di colore, d'un'epoca; in effetti, in un quadro semplice ma pieno come questo, gli elementi figurativi sono appropriati



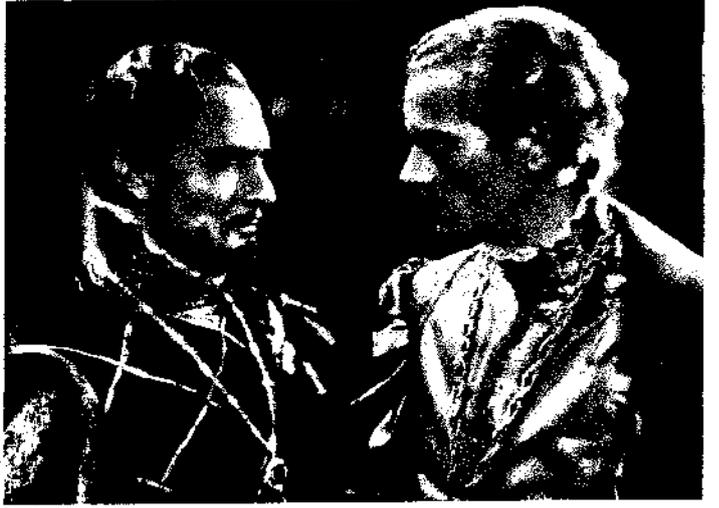
La Lucrezia di questo film è essenzialmente una donna fatta matura da esperienze terribili che hanno rivelato a lei medesima la sua vera natura



Ad Alessandro Strozzi (attore Federico Henfer) è riservata la chiave sentimentale e drammatica della vicenda, secondo leggi spettacolari e patetiche ben adoperate



L'ultimo passo falso d'una esistenza tumultuosa, Lucrezia Borgia lo percorre con lo Strozzi, ma se ne ritrarrà a tempo, e il giovane perderà miseramente la vita



Intorno a Lucrezia, divenuta duchessa d'Este, si accendono passioni esagitte, che lei sola, con un contegno esemplare, saprà spegnere. Il duca e il Bembo si affrontano



Ranuccio (Carlo Ninchi), scultore e uomo di fiducia del duca (Nerio Bernardi), è colui che porterà alle conseguenze più folli il suo disperato amore per la donna incantatrice

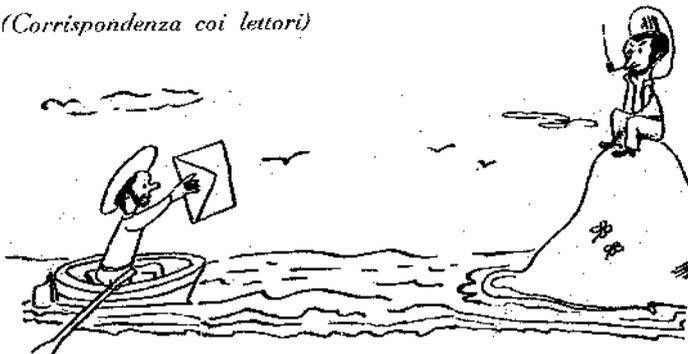


Il destino di Lucrezia, che in altri tempi (racconta la tesi del film) era affidato a veleni e delitti, sarà salvato dall'intervento eroico della giovane Barbara (Pina de' Angelis)

**ALBERTO TESTA (Torino).** - Ho le tre lettere, ed ecco le rispettive risposte: Prima lettera: Molti mi chiedono di "RIGMALIONE", preso in esclusività dalla Scaler e non ancora proiettato sui nostri schermi. Credo siano intervenute delle questioni circa il doppiato, che ne hanno impedito la traduzione italiana. MADE FOR EACH OTHER apparirà nella prossima stagione sui nostri schermi. Puck si occuperà anche di attori tedeschi. Già di qualcuno ha fatto la Galleria. Farà anche quella di Gustav Gründgens. Seconda lettera: Osservazioni giuste. Sui nostri schermi appaiono spesso delle ragazze più o meno bene truccate, ma che non possono dirsi attrici. Si tratta, spesso, di giovanette le quali prendono parte ai film non per le loro attitudini e per la loro bravura nell'arte della recitazione, ma per motivi del tutto estranei ad ogni considerazione artistica. Inoltre, non poche sono quelle che non studiano come dovrebbero i personaggi, nonché l'ambiente e l'epoca del film cui sono chiamate a partecipare. Attori di teatro, il più delle volte, non rendono al cinema perché non hanno capito che la recitazione cinematografica è altra cosa da quella teatrale. Vedi la questione posta e risolta dal Centro Sperimentale di Cinematografia nell'Antologia dell'Attore (edizioni di Bianco e Nero, 1938). A proposito del Centro, secondo il bando di concorso, i maschi possono far domanda di ammissione, a vent'anni compiuti. Consiglio di finire l'università, se possibile. Preferisco, intanto, leggere il soggetto in poche pagine. Molti lettori si rivolgono a me col « tu » e non mi dispiace affatto. Non ritengo « ottimo » il cinema inglese. Il miglior film di questi ultimi anni, L'UOMO DI ARAN, è di un americano: Robert Flaherty. Terza lettera: Non mi è consentito dire quanti sono gli abbonati di Torino. Il numero è il numero dell'abbonamento. Grazie dei complimenti alla rivista. Mi sembra ovvio ripetere ancora una volta i motivi per cui firmo « il nostromo », e non svelo il mio nome. I lettori possono rivol-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



gersi a me anche con un « caro nostromo »; e non sembri troppo confidenziale. In fondo, anonimi o no, siamo tutti amici. La Quirinetta è l'unico cinema che proietta film di edizione originale. Era stato fatto un tentativo analogo a Firenze, ma non è riuscito.

**NINO (Montevarchi).** - Mi pare che oltre ai motivi da te addotti, il primo film di Macario fosse di fattura tecnica piuttosto mediocre. RIGMALIONE è tratto dalla commedia omonima di G. Bernard Shaw. Registri sono Anthony Asquith e Leslie Howard, che è anche il protagonista accanto a Wendy Hiller. Copie dei film americani delle « quattro case » esistono, depositate in magazzini.

**ROBERTA (Milano).** - Mandi pure tue fotografie. Ti darò il mio parere e il mio consiglio se fare domanda o meno di ammissione al Centro.

**FIORDALISI D'ORO.** - Una fotografia di Fosco Giachetti è apparsa nel numero dedicato a Venezia. Un film con gli attori della radio è stato già fatto, mi pare.

**GAETANO POPOLO.** - Può darsi che la tua esperienza come operatore di cabina e come tecnico possa sostituire il titolo di studio. Esponi la tua situazione alla direzione del C. S. C.

**LA MIGLIORE AMICA DI SE STESSA (Milano).** - La calligrafia rivela un carattere disordinato. Mandi pure le fotografie. Eleonora Duse è morta nel 1924.

**WALTER MOLINARI (Torino).** - Sì: Ronald Colman e Louis Jouvet hanno fatto delle interessanti interpretazioni. Ho preso nota della richiesta, ma vi sono difficoltà per la realizzazione. Del resto tu stesso puoi ricavare l'elenco dagli annunci che via via vengono fatti.

**B. B. (Padova).** - I numeri arretrati costano il doppio. Per il prossimo inverno non sono, per ora, annunciati film con Tyrone Power, la cui biografia è apparsa nella Galleria del numero 57.

**SCERIFFO MILANESE (Bergamo).** - Non sono giunte in Italia pellicole di quelle case. I motivi per cui non appaiono film di quelle case sono di ordine finanziario e commerciale. È opportuno far domanda di ammissione al Centro: è la strada migliore e più sicura. Si richiede la licenza di scuola media.

**ENRICO CASTRACANE (Torino).** - Ecco il tuo indirizzo: via Balme 30. Vuoi comunicare ai lettori che sei disposto a cedere, in cambio dei 93 numeri di Cinema, un Corso di letteratura cinematografica di Renzo Chiozzo. Non conosco quest'opera, perciò non posso consigliare o meno i lettori di Cinema all'acquisto.

**CARLO BARSOTTI (Lucca).** - Mi fa piacere ricevere ogni tanto una tua lettera e vorrei avere più tempo e più spazio per poterti rispondere in forma adeguata. Non sempre un bravo attore riesce a esprimersi meglio con registi mediocri. Perché, anzi, il regista mediocre non cerca di rivelare le sue qualità, ma anzi le attenua, o ne esclude ogni estrinsecazione, facendogli dire, magari, frasi e battute che rendono un personaggio incoerente. Non si può dire che John Cromwell o Alfred E. Green sieno registi mediocri; essi hanno per lo meno, quel tanto di intelligenza da mettere l'attore nella condizione di esprimere le sue qualità. Sei piuttosto crudele con certi attori e attrici: « non dico queste cose al riguardo del divisivo commerciale che fa degli idoli di scimmiette quali Alice Faye, Alida Valli, Danielle Darrieux ». Ma hai notato per esempio la interpretazione di Danielle Darrieux in ritorno ALL'ALBA? E Alice Faye è, senz'altro, una grande attrice. La stessa Valli, se fosse meglio guidata, potrebbe rendere di più, io credo, per esempio in parti drammatiche. In conclusione però il divisivo non dovrebbe esistere nel cinema, in quanto il regista dovrebbe creare la sua opera. Accettando la tesi, che del resto è in parte da me condivisa, del cinema come arte di collaborazione, un film potrà essere di tre, quattro o più persone.

**VALDI (Napoli).** - Sì, ricordo bene. Per la iscrizione al Centro, occorre aver compiuto vent'anni. Per la Università consiglieri la Facoltà di lettere. Non

escludo che tu possa, nel frattempo, dedicarti per tuo conto a studi d'arte e di cinema.

**UN MARINAIO BERGAMASCO.** - Non mi risulta che PICCOCCO sia giunto in Italia. CRISTOFORO COLOMBO che avrebbe dovuto realizzare Abel Gance, è stato sospeso. Del resto quella combinazione non mi dava affidamento.

**ANTON MARIA LO PINTO (Milano).** - È possibile che da SLY un buon riduttore tragga un discreto soggetto per film. Lo stesso dicasi per MARCO VISCONTI. Linguaggio dell'epoca o di oggi? Io direi: linguaggio cinematografico. Prova intanto a farne una breve riduzione, in poche pagine; un seguito di episodi, nell'ordine che vorresti tenere nella sceneggiatura. Procedere, insomma, un passo alla volta.

**UN PICCHIATELLO (Bergamo).** - Credo che la Monis sia in Italia, la Borato in America. Non ho gli elementi per rispondere alle altre domande.

**A. CHIAFFO (Sant'Elisa di Pianisi).** - La Società Colombo, a quanto mi risulta, noleggiava film di formato 17,5 mm. e non 16 mm. Grave errore, e difatti la Società Colombo ha chiuso i battenti. Quanto alla iniziativa di cui parli, se ne darà notizia non appena la iniziativa si sarà concretata. Puoi scrivere alla Safar, intanto.

**MARZIANO (Orvieto).** - Le tue opinioni sono in parte da me condivise. Credo non necessario far seguire una polemica alla questione già risolta sorridendo.

**MANLIO FONTANA (Trapani).** - Rivolgiti a Persichini per quel libro. Il Bollettino del Monopolo viene inviato in omaggio agli interessati. CABIRIA è stato realizzato da Piero Fosco. La Scaler è in Circ. Appia, 110 - Roma.

**SEBASTIANO PUSTIZZI (Augusta).** - Puoi rivolgerti alle Edizioni Italiane, Via Vittorio Veneto, Salita San Basilio, Roma. PICCOLO MONDO ANTICO è prodotto dalla I.C.I. in associazione con l'A.T.A.

**FRANCO (Villarotta).** - No, nessuna lettera viene da me cestinata. Altri lettori si sono lagnati per non aver ricevuto risposta dall'attrice A. V. Eppure l'indirizzo è quello. Evidentemente la signorina A. V. non vuol rispondere alle lettere dei suoi ammiratori. Cinema ha spesso pubblicato articoli sui trucchi del film.

**CINEMOGRAFO (Rimini).** - IL CONTE DI MONTECRISTO è degli United Artists, NOTTURNO credo sia della Elekta, LA FAVORITA DI CARLO II della British International Pictures, produttore e regista Herbert Wilcox. ELIOTM viene dalla Francia. MONTE SAN MICHELE è del 1936, prodotto da Schosberg, edito dalla Orbi, salvo errore. AUG dev'essere della Decla Bioskop. PREFERISCO L'ASCENSORE della Paramount. RAGGIO DI SOLE del 1935. SCEGLIETE UNA STELLA è prodotto da Hal Roach per la M.G.M. UNA NOTTE A PIETROBURGO mi sembra girato in Germania. LA TABACCHIERA DELLA GENERALIÈSSA è del 1935, U.F.A. UNO DELLA MONTAGNA è del '35, Svizzera. IL TESTAMENTO DEL DOTTOR MABUSE è tedesco. IL DIARIO DI UNA DONNA AMATA è stato girato a Vienna. OTTO RAGAZZE IN BARCA è stato intitolato dapprima in Italia IL CLUB DELLE ORDINE. Poi il titolo OTTO RAGAZZE IN BARCA, traduzione dell'originale, ha preso il sopravvento. HANNO RUBATO UN UOMO è stato prodotto in Francia da Erich Pommer per conto della « Fox » che aveva la sua rappresentanza in Francia. Per quei film adotta la formula Cines-Pittaluga; VICINO ALLE STELLE non è della « Fox » come tu hai segnato ma della « Columbia », che lo ha prodotto e distribuito (attenzione ad altri eventuali errori). DUE CUORI E UN'AUTOMOBILE è il titolo dato in Italia, dopoché in alcune visioni il film aveva avuto il titolo PARIGI COSTAZURRA considerato pubblicitario. Per le altre due o tre domande non ho gli elementi. In qualche caso non mi sembra indispensabile citare il nome della casa produttrice.

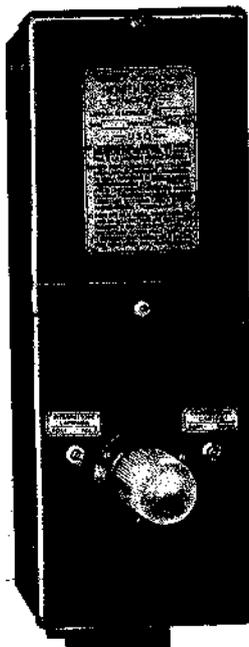
**IL NOSTROMO**

## illuminazione di sicurezza Hensemberger

per abitazioni, ricoveri anti-aerei, cinema, teatri, luoghi di riunione, alberghi, ristoranti, banche, stabilimenti, centrali elettriche, miniere, ospedali, cliniche, o comunque per tutti gli ambienti pubblici e privati ove occorra la sicurezza assoluta di avere sempre la luce in caso di guasti e di interruzioni della pubblica illuminazione

Affrettatevi a fare l'impianto per essere sicuri di arrivare in tempo!

Chiedere informazioni e listini alla **FABBRICA ACCUMULATORI HENSEMBERGER - MONZA**









**Per la via più  
ardita, lassù, nella  
gloria del Sole!**

**Perfettamente equi-  
paggiati per lieve la  
fatica e più sicuro  
è il cammino.**

**Dal costume alla  
tenda, dai ramponi  
alla piccozza, nel no-  
stro Reparto Sport  
tutto il materiale per  
qualunque specialità  
ai migliori prezzi.**

**V I S I T A T E C I**

**RINASCENTE**  
MILANO • PIAZZA DUOMO

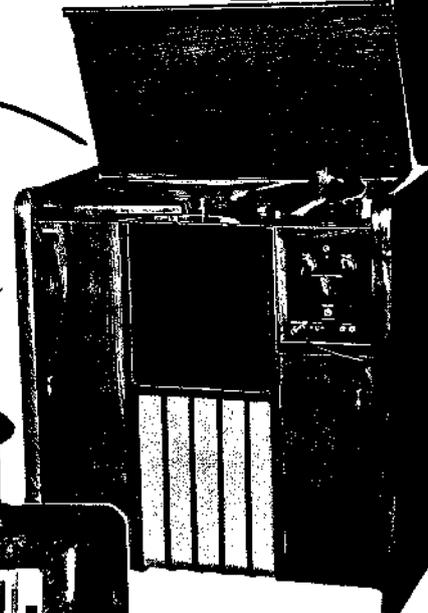
# SAFAR

RADIO  
TELEVISIONE  
ELETTOACUSTICA  
CINEMATOGRAFIA  
A PASSO RIDOTTO



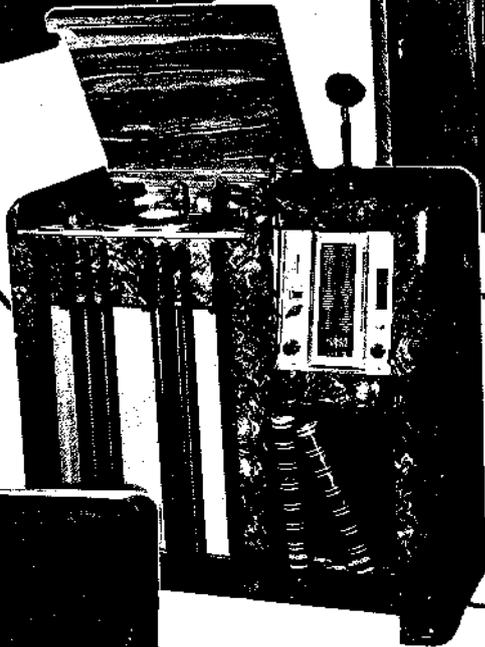
**940**

Radio - fono incisore



**43**

fono - incisore



**844**

Radio - fono incisore



**43 M**

Fonoincisore

## I MIGLIORI APPARECCHI Radio Fono Incisori