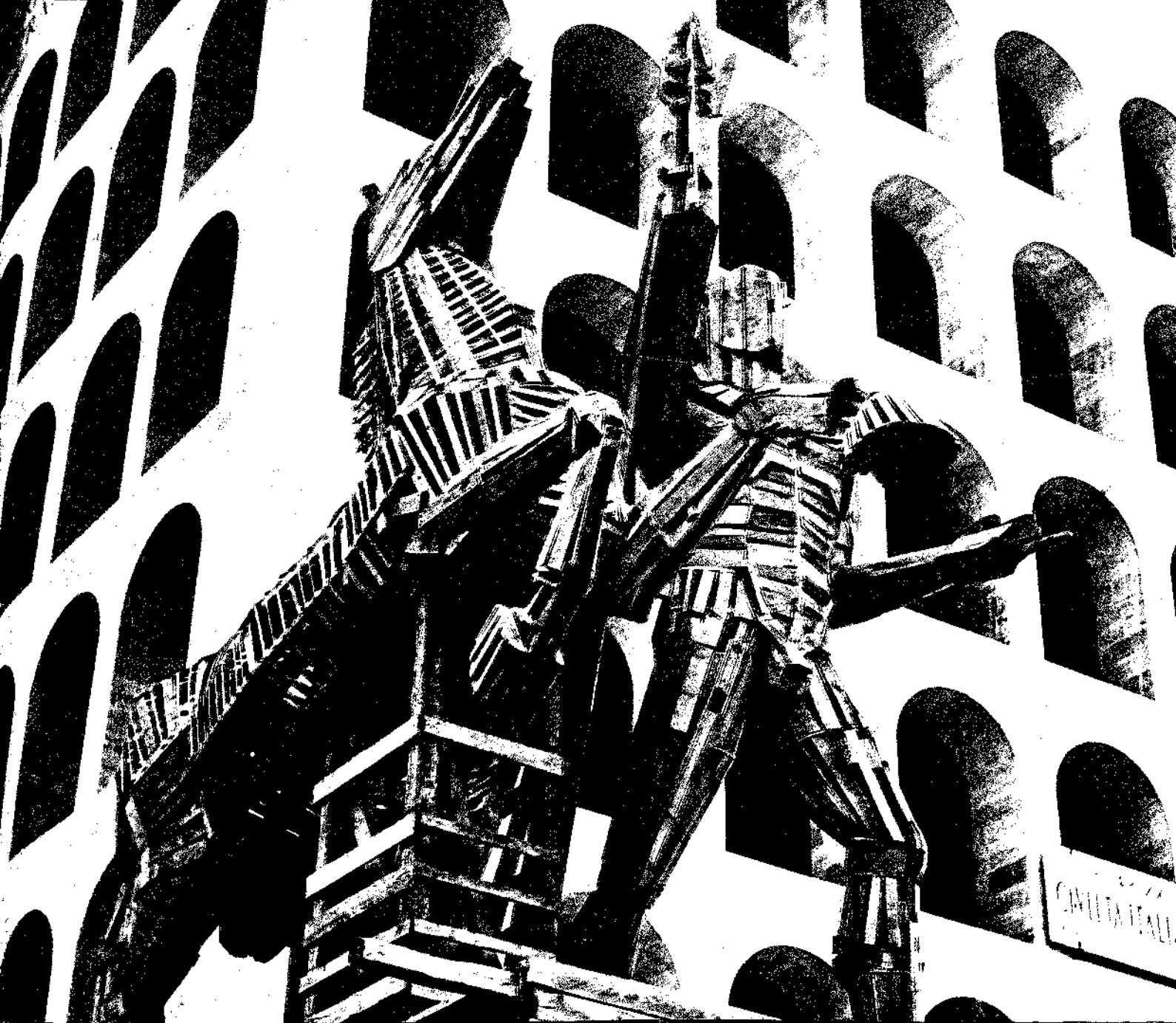


GIORNALI



SPED. IN ABBON. POST. GRUPPO 2°

92

DUE
LIRE

25 APRILE 1940-XVIII

QUESTO NUMERO
È DI 72 PAGINE

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V. PER AREA
VARIABILE

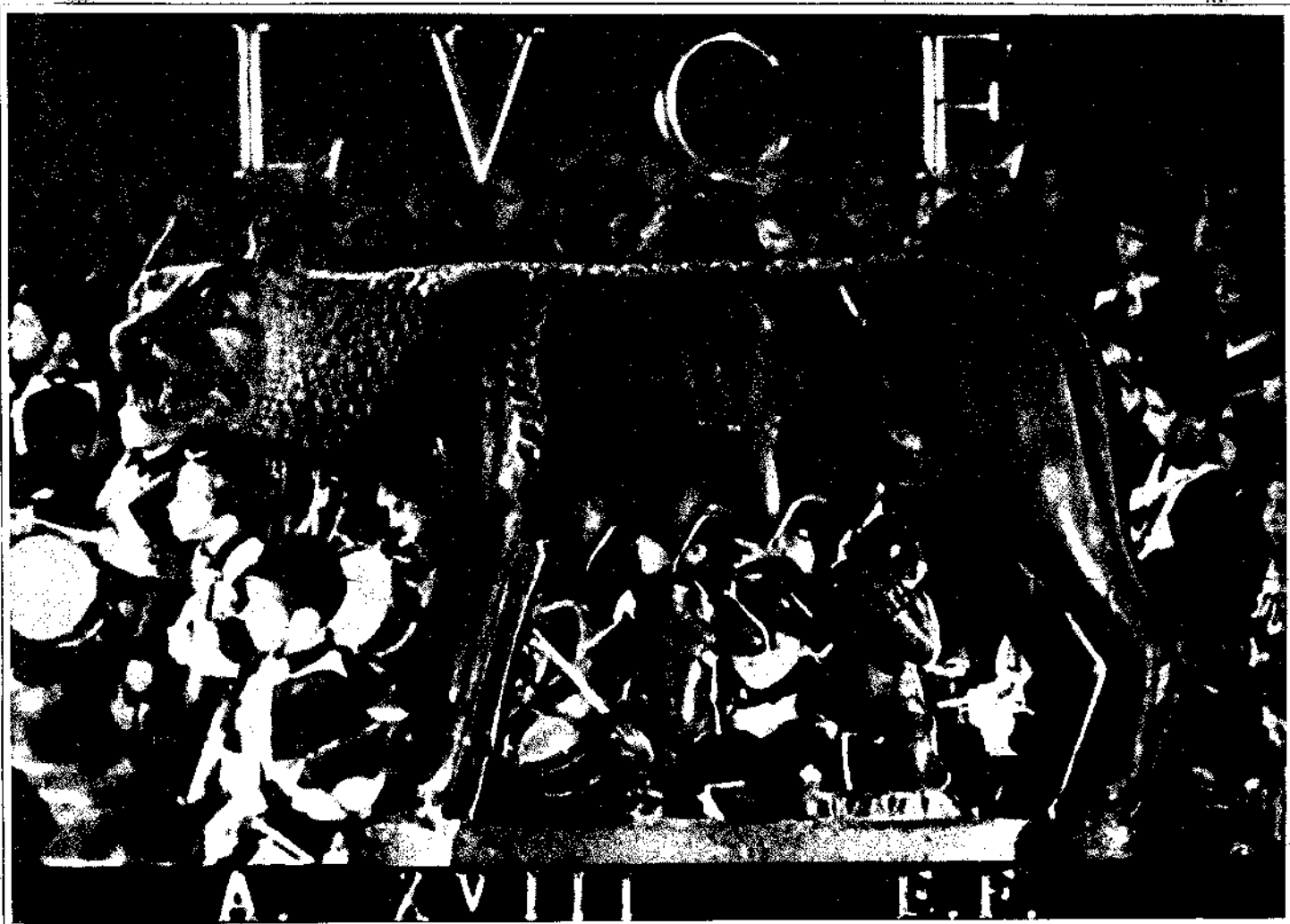
PER IL SUONO TIPO S.D.V. PER DENSITA'
VARIABILE

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

P A N C R O M A T I C A

ISTITUTO NAZIONALE



DIREZIONE GENERALE: VIA S. SUSANNA, 17 - VIA TUSCOLANA (Quadraro)

AGENZIE IN ITALIA:

BARI - BOLOGNA - FIRENZE - GENOVA - MILANO
PALERMO - ROMA - TORINO - TRIESTE - VENEZIA
e sub-agenzie in tutte le altre principali città del Regno

AGENZIE E CORRISPONDENTI ALL'ESTERO:

BERLINO - LONDRA - PARIGI - BARCELLONA
TIRANA - BRUXELLES - TOKIO - MANILA - BOMBAY
BUCAREST - ATENE - COSTANTINOPOLI - SOFIA

REPARTO FOTOCINEMATOGRAFICO IN A. O. I.: ADDIS ABEBA

**PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA - PRODUZIONE FOTOGRAFICA
PRODUZIONE FILMI A PASSO RIDOTTO 16 m/m.**



Alberto Rabagliati

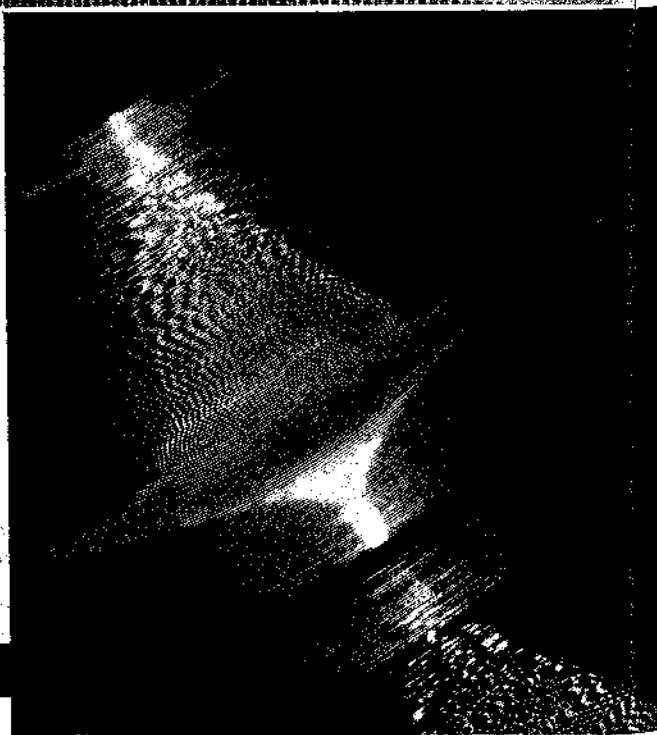
ha inciso per la **C.E.T.R.A.**
i più grandi successi internazionali

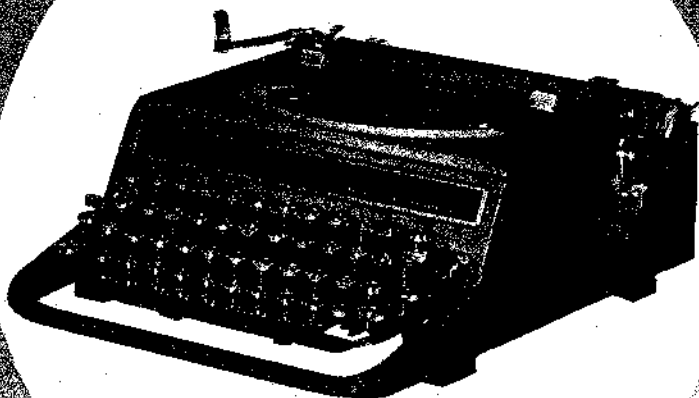
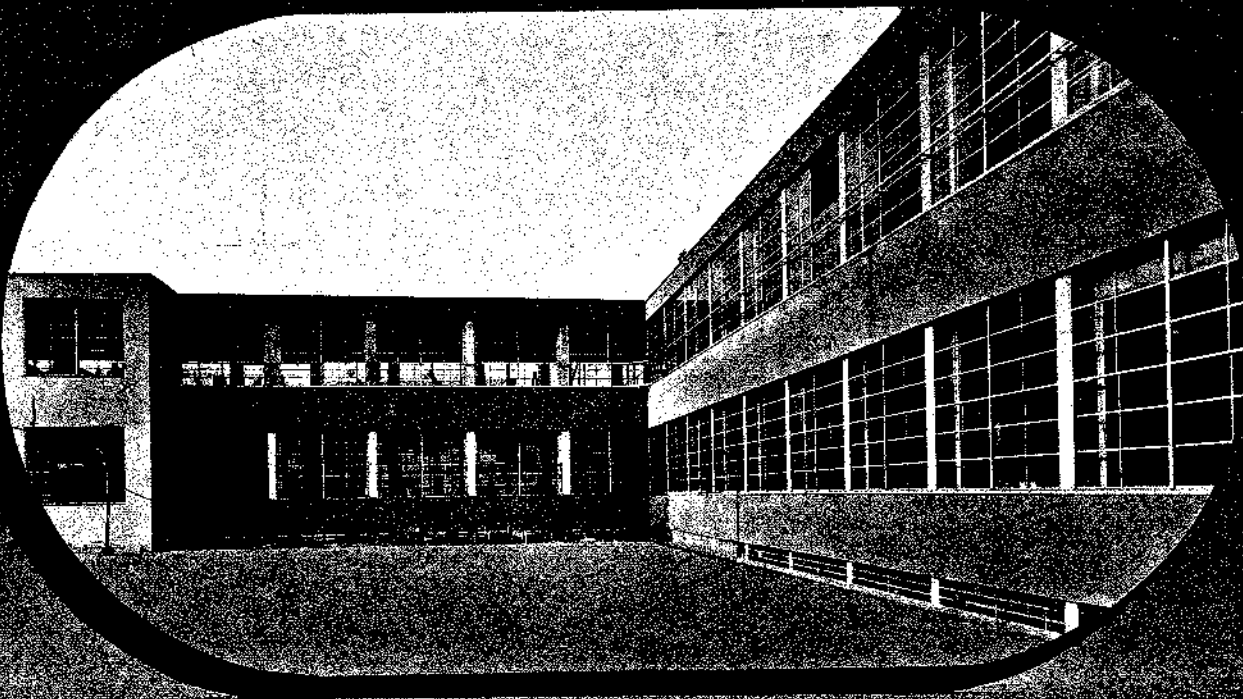


- IT 697** - DOLCE SUSANNA (Sweet Sue) cantato in inglese - PERCHÉ M'HAI LASCIATO? (After you' ve gone) cantato in inglese
- IT 698** - SOGNO AD OCCHI APERTI (I'm getting sentimental over you) cantato in inglese - MAMMA, C'È LA LUNA (Mama, that moon in 'here again) cantato in inglese
- IT 687** - VIENNA VIENNA (Wien Wien) cantato in tedesco - NOTTE DI RONDA (Noche de ronda) cantato in spagnolo
- IT 688** - DOLCE GEORGIA (Sweet Georgia Brown) cantato in inglese - QUALCUNO DI QUESTI GIORNI (Some of these days) cantato in inglese
- IT 691** - AHI GIULIETTA... (Jeepers Creepers) cantato in inglese - SOPRA L'ARCOBALENO (Over the rainbow) cantato in inglese
- IT 693** - POLVERE DI STELLE (Star dust) cantato in inglese - LA FIDANZATA DI NESSUNO (Nobody's sweet heart) cantato in inglese
- IT 694** - NON POSSO DARTI CHE AMORE (I can't give you anything but love) cantato in inglese - RIFLESSO DI LUNA (Moon glow) cantato in inglese
- IT 695** - RUOTE DEL TRENO (Wagon Wheels) cantato in inglese - PERCHÉ cantato in italiano

PRODUTTRICE:

S. A. CETRA . VIA ARSENALE, 17-19 . TORINO





I 3000 pezzi che costituiscono la moderna macchina per scrivere vengono prodotti in grande serie negli stabilimenti Olivetti con macchinario originale appositamente studiato. L'Olivetti è anche l'unica fabbrica europea che produce i propri caratteri. I risultati raggiunti in 32 anni di lavoro possono riassumersi in queste poche cifre: area degli stabilimenti, mq. 20.000 - 2.500 operai - 45.000 macchine prodotte annualmente, di cui oltre 13.000 esportate in tutti i paesi del mondo.

olivetti studio 42

LA SCALERA FILM



PRESENTA

RAMON NOVARRO
MICHEL SIMON
e JACQUELINE DELUBAC

ORESTE BILANCIA, DINA
ROMANO, RENATO CHIANTONI

in un film di **MARCEL L'HERBIER**

Direzione artistica per la versione italiana

MARCELLO ALBANI

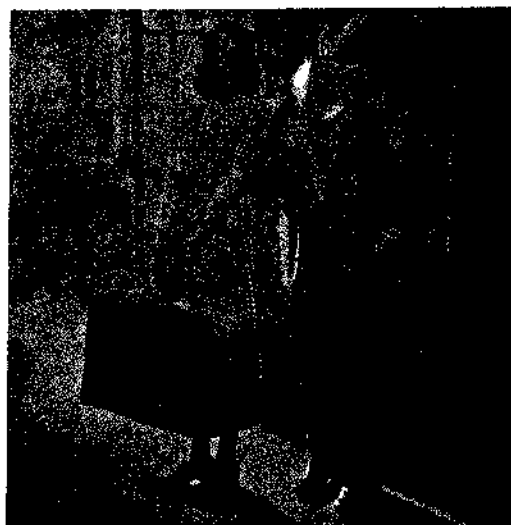
LA COMMEDIA DELLA FELICITÀ

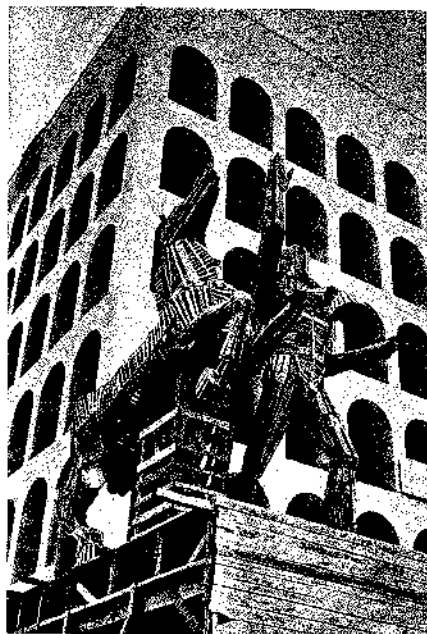
*Dalla commedia omonima di EVREINOFF
Riduzione per lo schermo di CAMPANILE MANCINI*

con JULES BERRY, ALERME
e MICHELINE PRESLE

ANTONIO LUGARÒ, ROBERTO
CAPPELLA, GIULIO ALFIERI

Direttore di produzione **CESARE ZANETTI**





Tutta la Civiltà Italiana sarà rappresentata nel palazzo apposito dell'E. 42: dall'arte alla scienza, dalla storia al costume. Il Cinema vi avrà il suo posto. Ecco intanto una inquadratura cinematografica del palazzo in costruzione con l'intelaiatura di quella che sarà la statua simbolica della Civiltà Italiana

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA CLAUDIO 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 I Fascicolo 92 25 aprile 1940-XVIII

Questo fascicolo contiene:

VITTORIO MUSSOLINI	BINO SANMINIATELLI
<i>Anniversario</i> pag. 249	<i>Gli occhi nel vuoto</i> » 278
UMBERTO DE FRANCISCIS	CARLO JUBANICO
<i>I vostri pareri</i> » 250	<i>Postilla</i> » 279
CESARE ZAVATTINI	EMILIO CERETTI
<i>I sogni migliori</i> » 252	<i>Il fotografo di S.M. il Re</i> » 280
LUIGI COLACICCHI	AMMONIO SACCA
<i>Musica nel film</i> » 253	<i>Uno scenografo e un arredatore</i> » 281
MICHELANGELO ANTONIONI	★ ★
<i>La nuova colonia</i> » 255	<i>Nove romanzi</i> » 283
MARIO MENEGHINI	G. I.
<i>Temì caratteri misura</i> » 258	<i>Nord-ovest</i> » 285
M. ANT.	DOMENICO MECCOLI
<i>Un costumista</i> » 259	<i>Un operatore</i> » 286
LO DUCA	M. A.
<i>Viaggi di Gulliver</i> » 262	<i>Un tecnico del suono</i> » 287
GIANNI PUCCINI	GIUSEPPE ISANI
<i>Discorsi inglesi</i> » 265	<i>Film di questi giorni</i> » 288
FERNANDO CERCHIO	RUBRICHE
<i>Il pioniere Omegna</i> » 270	<i>Cinema gira</i> » 239
MASSIMO ALBERINI	<i>Negli stabilimenti si gira</i> » 247
<i>Sorpresa sovietica</i> » 272	<i>Cronache di 30 anni fa</i> » 291
GIOVANNI ARISTA	<i>Galleria: Eric von Stroheim</i> » 294
<i>Pubblico tedesco</i> » 274	<i>Capo di Buona Speranza</i> » 299
AMERIGO CENCI	<i>Giocchi e concorsi</i> » 304
<i>Istruzione e plastilina</i> » 276	

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



Giachetti in **VERDI**

Lescaut
Manon con:
Alida Valli - Sica

SOGNO DI BUTTERFLY
CON:
MARIA
CEBOTARI

SOC. AN. IT.

GRANDI FILM STORICI

presenta:

LE PRODUZIONI ITALIANE DI

CARMINE GALLONE

Direz. generale: **F. CURIONI**

Dirett. di produz.: **N. OTTAVI**

S. A. I. FILM STORICI - VIA LUCULLO, 11 - ROMA

DALL'INCHIESTA
Alida Valli - Nozzari



Barlat

CINEMA GIRA

FRANCIA

NUMEROSI SONO...

...i film di propaganda girati od attualmente in corso di lavorazione; DA LENTIN A HITLER di G. Rony è stato già programmato a Parigi con enorme successo. Terminati e pronti per la programmazione: AL SAZIA, documentario ripreso dalla sezione cinematografica dell'esercito subito dopo l'inizio della guerra; LA FRANCIA CONTINUA, documentario di Michel Servanne (16 mm.) sul lavoro di alcune province francesi; GIOVENTÙ FRANCESE, corto-metraggio sull'evacuazione dei bambini da Parigi. Tra quelli in corso di lavorazione: HITLER, disegno animato di Bartosh in bianco e nero; IL LUPO E L'AGNELLO, disegno animato a colori di Hadju tratto da una favola di La Fontaine (apologo sull'annessione polacca); VENTI ANNI DI ARMISTIZIO; VENTICINQUE ANNI DOPO, film sulle cause della guerra attuale; GIOVANI RAGAZZE DI FRANCIA; PERCHÉ NOI CI BATTIAMO ANCORA; PRIMO BILANCIO, un documentario che confronta il primo trimestre del '14 con quello del '39; MOTORI D'AVIAZIONE, documentario di B. de Kovalenko sull'uso dei motori; IL MISTERO DELLE ONDE; LE MATERIE PRIME; LE NAZIONI CHE RISUSCITANO; L'UOMO CHE SI DIFENDE, film storico intorno alle torture, alle caserme e alle trincee fino alla linea Maginot; TERRA DI FRANCIA; ARCHITETTURA E URBANISMO;

UOMINI E COSE DI FRANCIA, realizzato con l'aiuto del Governo inglese per divulgare i costumi e la gente di Francia. Ed ecco alcune altre produzioni attualmente nella fase preparatoria: IL COMUNISMO, che sarà montato con materiale dal vero di M. Souhère; AVIAZIONE FRANCESE; IL LIBRO DELLA GLORIA, documentario a colori sulla storia e l'evoluzione della bandiera francese; GUERRA DI ONDE, sugli usi della radio in tempo di guerra; LO SPORZO FRANCO-BRITANNICO, documentario con grafici sulla cooperazione occidentale; LA MARINA FRANCESE. Ed infine un film di Poinlevé sull'evacuazione e i riuniti realizzati dal Comitato Americano pro-refugiati.

'VIA DELL'ALLEGRIA'...

...è il titolo del prossimo film che René Clair realizzerà in Francia e per il quale sono stati scritturati Raimu e Michèle Morgan. Il film si inizierà il primo di giugno prossimo. Il soggetto è stato scritto da Charles Spaak e da Albert Valentin.

IL VERO VALORE DEL CINEMA...

...«Un'arte latina» è il titolo dell'editoriale della *Cinematographie Française* del 30 marzo scorso che afferma i principi analoghi a quelli che Jean Renoir esprimeva a un redattore di *Cinema*. Dopo aver alluso ai rapporti recenti fra il nostro cinema e quello francese, l'arti-

VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE MARINADI PIETRASANTA FORTE DEI MARMI

20 km. di spiaggia balneare
200 alberghi e pensioni. Stagione Maggio-Ottobre. Ottimo soggiorno primaverile ed autunnale

Informazioni:
Ente di Cura - Viareggio



Albert Matterstock della Tobis è buon amico dei suoi cagnolini



Anche Gertrud Meyen della Tobis ha il suo beniamino



La compianta danzatrice La Jana nel suo ultimo film 'Stella di Rio' (Tobis)

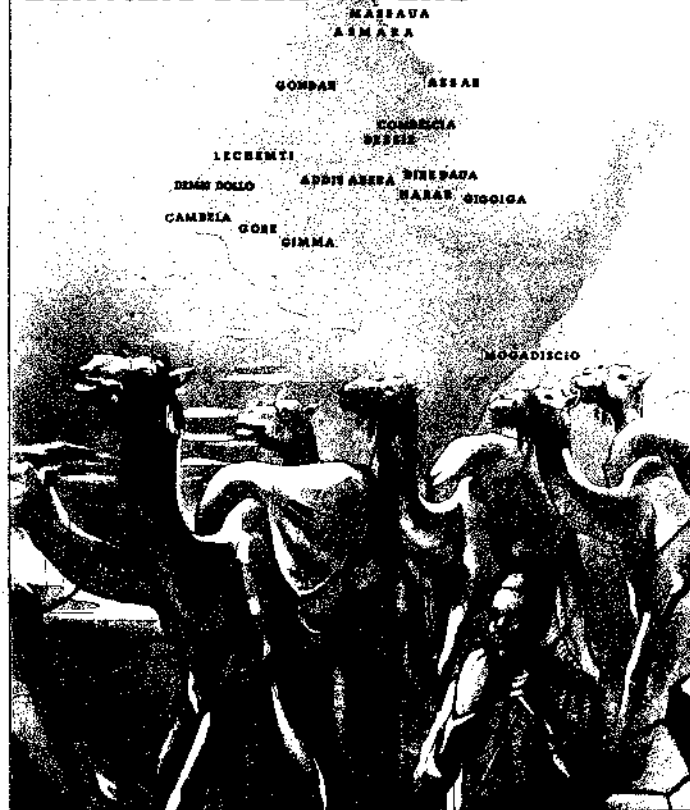
colo soggiunge: «Roma ci indica la nostra potenza, il nostro orientamento artistico ed i vasti mercati che la comune cultura latina ha già conquistati. Creiamo dei drammi di solida umanità, delle commedie gaie, leggere, incisive. Conserviamo la nostra moralità cristiana, la nostra civiltà semplice e fine». Tale atteggiamento della stampa cinematografica francese è il risultato della recente inchiesta di Colin-Reval che fu recentemente a Roma dove fra l'altro visitò la nostra redazione conversando lungamente con noi.

GERMANIA

ANCHE IN TEMPO DI GUERRA...

...L'industria cinematografica tedesca continua a svolgere un'attività che regge degnamente il confronto con quella svolta in tempo di pace. Il consorzio cinematografico Tobis, uno dei maggiori della Germania, ha compreso nel programma dell'attuale stagione un complesso di 50 pellicole spettacolo, oltre ad una lunga serie di documentari, di corti metraggi e alle pellicole di varietà, note ormai sotto il nome di «Trichter». Di queste 50 pellicole progettate già 26 si trovano attualmente pronte e sono state in parte proiettate e in parte completamente montate o accettate dalla censura. In sei mesi quindi, la Tobis ha superato di una pellicola il piano di produzione della stagione. I lavori in corso e quelli in preparazione non ancora avanzata, dimostrano inoltre che fino al termine della stagione attuale tutte le pellicole progettate saranno portate a termine. Fra i film che nel bilancio di questa stagione presentano le maggiori attività vanno annoverati LA VITA DI ROBERT KOCH, D III 88. La prima di queste due produzioni ha fatto segnare finora incassi da primato in tutte le sale di proiezione della Germania e dei Paesi in cui è stata proiettata; la seconda, sebbene differente come concezione e come svolgimento, ha segnato un successo quasi pari a quello riportato dalla prima. Va notato infine che su 26 pellicole spettacolo finora pronte, otto sono state considerate di pregio particolare dagli organi cinematografici tedeschi: ROBERT KOCH, D III 88, IL SARTO WIEBEL, VALZER IMMORTALE, RENATA IN QUARTETTO, UN UOMO IN GAMBA, DANZIAMO INTORNO AL MONDO e UNA PICCOLA MUSICA NOTTURNA.

LE FILIALI DEL BANCO DI ROMA AL SERVIZIO DELL'IMPERO



S.A.F.A.

SOCIETÀ ANONIMA FILMI ATTUALITÀ
STABILIMENTI DI PRODUZIONE FILMI

Teatro n. 1 m. 32 × 32

Teatro n. 2 m. 16 × 30

Teatro n. 3 m. 10 × 26

SITUATI NEL CENTRO DI ROMA

Sistema Tobis-Klangfilm ultima serie
N. 2 truk sonori • Trasparente
Sale montaggio • Sale di sincronizzazione
e di mixage • Sale di proiezione

Roma - Via Mondovì, 33

TELEFONI 760-315 - 760-016 - 760-804

TRAM N. 17-18 E CASTELLI ROMANI

CONTINUA L'EMISSIONE DELLE POLIZZE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ABBINATE AI BUONI NOVENNALI DEL TESORO 1949

I cospicui premi riservati agli assicurati

La sottoscrizione ai Buoni Novennali del Tesoro 5% 1949 si è chiusa, con brillantissimi risultati, il 29 febbraio u. s. Molti cittadini non hanno potuto per ragioni varie, il più delle volte indipendenti dalla loro volontà, partecipare, nei termini e nelle forme stabiliti dalla Legge 4 febbraio 1940-XVIII, a questa grande e patriottica operazione finanziaria. Non devono impensierirsi, perché le loro adesioni possono essere ancora raccolte dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni col mezzo di due speciali polizze: l'una ORDINARIA e l'altra POPOLARE

**TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DELLE ASSICURAZIONI FORNISCONO INFORMAZIONI
E CHIARIMENTI A CHIUNQUE NE FACCIA RICHIESTA**

★ VENEZIA ★

LIDO



Casino municipale APERTO TUTTO L'ANNO

Spettacoli d'arte varia e fantasia
da Giugno a Ottobre

Gare Internazion. di Tiro a Volo
Maggio e Settembre

Tutte le maggiori attrazioni
(S. A. V. I. A. T.)

A VENEZIA:

Inaugurazione della **XXII Biennale d'Arte**
LA PIÙ VASIA RASSEGNA INTERNAZIONALE D'ARTE CONTEMPORANEA
Maggio - Ottobre

RIDUZIONI FERROVIARIE

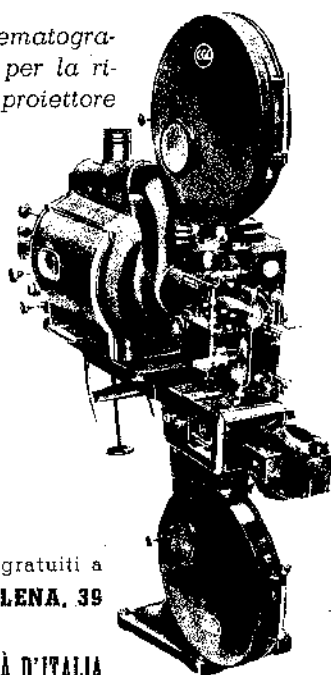
Informazioni e prospetti all'ENTE PROVINCIALE PER IL
TURISMO (Ascensione), all'UFFICIO COMUNALE PER IL TU-
RISMO (Municipio) e presso le principali Agenzie di Viaggi

LA COMPAGNIA GENERALE DI CINEMATOGRAFIA S. A. I.

*presenta sul mercato cinematogra-
fico il miglior complesso per la ri-
produzione cine-sonora: il proiettore*

ERNEMANN V

con apparecchiatura acustica
C. G. E. PHOTOPHONE
(BREVETTI RCA E CGE)



Informazioni e ragguagli gratuiti a
MILANO - VIALE REGINA ELENA, 39

AGENZIE NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



Miriam Hopkins e Anatole Litvak ad una 'prima' cinematografica

NEGLI STUDI DI JOHANNISTHAL...

...della Tobis hanno avuto inizio in questi giorni le riprese di una nuova pellicola intitolata i TRE CODONAS che tratta la vita dei celebri artisti sud-americani. La direzione artistica della produzione è stata assunta dal regista Rabenalt, mentre che nelle parti principali figurano gli attori Klipstein, Friedrich Ettel e René Deltgen.

LA MAGGIOR PARTE DELLE STAZIONI...

...radiotrasmettenti della Germania dedica già da tempo grande attenzione alla cinematografia nazionale. Durante le riprese della pellicola

della Tobis GEYER WALLY — il soggetto che ispirò il compositore italiano Catalani per la Wally — la stazione trasmittente di Berlino ha trasmesso delle radiocronache dei lavori di produzione della pellicola. Com'è noto le riprese di GEYER WALLY sono state effettuate nelle Alpi tirolesi sotto la direzione del regista Hans Steinhoff, lo stesso che ha prodotto la pellicola sulla vita di Roberto Koch.

ISPIRANDOSI ALLA NOTA CANZONE...

...denn wir fahren nach Engelland (...noi viaggiamo verso l'Inghilterra) la Tobis sta progettando la pro-



duzione di una grande pellicola che sarà intitolata CAVALLIERI DEL MARE DEL NORD e si ispirerà alle gesta della Marina da guerra germanica. I diritti cinematografici per la popolare canzone sono stati già acquistati dallo stesso consorzio cinematografico Tobis.

IL NOTO ATTORE...

...Carl Ludwig Diehl, che com'è noto presta regolare servizio fra le truppe germaniche sul fronte occidentale, si trova attualmente in patria per partecipare alle riprese della nuova pellicola della Tobis DER FUCHS VON GLENARVON (La volpe di Glenarvon). Come è stato già annunciato, la pellicola tratta un episodio delle lotte di indipendenza irlandesi.

INGHILTERRA

E USCITO IN QUESTI GIORNI...

...la edizione 1940 (27ª) del *Kinematograph Year Book* (Almanacco 1940), edito dalla « Kinematograph publications Ltd., 85, Long Acre W.C. 2, London »: 660 pagine contenenti complete ed autorevoli informazioni su ogni angolo dell'industria cinematografica inglese e mondiale. Il libro si apre con un interessante articolo di S. G. Rayment (redattore capo della rivista *Kinematograph Weekly*) dal titolo « War-time adjustments » sui problemi dell'industria del cinema presentatisi durante il 1939 e quelli nuovi della guerra cui in Inghilterra si è dovuto far fronte da settembre del '39 ad oggi.

FIAT

Bianchi

Benelli

GUZZI

MONTANO IN SERIE CANDELE

MAGNETI MARELLI

LICENZA BOSCH

PRODOTTO DI ASSOLUTA FIDUCIA

OPERA DI MAESTRANZE ITALIANE



S. A. R. il Principe di Piemonte a Cervinia insieme a Elio Sannangelo protagonista di 'Piccolo Alpino' (Mander)



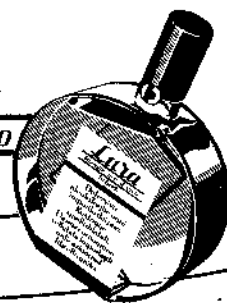
Per ottenere presto una bella carnagione!

Versate alcune gocce di Lara sopra un batuffolo di ovatta e massaggiare leggermente il viso. Sentirete subito una benefica corrente di nuova vita inondare la vostra pelle. Osservando il batuffolo di ovatta, avrete una grande sorpresa: esso sarà diventato tutto nero. Tante impurità erano nei vostri pori!

Una pulizia radicale della pelle è condizione indispensabile per una bella carnagione. Lara penetra profondamente nei pori, dissolve ed elimina i punti neri e le impurità; rende la pelle delicata, liscia e bella. La vostra pelle può respirare di nuovo: Lara la rende più fresca, più sana e più giovanile.

Gratis riceverete un campione di Lara, lozione per il viso, scrivendo alla Scherk Società Anonima Italiana, Milano, via L. Mancinelli, 7 - Rep. XVIII

Lara
lozione per il viso
Scherk



Sorprendenti risultati di un metodo semplice



Mireille Balin e Fosco Giachetti in una scena del film 'L'assedio dell'Alcazar' (produzione Bassoli - foto Bruschi)

L'OCCUPAZIONE DELLA SCANDINAVIA...

...preoccupa un poco i cinematografisti londinesi. Scrive *Kinema-
tograph Weekly* dell'11 aprile corr.:
«Svezia e Norvegia hanno, durante
questi ultimi mesi, comprate
molte nostre pellicole. Spesse volte
le copie sono state mandate per via
aerea. E siccome queste erano tras-
portate via Copenaghen-Malmö-
Oslo, o Copenaghen-Malmö-Stoc-
colma, necessariamente avremo una
interruzione. L'interesse degli scan-
dinavi verso il cinema britannico si
era esteso ad altri tipi di pellicola
che nei primi giorni non era così
favorita, e di conseguenza le pro-
duzioni tedesche erano man mano
passate in secondo ordine. Conclu-
dendo, i mercati danese e norve-
gese almeno per ora sono comple-
tamente chiusi».

IL PRIMO FILM M. G. M....

...prodotto in Inghilterra si è ini-
ziato da poco a Denham. Il titolo
è *BUSMAN'S HOLIDAY* con Robert
Montgomery, Constance Cummings,
Seymour Hicks, Leslie Banks,
Gwen Francyn Davis, Robert New-
ton e Louise Hampton. Regista è
Arthur Woods.

ITALIA

AD UNA INCHIESTA...

...del giornale *Il Marc'Aurelio* dal
titolo «È opportuno portare sullo
schermo i grandi contemporanei?»
hanno aderito finora: Mino Dolet-
ti, direttore di *Film*; Dino Falconi,
critico del *Popolo d'Italia*; Fabrizio
Sarazani, critico del *Giornale d'Ita-
lia*. Ecco quanto scrive il nostro

Direttore che ha aderito all'invito
di Vito De Bellis:

«Niente è impossibile ai cinemato-
grafisti (ve ne sarete accorti anche
voi, spero) ma in questi casi parti-
colari il loro scetticismo fa pensare
veramente alla impossibilità di fare
cosa degna dei personaggi illustri
che si vorrebbero immortalare sulla
celluloide.

Esiste in noi italiani una viva rilut-
tanza a vedere sullo schermo delle
persone che abbiamo ancora vive
dinanzi agli occhi e fisse nella men-
te con dovizia di particolari.
Forse per gli americani questi scrupoli
non sussisterebbero, benché
anche loro non mettano quasi mai
in film personaggi recentemente
scomparsi, ma comunque hanno la
possibilità di romanzare fortemente
la trama o addirittura di cambiar
nome al protagonista pur restando
fermo il riferimento al personaggio
illustre.

Per scendere in qualche dettaglio
dirò che giudico più facilmente rea-
lizzabile il film su Marconi che
quello su D'Annunzio e la Duse,
perché il lato scientifico della vi-
cenda avrebbe ruota presa sul pub-
blico (vedi Pasteur, Koch, ecc.)
mentre più difficili a ridurre in ter-
mini scientifici sarebbero D'Annun-
zio e la Duse. Unire questi due ul-
timi potrebbe essere una soluzione.
Ma cosa si può dire? Cosa far ve-
dere? Verrebbe voglia di fare come
Cecil B. De Mille e stropicciarsene
di tutto e di tutti, ma quale cata-
clisma si scatenerebbe in Italia?
Comunque io credo che non esista
la impossibilità materiale di imba-
stire un buon film su di un perso-



Il giuoco di parole della vignetta qui sopra riportata, apparsa nel numero
del 15 marzo scorso di *'Hollywood Spectator'*, è abbastanza spiritoso. Do-
vete sapere che David O. Selznick produttore di *'Gone with the wind'*
(via col vento) è stato abbondantemente premiato dall'Accademia Ameri-
cana per le Arti e Scienze del Cinematografo e, dall'Annuale Banchetto
dell'Accademia, se ne è uscito portando via la bellezza di nove premi. Ec-
colo dunque qui sopra Selznick che se ne va 'via col vinto', con quanto
ha guadagnato, in inglese *'gone with the winned'* invece di *'via col vento'*
in inglese *'gone with the wind'*. Bruno Ussher commenta su *'Hollywood
Spectator'*: «è chiaro che tale retata di statutine (premi) costituisce un
esempio a sé da quando è stata fondata l'Accademia».



Rose scarlatte

con Vittorio De Sica • Renée Saint Cyr • Umberto Melnati • Vivi Gioi
REGIA DI VITTORIO DE SICA



IL PIÙ GRANDE SUCCESSO FONOGRAFICO!



DIRETTA DAL MAESTRO

DINO OLIVIERI

I Ballabili più suggestivi nell'interpretazione dell'orchestra più moderna

CHIEDETE IL LISTINO DELLE NUOVE INCISIONI
S.A. LA VOCE DEL PADRONE - COLUMBIA - MARCONIPHONE - SEDE MILANO

LA VOCE DEL PADRONE



Un bel sorriso di Barbara Nardi



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 233.000.000

Sede Centrale: ROMA

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 84.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capit. e riserve	" 46.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	
capitale	" 50.000.000
fondo di garanzia	" 125.000.000

oaggio illustre da poco scomparso quando si riescano a superare intelligentemente le difficoltà che in poche parole ho cercato di accennare e le altre che mi sono dimenticate. Del resto tutti sanno che sono contrario alle chiacchiere inutili e per ciò trovo che la miglior soluzione al quesito sia raccolta in questi nove paragrafi:

- 1) Ricerca abbastanza affannosa dei milioni che occorrono per fare il film.
- 2) Si scrive una sceneggiatura su un episodio o degli episodi della vita di Marconi, o di D'Annunzio o della Duse.
- 3) Si ottiene l'approvazione delle superiori gerarchie.
- 4) Si scrittura, mettiamo, Ruggero Ruggeri per fare D'Annunzio, Ciachelli per fare Marconi, Isa Miranda per fare la Duse.
- 5) Si gira il film tra il clamore di tutti i critici e benpensanti d'Italia.
- 6) Lo si dà in prima visione.
- 7) Capitalisti e realizzatori tirano le somme.
- 8) Critici e spettatori tirano le somme.
- 9) Fine della discussione con enorme sollievo di tutti.

STATI UNITI

NIENTE CAVIALE PER NICOLA...

...è il titolo di un'allettante storiella che circola a New York a proposito di un affare intercorso fra Nicholas Schenck, presidente della M. G. M., e tre inviati di Stalin. Questi tre personaggi, racconta la

storiella, andarono da Schenck per trattare la compra di tre film tra quelli che erano stati realizzati ultimamente negli Stati Uniti. Il presidente della M. G. M. chiese loro chiarimenti circa le modalità del pagamento ed essi dissero che non avevano denaro ma che erano in possesso di enormi quantità di caviale. Mr. Nicholas prese un po' di tempo per decidere ed alla fine, dopo consultazioni con i suoi esperti, concluse che il caviale si sarebbe potuto convertire in denaro e che l'affare poteva andare. Tornati i russi ed accordatosi con questi, Mr. Schenck disse loro che era giunta fresca fresca una pellicola da Hollywood e che se lo desideravano potevano visionarla nell'attigua sala di proiezione. Gli inviati di Mosca ringraziarono e si portarono in detta sala. Ma Nicholas non doveva più rivederli. Essi non tornarono più. Si apprese poi che il film loro programmato e che Nicholas non aveva visto, era *KINOTENKA*, film, com'è noto, dove Stalin e il suo metodo vengono messi piuttosto in ridicolo.

UN TENTATIVO PER APPROFITTARE...

...della pubblicità gratuita data alla Finlandia sino a poco tempo fa, sta facendo attualmente J. H. Hoffberg che ha monopolizzato i diritti di distribuzione di sei pellicole finlandesi. Tutto quanto cioè venne prodotto dalla Suomi Film l'anno precedente alla guerra finno-russa. Hoffberg distribuisce attualmente un corto-metraggio intitolato *FINLAND SPEAKS*.

GIORNALI L.U.C.E.

N. 7. — *Roma*: Celebrazione alla presenza del Duce dell'Annale di fondazione dell'Aeronautica (Luce) - *Stati Uniti*: Allenamento atletico degli Allievi dell'Accademia Navale di Annapolis (Metrotone) - *Stati Uniti*: Incontro di lotta libera (Metrotone) - *Isole Hawaii*: Raccolta di narcisi (Nichì Nichì) - *Germania*: Esame piloti (Ufa) - *Roma*: Esercitazione ippica della G.I.L. (Luce).

N. 8. — *Lido di Roma*: Il Duce presenzia gli esperimenti per l'estrazione del ferro dalla sabbia (Luce) - *Stati Uniti*: Quattro bimbe gemelle di Galveston festeggiano il loro primo compleanno (Metrotone) - *Stati Uniti*: Esercitazione dimostrativa di carri armati (Metrotone) - *Germania*: Allarme notturno sulla Linea Sigfrido (Ufa) - *Belgio*: S. M. la Regina Elisabetta visita un accantonamento di soldati (Metro Journal) - *Bruxelles*: L'Ambasciatore Paulucci di Calboli presenta le credenziali al Re Leopoldo II (Metro Journal) - *Roma*: Lezioni di trucco all'Accademia d'Arte Drammatica (Luce) - *Italia*: Fabbrica di aeroplani (Luce).

N. 9. — *Milano*: La « Vecchia Guardia » fiorentina visita lo storico « Covo » (Luce) - *Roma*: Il VI campionato motociclistico della Milizia della Strada sul circuito di via dell'Impero (Luce) - *Cheltenham (Inghilterra)*: Interessante corsa ad ostacoli di puro sangue (Paramount) - *Georgia*: Uragano (Metrotone) - *Ungheria*: Gravissime inondazioni nella fertile piana ungherese provocate dal disgelo (Magyar) - *Africa*: Partenza della Legione straniera per i forti della Linea Maginot (Paramount) - *Roma*: Ufficiali ed allievi ufficiali ad un corso tecnico pratico su motori a scoppio al Centro Motorizzazione (Luce).

N. 10. — *Italia*: Cerimonie sulla Riviera: la solenne inaugurazione a Bordighera del monumento alla prima Regina d'Italia (Luce) - *San Remo*: La premiazione dei 35 vincitori dei premi San Remo 1937-38-39 (Luce) - *Forlì*: La terza Mostra indetta dal Sindacato delle Belle Arti Emilia-Romagna sotto gli auspicci della Federazione dei Fasci di Combattimento (Luce) - *Fuji-Yama (Giappone)*: Visioni del Monte più celebre del Giappone ora meta degli sciatori (Nichì Nichì) - *Cina*: Una delle ultime azioni aeree giapponesi sulle truppe ribelli (Asahi) - *Olanda*: Alcuni aspetti delle ultime grandi manovre svolte dalle truppe olandesi alla presenza del Principe Bernardo (Polygoon) - *Napoli*: Regate a vela (Luce) - *Italia*: Fabbrica di aeroplani (Luce).

N. 11. — *Milano*: S. M. il Re Imperatore inaugura la VII Triennale di Arte decorativa (Luce) - *Olanda*: Varie attività delle donne volontarie (Polygoon) - *Stati Uniti*: Villaggio olandese in miniatura (Metrotone) - *Roma*: Come si gira un film scientifico sui canarini (Luce) - *Relitti del Mare del Nord*: La raccolta sulle coste inglesi dei più svariati relitti di naufragi (Pathé Gazette) - *Germania*: Fabbricazione sottomarini (Ufa) - *Orvieto*: Il Duce inaugura i nuovi locali del Collegio Magistrale Femminile annesso all'Accademia Femminile di Educazione Fisica (Luce).

N. 12. — *Nettunia*: Il Duce visita la scuola centrale di tiro della Milizia contraerei (Luce) - *Roma*: Nel primo annuale dell'unione dell'Albania all'Italia: soldati albanesi montano la guardia al Quirinale (Luce) - *Germania*: Pezzi di artiglieria pesante montati su treno nelle retrovie del fronte tedesco (Ufa) - *Germania*: Gli apparecchi tedeschi che hanno bombardato Scapa Flow rientrano alla base dopo la loro brillante azione (Ufa) - *Inghilterra*: Allarme aereo (Pathé Gazette) - *Finlandia*: Postumi di guerra. Gli abitanti dei territori ceduti alla Russia si rifugiano entro i nuovi confini del territorio nazionale (Svensk) - *New York (U.S.A.)*: Esibizione di pattinatori (Paramount) - *Tripoli* gaia e guer-

riera: Un numero di varietà in un pittoresco caffè cittadino e l'addestramento militare delle truppe (Luce) - *Roma*: Il Segretario del Partito inaugura un nuovo Collegio della G.I.L. (Luce).

N. 13. — *Carbonia*: Aspetti della vita quotidiana dei minatori (Luce) - *Rotterdam*: Galleria sotto la Mosa (Polygoon) - *Malta*: Monumenti megalitici (Pathé Gazette) - *Milano*: Villaggio in miniatura per i bimbi degli operai di uno Stabilimento (Luce) - *Milano*: Officina per la lavorazione del duralluminio (Luce).

N. 14. — *Roma*: Il Duce visita la nuova sede dell'Istituto di Alta Matematica (Luce) - *Marmolada*: Gare internazionali di sci « La Direttissima delle Alpi » (Luce) - *Inghilterra*: Petroliera avariata ritorna con mezzi propri (Pathé Gazette) - *Roma*: Mentre si gira a Cinecittà L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (Luce) - *Roma*: Momenti del rituale greco bizantino al Pontificio Collegio Russicum (Luce) - *Tokio*: Parata militare alla presenza del Mikado (Asahi) - *Sardegna*: Una conquista dell'autarchia italiana: stabilimento per la distillazione del carbone (Luce).

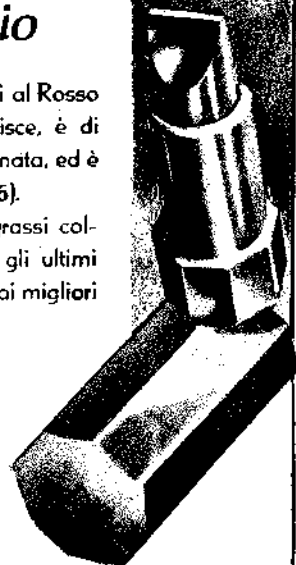


Seguite questo esempio

Milioni di donne, dopo averlo provato, sono rimaste fedeli al Rosso per le labbra Seductio, perchè non secca, non inrancidisce, è di lunga durata e di gusto gradevole. Resiste una intera giornata, ed è molto conveniente (costa L. 10). Permette il ricambio (L. 6). È un prodotto assolutamente inoffensivo, preparato con grassi colloidali dalla «Medicea» di Pisa, già Madelys, secondo gli ultimi ritrovati della scienza e della cosmesi moderna. Chiedeteli ai migliori profumieri.

S. A. MEDICEA - PISA

Date la vostra preferenza anche agli altri ottimi prodotti della Medicea: Cipria Seductio, Crema Madina e Crema Minuita, Crema Alimento per nutrire la pelle, Crema Maxima, per il seno, Crema Detergente e Latte di Bellezza per il viso, Cera Toniciglia per lo splendore degli occhi, Crema Toniciglia per rinforzare le ciglia, ecc.

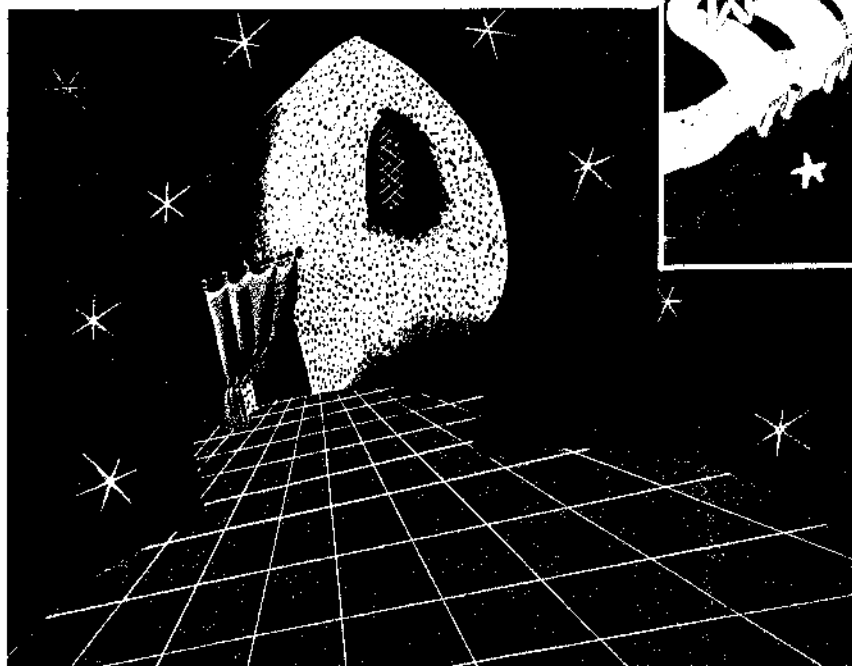
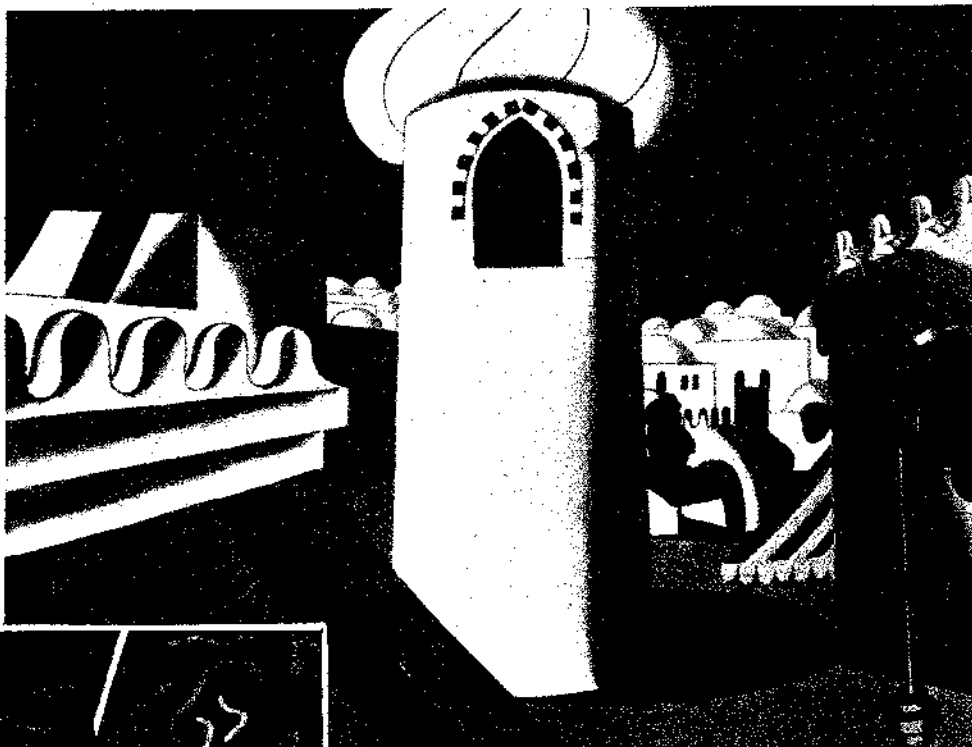


prodotti razionali di bellezza
Medicea
già Madelys

PISA

NOL VAN ES

IL DISNEY
D'OLANDA



IL GIOVANE regista olandese Nol van Es è l'autore di una serie di disegni animati realizzati ultimamente in Olanda mediante un nuovo procedimento. Questo cartone animato a lungo metraggio è uno dei più interessanti e riusciti in Europa. Hanno prestato la loro opera di collaborazione Wilma de Kiss e Ruth Constantin. Esso sarà prossimamente programmato in Francia, in Inghilterra e in America. Eccone qui sopra alcune primizie fotografiche.

(foto Het Weekblad)

★★★

CINECITTÀ

OLTRE L'AMORE (*Passione*)
Prod.: «Grandi Film Storici»; dir. di prod.: Nino Ottavio; regia: Carmine Gallone; da una novella di Stendhal «Vanina Vanini»; sceneggiatura: Guido Cantini; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Tina Rota; comm. mus.: Luigi Ricci; musiche: Giuseppe Verdi; operatore: Anchise Brizzi; fonico: Vittorio Trentino; interpr.: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Germana Aussey, Camillo Pilotto, Osvaldo Valenti, Lauro Gazzolo, Lamberto Picasso, Amina Pirani Maggi, Carlo Bressan. Lavorazione: 5ª settimana.

ABBANDONO - Prod.: «Sangrafi»; dir. di prod.: Carlo Bugiani e Lorenzo Pegoraro; regia: Mario Mattoli; aiuto regista: Steno; operatore: Jean Stallich; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Mario Rappini e Forzano; musiche: Salvatore Allegra; interpr.: Corinne Luchaire, Georges Rigaud, Maria Denis, Camillo Pilotto, Osvaldo Valenti, Enrico Glori, Sandro Ruffini, Lia Orlandini, Giulietta de Riso. Iniziato: l'11 aprile. Soggetto: Anna (Corinne Luchaire) è una candida ragazza, mite e appassionata, andata sposa al giovane capitano di mare Stefano Courier (Georges Rigaud). Da queste nozze si snoda la romanzesca vicenda del film in un suggestivo ambiente del 1830. Ester. ui: Livorno.

ANTONIO MEUCCI (*Il mago di Clifton*) - Prod.: «Sahandia»; distribuzione: ENIC; dir. di prod.: Ferruccio Biancini; regia: Enrico Guazzoni; sogg.: Lucio D'Ambrà; scenegg.: Guido Cantini, Alberto Spagni; dialoghi: Guido Cantini; scenografia: Monastero e Brusani; arredam.: Rappini; operatore: Fernando Risi; musiche: M. Escolari; montaggio: Benedetti; interpr.: Luigi Pavese, Leda Gloria, Osvaldo Valenti, Rubi Dalma, Nerio Bernardi, Greta Gonda, Armando Migliari, Anna Valpreda, Rudi D'Alprà, Franca Volpini, Nino Pavese, Nino Marchesini. Lavorazione: 7ª settimana.

PICCOLO ALPINO - Prod.: «Manderfilm»; dir. di prod.: Alfredo Carpegna; sogg.: Salvatore Gotta; scenegg.: A. Tolnay, O. Bianchi, P. Monelli, D. Falconi; regia: Oreste Biancoli; operatore: Arturo Gallea; fonico: Ennio Sensi; arch.: Ottavio Scotti; arredam.: Cesare Pavani; interpr.: Elio Sannangelo, Mario Ferrari, Filippo Scelzo, Cescò Basaggio, Jone Frigerio, Annibale Betrone, Amedeo Trilli, Mario Artese, Vittorio Campi, De Cristofaro, Adele Garavaglia. Lavorazione: 5ª settimana.

AMORE DI USSARO - Prod.: Produzione Associata; distr.: «Generalcine»; dir. di prod.: e organizz.: Carlo Civallo, Giuseppe Pelagallo;

NEGLI STABILIMENTI

SI GIRA

lo; sogg.: Antonio De Obregon; scenegg.: Pier Luigi Melani; regia: Luis Marquina; riduzione ital.: Giuseppe Pelagallo; scenografia: Salvo D'Angelo; costumi: Arcangeli; operatore: Carlo Montuori; interpr.: Conchita Montenegro, Luis Sagi Vela, Alberto Romeo, Giulio Donadio, Carla Candiani, Lily Vincenti, José Calle, Armando Calvo, Anna Mariscal. Lavorazione: 5ª settimana.

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR
Prod.: Bassoli; distr. per l'Italia: I.C.I.; per la Spagna: «Ulargui Films»; questo film che si prevede sarà pronto per la fine del prossimo giugno ha avuto una lavorazione effettiva che è durata 10 mesi oltre al periodo preparatorio che è durato circa 6 mesi. La compagnia con il regista Augusto Genina trovata attualmente in Spagna, a Toledo, dove si girano gli esterni.

I PIRATI DEL GOLFO - Prod. e distrib.: ENIC; soggetto tratto dal romanzo *Guardafui* di Marcello Orano; scenegg.: Marcello Orano, Romolo Marcellini, Gian Gaspare Napolitano; dir. di prod.: Piero Cocco; regia: Romolo Marcellini; operatore: Mario Craveri; interpr.: Giovanni Grasso, Barbara Ferrante, Andrea Checchi, Osvaldo Valenti. Lavorazione: 2ª settimana. Il film si gira attualmente in esterni a Mogadiscio, Merca, Cabala in A.O.I.

SCALERA

LA COMMEDIA DELLA FELICITÀ - Prod.: «Scalera»; distrib.: Discina e Scalera; dir. di prod.: Cesare Zanetti; sogg.: E. Evreinoff e Nozière; dialoghi: Jean Cocteau; regia: Marcel L'Herbier; operatore: Massimo Terzano; scenografia: De Bou; musica: Henry Saugnet; canzoni: Paul Misraki; interpr.: Ramon Novarro, Michel Simon, Alerme, Jacqueline Delubac, Micheline Presle, Renato Chiantoni, Jone Romano, Antonio Lugari, Oreste Bilancia. Lavorazione: 6ª settimana.

LA DONNA PERDUTA - Prod.: «Iris»; distrib.: Generalcine; dir. di prod.: C. Cairella; sogg.: tratto dall'operetta di Giuseppe Pietri; riduzione di G. Zorzi e G. Giannini; scenegg.: Mariani dell'Anguillara e G. Giannini; scenografia: Liti e Tancredi; regia: Domenico Gambino; aiuto reg.: Roberto Bianchi; musica: Giuseppe Pietri; operatore:

Ubaldo Arata; fonico: Emanuele Caracciolo; interpr.: Elli Parvo, Luisella Beghi, Pina Gallini, Alberto Capozzi, Mary Cleo Tarlarini, Carlo Campanini, Osvaldo Genazani, Pietro Bocci, Tino Scotti, Oreste Bilancia.

PISORNO - TIRRENIA

ALESSANDRO SEI GRANDE!
Prod.: «Fono Roma»; sogg.: Luigi Bonelli; scenegg.: Tolnay, Falconi, Metz; dir. di prod.: Valentino Brosio; regia: C. L. Bragaglia; interpr.: Armando Falconi, Viva Gioi, Dina Sassoli. Lavorazione: 2ª settimana.

TITANUS

RITORNO (*Musica di sogno*)
Prod.: «Itala»; dir. generale: Alberto Giacalone; sogg. e scenegg.: Guido Cantini; regia: Geza von Bolvary e Giuseppe Fatigati; aiuto reg.: Julius von Barany; scenografia: Giorgio Pinzauti; operatore: Fried Behn Grund; musica: Riccardo Zandonai; canzoni cantate da Beniamino Gigli; interpr.: Rossano Brazzi, Martha Harell, Kirsten Heiberg, Maurizio D'Ancora, Lilli Waldmüller. Vers.: italo-tedesca.

INCANTO DI MEZZANOTTE
Prod.: «Diana»; sogg.: Baffico e Novarese; scenegg.: Nino Novarese, Ettore Margadonna; regia: Mario Baffico; scenografia: Tavazzi e Raimondi; costumi: Nino Novarese; musica: Elio Porriño; operatore: Vaclav Visk; interpr.: Germa na Paolieri, Guido Notari, Luigi Almirante, Tina Lattanzi, Lauro Gazzolo, Nerio Bernardi, Romolo Costa, Carlo Duse, Celeste Almeri, Adele Garavaglia, Giovanni Delfini, Carlo De Cristofaro, Achille Majeroni, Oreste Fares.

S. A. F. A.

DOPO DIVORZIEREMO - Prod.: «Excelsior»; distrib.: Minerva. Il film trovata attualmente al montaggio.

SCARPE GROSSE - Prod.: «Fono Roma»; dir. di prod.: Luigi Martini; sogg.: tratto da una commedia ungherese; regia e scenegg.: Dino Falconi; interpr.: Amedeo Nazzari, Elena Altieri, Lilla Silvi. Iniziato il 20 aprile.

F. E. R. T.

IL CAPITANO DEGLI USSARI
Prod.: «Nuova Film»; sogg.: Alessandro Hunyady; scenegg.: Luigi Zampa; dialoghi: Zampa e Carlo Veneziani; dir. di prod.: Luigi Giacomini; regia: Alessandro Sztajn; scenografia: Ottavio Scotti e Tancredi; comm. mus.: Edoardo De Risi; interpr.: Clara Tabory, Enrico Viarisi, Carlo Romano, Roberto Villa, Pina Gallini, Lola Braccini. Iniziato il 15 aprile.

LA RADIO E IL CINEMA

La produzione cinematografica 1939-1940 ha trovato, da parte dell'E.I.A.R. un affiancamento notevole e particolarmente efficace.

Per il lancio editoriale dei film italiani, in meno di tre mesi, furono effettuate quaranta trasmissioni, alcune delle quali innestate ad interessanti concorsi a premio.

A questi dati devono essere aggiunti i comunicati radiofonici delle programmazioni dei film (rubrica spettacoli), i quali mantengono un movimento di circa duemila annunci al mese. Infatti, sono quasi 150 i film che, dai distributori, sono stati affidati alla radio, per la comunicazione dei relativi spettacoli in tutta Italia.

FIESTA

Edmond T. Gréville ha ultimato con Alessandro De Stefani e Vittorio Malpassuti la sceneggiatura del grande film *FIESTA* che avrà a protagonisti Tino Rossi e Mireille Balin. Il produttore Cescò Colagrosso sta attivamente lavorando per l'organizzazione tecnica di questo film, giudicato dalla *Cinématographie Française* tra i più importanti della prossima stagione cinematografica. Il film *FIESTA*, prodotto dalla «Schermi nel Mondo», ha suscitato l'interesse dei noleggiatori di tutto il mondo, interesse che si è concretato in una richiesta da parte delle organizzazioni estere più importanti.

In preparazione

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

EDIZIONE 1940-41

Secondo anno

Edito dalla S. A. Editrice Cinema



Le più belle canzoni nel film

Regia di MAX NEUFELD

Interpreti: UGO CESERI, MARIA DENIS,
TONY D'ALGY, JONE SALINAS

FORTUNA



STELLA



Le fantasie delle Mille
e una notte nel film



NASCITA DI SALOMÈ

Un film di **JEAN CHOUX**

con: CONCHITA MONTENEGRO,
ARMANDO FALCONI, PRIMO CARNERA



25 APRILE

1940

XVIII

Cinema

92



ANNIVERSARIO

IL 21 APRILE 1937 anno XV E.F. si inaugurò ufficialmente Cinecittà. Il Duce assistette alla ripresa di alcuni film. Cinecittà era quindi un fatto compiuto, anche se soltanto alcuni mesi più tardi fu in grado di funzionare in pieno in tutti i suoi reparti. Sono quindi appena passati tre anni da quel giorno e gli studi del Quadraro hanno ormai acquistato quella notorietà che compete ai grandi stabilimenti cinematografici. Il suo ingresso è ormai celebre come quello degli studi M.G.M. o Fox ad Hollywood o di Pinewood in Inghilterra o quelli di Parigi; visitarla è ormai un gran sogno di tutti i turisti che vengono a Roma; a New York c'è un cinematografo che si chiama Cinecittà.

Tutto questo fascino è nato in questi tre anni e per la verità non tutto il merito è di Cinecittà. È sorto per merito della nostra produzione, che, soffocata nelle programazioni e surclassata nella pubblicità dalla concorrenza americana, si è in questi pochi anni aperta a furia di gomitate e di calci negli stinchi la via verso le mete più splendide.

Storia recentissima che si basa su alcune leggi e si abbarbica addirittura sulla fonda-

mentale disposizione del Monopolio. Si può dire che dati da lì la vera ascesa del nostro cinema. Nel '39 si sono girati 109 film, nel 1940 se ne gireranno 120 circa. È indubitato che queste alte cifre non si sarebbero mai raggiunte senza la ferrea legge del Monopolio. E tutto ciò senza che il livello artistico della produzione sia disceso come alcuni giustamente temevano, dato il gran numero di pellicole che si producono; abbiamo avuto invece dei lusinghieri successi e delle tangibili prove che anche questo pericolo è stato scongiurato dalle intelligenze dei nostri cinematografisti. Naturalmente non tutti questi 120 film saranno dei capolavori, ma bisognerà distinguere (cosa che i critici si dimenticano quasi sempre di fare) le produzioni fatte a scopo esclusivamente commerciale e quindi senza slanci o squarci di inobliliabile regia pur avendo tutti i crismi della dignità e del decoro, da quelli invece che per il loro complesso e la loro spesa indicano una qualche pretesa. D'altronde la faciloneria con cui si allestivano certi film sta scomparendo gradatamente. Si è finalmente capito che il «meglio» rende e che dopo tutto il buon gusto non è una qualità così

difficile a trovarsi in noi italiani. Per una così grande produzione i quadri generali dell'organizzazione cinematografica hanno subito grandi mutamenti. Al cinema si sono accostati ora più fiduciosamente artisti e letterati, che usciti da un riserbo di alcuni anni, non mancheranno di portare il loro prezioso contributo alla settima arte. E così pure negli altri settori si sono dovuti creare specializzati, selezionare tecnici, trovare e provare organizzatori. I quadri sono ancora insufficienti e incompleti, comunque in via di assestamento. Quando ciò sarà avvenuto, avremo certamente un miglioramento sensibile nella nostra produzione. E così per gli attori. In meno di un anno ci siamo accorti che quelli che ci sono non bastano, si fanno quindi sforzi sovrumani per scovare nuovi elementi, e qualche visetto grazioso e qualche bel giovanotto sono stati trovati e imposti alla attenzione del pubblico. Ma non basta, ché il cinema è un gran divoratore! Anche la pubblicità così come è fatta in Italia è insufficiente pur avendo sotto gli occhi gli esempi di quello che facevano le ditte americane; ma non si può certo far tutto in un giorno.

Le pretese degli «arrivati» e la mancanza di sufficienti rincalzi e il tentativo di trovare fonti di maggior guadagno all'estero hanno fatto sì che si realizzassero in Italia alcune doppie versioni.

Anche su questo tanto si è scritto e strillato, ma il pericolo non è così grande come alcuni vorrebbero fare apparire. Nel 1939 se ne fecero 13, nel 1940, fino ad oggi, 12. Alla fine dell'anno saremo sulla ventina, alcune delle quali sono doppie versioni per modo di dire fatte come sono così in famiglia.

Agli attori italiani sono riservati gli altri 100 film e non ditemi che qualcuno rimarrà senza lavoro. Inoltre buoni o cattivi, gli stranieri ci aprono innegabilmente dei mercati chiusi al nostro film. Una volta trovata la via, vi penetreremo anche senza il loro ausilio. L'importante è che la nostra produzione si faccia come si suol dire le ossa, e questo grande ribollire del calderone cinematografico italiano, così pieno di idee e iniziative mentre il mondo attorno è in guerra, fa bene sperare per l'avvenire.

VITTORIO MUSSOLINI

I VOSTRI PARERI



SI PARLERÀ' del pubblico assai spesso a sproposito: che il vocabolo viene alle labbra spontaneo soltanto quando ci si trova a dover difendere qualcosa che non ha posizione etica o estetica. Il famoso gusto del pubblico, tante volte chiamato in causa a giustificare l'esistenza di opere che non trovano passaporto per il paese artistico per cui sarebbero state create, è una frase comoda, un *ibis*, *redibis* che si presta ad interpretazioni assai più vaste di quante non ne avesse il dilemma dell'augure.

Occorrerà intanto dire che il gusto del pubblico non giustifica nulla, neppure la pubblicazione a dispendio di SCACCIATA LA SERA DELLE NOZZE. Un apparente successo commerciale rivelerà all'indagine che la curiosità morbosa non deve essere confusa con una preferenza determinata da un gusto particolare. Quasi sempre è la curiosità a convogliare la massa verso certe argomentazioni spicciole; sezionando la curiosità collettiva dovremo sempre constatare che non

è una preferenza ad animarla. Nessuno include un incendio nel programma dei divertimenti per il pomeriggio domenicale, ciò non toglie che vedendo arrivare un carro di pompieri tutti faranno circolo e resteranno, lasciando passar magari l'ora di andare a teatro, finché una lingua di fuoco o un filo di fumo siano visibili. Questa curiosità però non autorizza nessuno a dar fuoco ai palazzi e a far pagare il biglietto per assistere allo spettacolo.

La curiosità che origina il successo di certe forme di spettacolo non è giustificata se non in dipendenza di un evento fortuito. Un milione di copie di un volume di memorie scandalistiche non creano una vita estetica del libro, giustificano soltanto di fronte alla legge la illecita sottrazione di dieci lire dalla tasca di un milione di individui.

Entrando però in tema cinematografico, vogliamo fare una concessione; il cinematografo è anche un fatto industriale e come tale merita di essere considerato in una spe-

cialissima situazione. L'impiego di ingenti capitali e la necessità di rapido ricupero dei capitali stessi per dare il sufficiente respiro alla produzione, obbligano il cinematografo a particolari riguardi nei confronti della massa. Le concessioni al gusto del pubblico sarebbero però pienamente giustificate. Abbiamo detto sarebbero perché non siamo affatto persuasi di quali e quante debbano essere tali concessioni, di come esse coincidano con i criteri che animano la corrente produzione.

Occorrerà intanto stabilire cosa sia il pubblico, quale sia quello che conta, come venga espressa e come sia interpretata la sua opinione. Su questi punti si è fermata la nostra indagine che non vuol trarre conclusioni, ma soltanto allineare considerazioni ed esporre i risultati di un minimo di referendum che avrà soltanto un valore indicativo poiché non poggia su cifre da poter essere prese in considerazione da una analisi statistica. Lungi perciò da voler stabilire

una legge, la nostra limitata indagine si prefigge di disporre il lettore a quei ragionamenti che riterrà opportuni.

Abbiamo preso in esame per l'effettuazione di questa indagine due film italiani di produzione 1939 che presentano carattere e intendimenti così lontani fra loro da poter essere considerati esempi tipici di due criteri produttivi.

Di *FRENESIA*, commedia brillante, modernissima, marcatamente americanizzante e nel suo genere perfettamente riuscita abbiamo assistito alla *prima* al Cinema Corso. Il pubblico uscì più o meno soddisfatto, dopo avere riso ed essersi divertito per un'ora e mezzo. La commedia, nella situazione nello sviluppo e nell'ambientazione ha tutti i requisiti per soddisfare il pubblico tentato da una punta di esotismo. Dovemmo però constatare che anche la parte di spettatori meno accessibile alle sensazioni mondane sembrò soddisfatta dalla escursione in un mondo arioso quando vide appagata la propria sensibilità ad uno stato di cose ordinato dal finale bonario tendente a ristabilire una morale familiare.

In autobus, avanti a noi, sedeva un signore che avevamo già visto al cinematografo. Diceva alla moglie: « Vedi, in fondo non c'è bisogno di far dei ragionamenti barbosi per persuadere, mi sono divertito e ho sentito che in fondo c'è una morale accessibile a tutti ». A che la moglie ribatté: « Forse hai ragione, però i nostri ragazzi vedendo un film simile rimangono colpiti soltanto dall'apparenza, quello che rimarrà loro sarà soltanto un sogno di giacche bianche e di ozi in piscina ». Le due opinioni non ci sembrarono contrastanti: l'uomo, ottimista per inclinazione, vedeva alla prima occhiata soltanto il lato buono. Decisamente la censura dovrebbe essere affidata alle donne.

Prima visione di *MONTEVERGINE*. Il dramma umano e commovente aveva, se non persuaso, attratto l'attenzione di tutto il pubblico. La persuasiva sequenza del santuario lasciò un'ombra di convinta bontà negli occhi assonnati dei commendatori che sfollavano lentamente. Nessuno parlava. Per conoscere una opinione precisa fummo costretti a fermare il signor Francesco Matera, rappresentante di commercio, di passaggio a Roma. « Questi sono i film che si dovrebbero fare a preferenza: i sentimenti che animano questi personaggi sono facilmente comprensibili a tutti. Qui si vuole soltanto incoraggiare alla bontà; chi può restare indifferente? Per esigenze di la-

voro visito continuamente città minori dove c'è ancora una qualche diffidenza nei riguardi del cinematografo. Con dieci film come questo, la battaglia sarebbe facilmente vinta ».

Fuori del cinematografo incontrammo poi Rosina Ponte, dattilografa nell'ufficio di un nostro amico. « È bello ma troppo melanconico », ci disse. « Io vengo al cinematografo per dimenticare una giornata di lavoro e per non ricordare che me ne aspetta un'altra: preferisco perciò le commedie brillanti che si svolgono in un ambiente elegante. Nazzari è il mio attore preferito e amo vederlo come un bel ragazzo ricco destinato a portare l'amore nella vita di una povera fanciulla ».

Il pubblico delle seconde visioni non ci ha interessato che relativamente. È un pubblico ibrido composto di ritardatari delle prime e di anticipatori delle visioni rionali. Il cinema di medio livello, quello che maggiormente, crediamo conti per gli incassi, segue nella scia del successo e meno della prima visione. È in fondo questo pubblico quello che ha minor carattere, che presenta troppe facce per poter essere analizzato con una certa sicurezza.

Rivedemmo *FRENESIA* ad una « prima visione di zona ». Il pubblico di questi cinematografi è in genere composto di persone che non scelgono il film ma vanno al cinematografo più vicino alla propria abitazione. Il successo fu piuttosto limitato, si rideva forse più spesso che alla prima visione ma con convinzione minore. Il rag. Pietro Rinaldi, impiegato privato ci disse quanto segue: « È una sciocchezza che diverte ma dà anche da pensare. Se io fossi persuaso che esiste veramente in Italia della gente che vive nel modo che ho veduto ne sarei molto disgustato. La morale arriva troppo tardi per lasciar veramente credere che i protagonisti siano convertiti ». Una giovane signora che non ci volle affidare nome e cognome disse: « Non so se l'amore possa tanto, ma credo che mio marito mi avrebbe semplicemente messa fuori di casa se avessi accennato a un flirt. In quanto alle stravaganze a cui si abbandonano i personaggi non vedo che scopo abbiano, tanti animali in casa sarebbero, soprattutto, noiosi ».

In un cinematografo dello stesso quartiere abbiamo osservato il pubblico di *MONTEVERGINE*. Il successo di commozione, appena delineato al cinematografo del centro, fu assai più sentito, come fu sentita la persuasività dell'atmosfera mistica che porta il

protagonista al perdono. Nazzari fu apprezzatissimo dal pubblico, la sua personalità di protagonista si confondeva con quella di attore. Un signore ci disse « che era stato profondamente commosso ». Una ragazza affermò che « era una storia umana, tanto semplice da interessarla, pur avendo una limitata trama amorosa ». Interrogammo poi un giovanotto che era seduto vicino a noi: Luigi Fortuna, studente universitario ed impiegato. « Io trovo » disse « che il cinematografo dovrebbe sempre riferirsi a temi simili per riuscire a far presa nel pubblico. Certe sottigliezze, certi giuochi di società, non mi interessano che mediocrementemente. Probabilmente non potrò mai, nella mia vita, pagare un whisky venticinque lire: perciò è priva di interesse per me una storia ambientata in un mondo che non posso comprendere. MONTEVERGINE invece mi commuove e penso che commuoverà molti altri milioni di persone, soprattutto perché il pubblico ama vedere che l'arte si occupi del suo mondo, delle sue storie. Penso che questo film avrà più successo quanto più girerà nei rioni popolari e nei paesi ».

Il giudizio del signor Fortuna si dimostrò esatto. Assistemmo alla proiezione dello stesso film in un cinematografo popolarissimo: la sala era piena, il pubblico attentissimo e da diverse donne sentimmo dire che erano tornate a vederlo per la seconda volta. Il proprietario del cinema mi confermò che era stato quello il film che aveva tenuto più a lungo cartello.

In quella occasione la nostra intervista col pubblico riuscì perfetta: poichè risultò fatta all'intera massa. Poichè gli spettatori non si vergognavano di commentare ad alta voce l'azione, potemmo avere la precisa sensazione di quanto il film fosse compreso in ogni dettaglio e di come fosse sentita la bontà della tesi sostenuta.

Ritrovammo *FRENESIA* in un cinema suburbano, di domenica. Ci sembrò dapprima che il successo fosse vivo poichè tutti ridevano, poi comprendemmo che non era la situazione a far ridere, ma la raffigurazione di un mondo sconosciuto, del tutto incomprendibile, che per quel pubblico equivaleva ad una atmosfera da vecchia commedia americana.

Alla fine il pubblico sfollò piuttosto deluso. Un giovanotto commentò: « Puro er cinese collo scimpanzè pe' mano. Li carci ce vorrebbero, quarche vorta ».

UMBERTO DE FRANCISCIS

I SOGNI MIGLIORI

SPESSE chiudo gli occhi per un minuto durante la rappresentazione e cerco d'indovinare quanto succederà sia rispetto alla tecnica sia rispetto ai fatti, un primo piano o un campo lungo, una donna seduta o un paesaggio: poichè la sceneggiatura ha infinite strade per giungere al suo scopo, come la misericordia divina, quindi ogni sorpresa è possibile anche nelle sequenze elementari. Un film comune triviale e logico, seguito con questi abbassamenti di palpebre, giustifica sempre la nostra presenza e rivela la delicata capacità di ogni metro di pellicola, spiega che l'uso del fotogramma non deve essere dissimile da quello della parola. Resta inoltre il dubbio angelico che in quei momenti di cecità si siano svolte azioni brillanti, si conceda insomma del credito, come capita con gli uomini dai lunghi silenzi, essendovi sempre poesia nella parsimonia. Non vorrei che i produttori, impadronitisi del mio pensiero, firmassero una supplica per ottenere la costrizione del pubblico ad assistere bendato alle « prime ». Intendo soltanto dire con il mio esperimento che la fantasia fermenta nei difetti: se l'ultimo cinema dal trenta al quaranta, è di rado sorprendente, dipende dalla sua crescente perfezione commerciale. Ahimè, arriveremo anche noi alla organizzazione americana.

Siamo ancora in tempo a guardarcene? Temo di no. Tutto il mondo considera il cinema industrialmente, con tanta naturalezza e convinzione che noi artisti entriamo nel giuoco e viviamo di compromessi e ascoltiamo i discorsi del finanziere consentendo con lui in qualche punto: soprattutto nel punto che egli è veramente l'arbitro della situazione. « In fondo... si ammette — ha diritto di difendere il suo bilancio ».

Non cambieremo noi con due pagine la potenza millenaria dei volgari interessi che collaborano a distinguere il cinema dal libro creando due estetiche e due morali. Ci basta l'illusione che un giorno si dirà:

« Sin dall'inizio una ventina di individui avevano capito che la strada non era quella di Hollywood, che lo spettacolo cominciato sui Boulevards dai fratelli Lumière fu il principio del male. Si chiamavano nichelodeon i primi locali, la moneta di nichel, il

prezzo, erano l'insegna del meraviglioso avvenimento.

Urgeva invece impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti, degli individui, come la carta, l'inchiosiro, la plastilina, i colori: introdurre nelle case pellicole e obiettivi come la macchina da cucire.

Non sarebbero nati i produttori, vertice di un sistema borghese, cinema applicato, al pari di certa editoria, ormai difesi da una linea di ferro; i luoghi comuni del lavoro distribuito a migliaia di cittadini, la creazione di una grossa e nobile ragione. Ma a loro, poi, di tutto questo, che ha la sua parte di virtù, non importa un fico secco.

Dove ero rimasto? Con il preambolo volevo arrivare alla considerazione che i ciechi, al cinematografo, non sono un caso pietoso: dicevo che la fantasia viene fuori dalla povertà, tanto che il titolo del lavoro, l'accompagnamento musicale, il respiro degli spettatori, alcune frasi, sono sufficienti per determinare una trama originale, di volta in volta diversa, la loro trama.

Per il « giallo » ad esempio, l'angoscia nascerà più che dal rumore scoppiato in mezzo ad una pausa, da un grido, nascerà dal passaggio del tempo, senza sfondi di sorta: il cieco, informato del tema, sente il peso dei secondi, uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove... gremiti di cattiveria.

È ovvio che il cieco ha bisogno come noi di un limite, principio e fine, per essere nello spettacolo e non nella elucubrazione solitaria. Diventano spettacolo le cose ferme in una attenzione predisposta. Infatti, mio zio che era saggissimo, non diceva mai: « Guardate il tramonto ». Ci schierava davanti alla finestra — spesso invitava anche gli amici — suonava un campanello, poi, tirava su le tendine della finestra, esclamava: « Ecco il tramonto ». Quale splendida visione!

Seduti accanto a noi, a contatto dei nostri sussulti, del calore umano, diventano i veri, i soli critici: essi sanno ciò che potrebbe accadere. Riacquistata la vista per miracolo, si troverebbero davanti scene molto al di sotto della loro immaginazione. Io penso che noi cineasti perpetrriamo continuamente un tradimento verso di loro: i registi pen-

sino ai ciechi se vogliono progredire. Essi costruiscono la vita con la memoria dell'infanzia: per questo non oserei raccontare ai ciechi il riassunto di un'opera, avvertirebbero, subito il metodo, il mestiere, anche nei casi felici.

Vuol dire che essi non amano le cose semplici, dato che il pubblico spesso piange o ride? Anzi, solo le cose semplici, poichè le vere scoperte hanno radice nella grammatica. Il cinema mondiale poggia per nove decimi sul romanzesco, sull'eccezionale: ma intorno alla natura di questo romanzesco noi non ci comprendiamo. I ciechi sono in grado di attendere avventure ben più profonde di quelle care ai soggettisti internazionali; essi soli permetterebbero e aiuterebbero la rivelazione vera e propria: il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga, senza montaggio e oserei aggiungere senza soggetto. Un episodio senza centro e casuale.

Poter tornare all'uomo come all'essere, « tutto spettacolo ». Certi metraggi ottenuti piazzando la macchina in una strada, in una camera, vedere con pazienza insaziabile, educarci, che grande conquista, alla contemplazione del nostro simile, nelle sue azioni elementari. Vicino a noi siede il cieco, lo aiutiamo di quando in quando con le didascalie: Ora l'uomo si passa una mano sulla faccia, il dito medio si è fermato sull'occhio, muove la bocca a sinistra... Il cinema dovrà scoprire le cose originarie e abbandonare il balordo concetto di inverosimile e di eccezionale che la letteratura sta buttando finalmente alle ortiche.

Con un cieco non arrossisci a proporre il seguente soggetto: « Dalle ore diciassette, ordine divino, siamo tutti immortali ». È inutile discutere, i dubbi ecc. ecc. Dopo le prime ore di sbigottimento, poi di gioia folle, orgie, danze, pianti, constatazione della verità; immortali.

Un signore si è buttato dal muraglione del Pincio, ha fatto tre o quattro rimbalzi come una palla di gomma sul lastrico, e infine si è alzato arzillo e con la giacca solo un pochino impolverata. La vita continua, però, almeno in principio seguitando a svolgere le trame imbastite prima delle ore diciassette. A poco a poco sorgono le nuove coscienze; avremo avuto cura d'impiantare una storia con sei o sette personaggi e la risolveremo nel clima, « dopo le diciassette ». Una amica vi telefona: « Ti aspetto questa sera ». Che cosa risponderete, immortali miei? Non

saprei neanch'io. Certo che sarebbe bello entrare in una casa dove stanno litigando e avvertirli con la voce di un usciere: « dalle ore tot siele tutti immortali ». Molto interessante sarebbe il periodo del trapasso dal regime mortale a quello immortale: invece è facile prevedere per dopo la statuaria configurazione dell'umanità, l'edera crescerà sui nostri corpi e i piedi metteranno radici nella terra.

I sogni sono dei ciechi e dei veggenti. Un film tutto di sogni costituirebbe un documentario importante anche per i posteri: o difficilmente sapranno che cosa sognavano i cittadini di questo periodo bellicoso.

La supervisione — non intendo fare dei giuochi di parole cretini — l'affiderei a un cieco.

Ma niente flou, rallentamenti, niente surrealismo, come direbbero i produttori, i nostri sogni sono nitidi e feroci, possiamo discuterli stando su un'amaca dopo colazione.

I nostri sogni sono la tavola pitagorica, moltiplichiamo Antonio per Achille, addizioniamo il bicchiere con la calamita, o la nipote di Carlò, e otteniamo risultati chiari e impazifici.

Restiamo rigorosamente nell'ordine delle cose conosciute: un albero è un albero e non può esistere se non come albero. Ma nei sogni l'albero parla, e dal nostro ventre escano chilometri di intestino con molta naturalezza.

Siamo in grado addirittura di creare una città ché sia dalle fondamenta frutto di un sogno. Chiudete gli occhi, amici miei, ecco la città con le piazze e campanili gli abitanti. In una vetrina sono esposti alcuni uomini, un passante malinconico entra, prende in affilto per un'ora un giovanotto biondo, se lo porta ai giardini pubblici, gli racconta le sue faccende private, lo riporta in ditta allo scadere dell'ora.

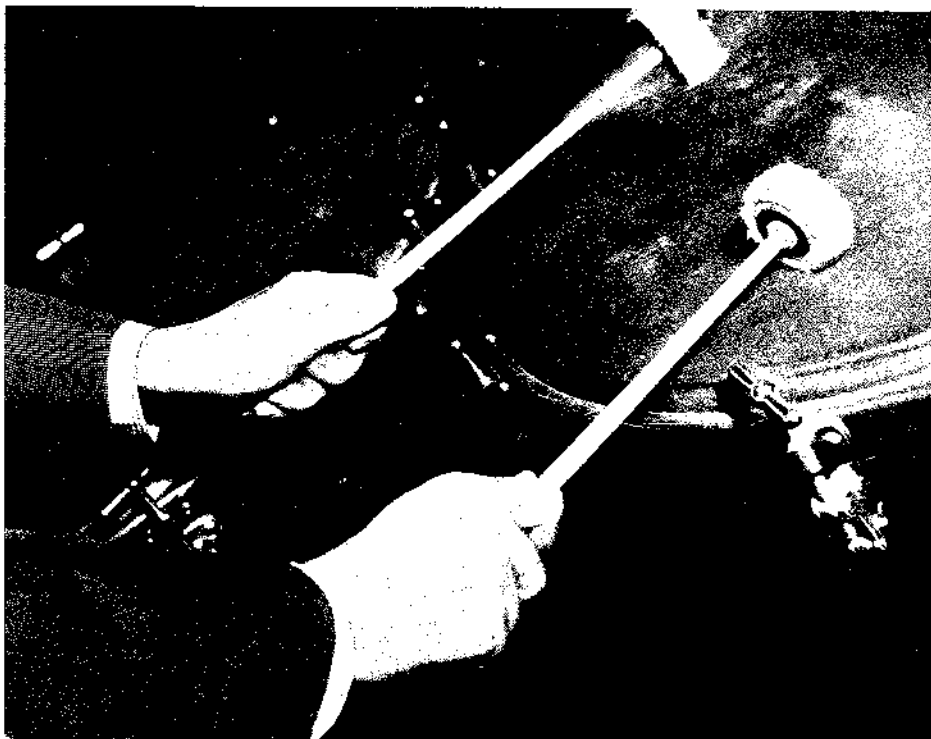
Non vi dico le altre inaspettate apparizioni, tuttavia vi avverto che il loro senso sarà nella terrena verità del loro svolgersi.

Niente di magico. Per detronizzare Frankenstein e tentare il « nuovo » abbiamo solo urgenza di riproporre alla nostra attenzione i motivi pietrificati dai secoli.

Rinunceremo alla truca, al transparancier, agli infiniti sotterfugi cari a Méliès. La meraviglia deve essere in noi ad esprimersi senza meraviglia: i sogni migliori sono quelli fuori nebbia, si vedono come le nervature delle foglie.

CESARE ZAVATTINI

MUSICA NEL FILM



DA QUALCHE anno a questa parte i rapporti fra la musica e il film sono diventati stazionari. Pareva che l'avvento del cinema sonoro dovesse aprire vastissimi orizzonti all'impiego della musica nel film; si disse anzi che, se la parola poneva degli ostacoli alla fantastica successione delle immagini sullo schermo, la musica li avrebbe rimossi, prendendo quanto più fosse possibile il posto della parola, e restituendo al racconto visivo tutto il suo cinematografico fervore, tutta la sua fluida animazione. Si parlò della musica come di una ideale terza dimensione del film, quella terza dimensione che invano il film sonoro sembrava chiedere al « parlato ». Nel tentativo di contenere la parola entro limiti più modesti, si accennò anche ad una vaga analogia fra il film sonoro e l'opera in musica, più precisamente fra il film e il melodramma, con la possibilità di trattare il dialogo come un recitativo, lasciando alla musica la funzione lirica dell'aria, di un'astratta aria non cantata. Ciascuna di queste ed altre teorie ebbe la sua pratica applicazione. La musica, in gara con il dialogo, in lotta con le parole inutili e dannose, cercò per lungo tempo di accaparrarsi i posti migliori della colonna sonora. Inutile contesa, forse; ma quale miracolo fertilizzante della fantasia creatrice, quale irrefrenabile impulso alla conquista di posizioni sempre più avanzate. I gioiosi disegni animati, da una parte, le spettacolose FOLLIE, dall'altra, costituirono le tappe più ammirate della gara per la supremazia musicale nel film sonoro. I film musicali ebbero un momento di grande favore; il suono emesso dall'altoparlante era molto più gradevole della parola prodotta con lo stesso mezzo; più insinuante, più voluttuoso e, in ogni caso, più accettabile della parola, giac-

chè, salvo che nei momenti di canto, evitava la sinistra sproporzione esistente fra la piatta immagine bidimensionale dei personaggi e la loro voce quasi reale, quasi vera.

Ma il cammino della musica nel film sonoro si arrestò alle fortunate esperienze del disegno animato e dei film spettacolari, nonché a quelle dei loro rispettivi derivati, comprese le felici applicazioni, soprattutto ritmiche, dei film di René Clair. D'allora in poi la musica si è nella maggior parte dei casi rassegnata al compito di un riempitivo più o meno tollerato, quando non richiesto dalle necessità di colmare i vuoti di una recitazione male equilibrata. Nei casi migliori la si è chiamata a sottolineare e ampliare qua e là il significato del dramma, o a calcare l'accento lirico su qualche scena muta. In ogni modo la musica cinematografica non ha mai raggiunto l'autonomia pressoché totale dei disegni animati, non ha mai trovato — e forse non era possibile — la sua forma compiuta, libera, esauriente. Durante questi ultimi anni abbiamo assistito piuttosto ad un processo di assestamento della musica nel film; una sorta di compromesso, privo di ardite idealità, ha risolto il problema dei rapporti fra la musica e il film. I motivi di tale soluzione sono vari. Innanzi tutto un poco alla volta si è fatta strada l'idea che la musica non è il film, ma un complemento, sia pure importante e tutto altro che trascurabile, del film. Erroneo sarebbe sopravvalutare quest'importanza: giacché un film deve la sua riuscita unicamente alla sua economia drammatica, e un film mancato resterà tale anche mercé il concorso della più bella musica che si possa immaginare. Se è assurdo il ritenere, come fanno non pochi registi, che le falle d'una recitazione difettosa possano essere otturate



con poche battute di commento musicale, altrettanto assurdo è il credere che un film possa fallire il suo scopo a causa di un'eccessiva preponderanza del dialogo sulla musica.

Tutto ciò ormai è ovvio. Ma altri motivi vi sono, più intimi e segreti, che secondo noi hanno condotto all'affermazione di questi concetti. Se nei primi tempi del film sonoro gli spiriti più raffinati sentirono la necessità di arginare con la musica gli eccessi della parola, fu senza dubbio a causa della sproporzione, cui s'accennava più sopra, fra il verismo del suono verbale emesso dall'altoparlante e la imperfetta rappresentazione delle figure umane. In fondo qual'era stata la grande novità del cinema sonoro? Quella di dare una voce a delle fotografie in movimento. L'occhio e l'orecchio, seppure sollecitati da tanto prodigio, non potevano assuefarsi troppo facilmente a un simile assurdo. La musica, si disse, soltanto la musica, grazie alla sua natura astratta e irreale, può rappresentare la voce delle figure cinematografiche; soltanto la musica può svelare l'animo di questi personaggi senza corpo e volume, fantasmi incolori vaganti tristemente nel breve cielo dello schermo.

Ma col passare degli anni l'assurdo non è sembrato più tale. Un poco alla volta l'occhio e l'orecchio hanno accettato lo squilibrio fra l'immagine e la parola, e oggi non l'avvertono più. Ormai, volenti o nolenti, ci siamo abituati a scambiare le piatte figure dello schermo per persone in carne e ossa, e i fragori dell'altoparlante per delicati sospiri. Dietro le squallide fotografie semoventi non sentiamo più il vuoto e il gelo degli spazi muti, l'inerzia mortale dell'aria senza vita: quel vuoto e quel silenzio che

un tempo solo la musica c'era parso che potesse riempire. La colonna sonora, con le sue perfezionate modulazioni, con il suo raggio d'azione sempre più vasto, capace di registrare rumori, fruscii, brusii, sussurri

che in passato venivano trascurati o non si potevano captare, è riuscita a creare non solo l'illusione di una realtà completa, ma, talvolta, finanche quella di un clima poetico, ricco di suggestioni, di misteriosi appelli e suggerimenti, quale è il clima che può sprigionarsi da un sapiente uso del dialogo e di un'estesa gamma di suoni e rumori di fondo. Con questo non diremo che si sia riusciti a sostituire del tutto la musica nella sua funzione evocatrice e descrittiva. Diremo invece che ci siamo abituati a questa specie di surrogato della musica. Brutto segno, forse, per il nostro gusto. Ma sta di fatto che quando, alcuni anni fa, si affidò il commento di *MADEMOISELLE DOCTEUR* ad Arthur Honegger, il compositore svizzero non concepì vasti disegni sinfonici, sibbene cercò con la sua musica, svuotata di qualsiasi contenuto emotivo, di dare il senso dell'atmosfera che stagna in ogni ambiente, di rendere col suono i mille vaghi rumori che brulicano nell'aria. In altri termini, oseremmo dire che Honegger anticipasse con la sua sensibilissima orchestra il film... amusicale. Che è per l'appunto il film cui si è giunti oggi, con i suoi titoli fragorosi, quasi bandistici, e gli scarsi pezzettini, la sdolcinata canzonetta, l'obbligatorio ballabile disseminati qua e là, dove sia rimasto un po' di spazio libero. Tanto varrebbe allora abolirla del tutto, questa invadente musica, utilizzando l'orchestra e il canto solo in quei film nei quali al commento musicale sia riservato un compito quanto si voglia subordinato, ma non così avvilente.

LUIGI COLACICCHI



LA NUOVA COLONIA



L'AFFLUIRE negli studi cinematografici romani di attori, registi e tecnici stranieri, è stato in questi ultimi tempi oggetto di ampie critiche. Parole grosse sono state pronunciate, sicché attualmente il problema appare illuminato di una luce che non è certo delle più simpatiche. Entrare nel vivo di un tal problema esula dal nostro odierno compito. Ci limitiamo a dire che, al punto in cui siamo, piuttosto che lamentarsi per una emigrazione di capitali, sarebbe più opportuno rallegrarsi d'un fatto nuovo, almeno per le proporzioni assunte: che il nostro film va all'estero. E a farlo andare sono proprio quei nomi sui quali punta la critica. Bisogna convincersi che ogni allargamento di mercato nel campo internazionale ha per noi, per la nostra industria una importanza di fronte alla quale sbiadisce il fatto che, insieme a elementi di indiscusso valore, altri ne scendano di altrettanto indiscussa mediocrità. Ma, ripetiamo, stavolta non ci interessa il problema, ci interessano le persone, e di queste soltanto parleremo. Ce n'è parecchie a Roma in questi giorni, venute d'ogni parte d'Europa, e c'è occorsa una settimana per vedere o parlare con le più importanti. Inutile dire le galoppate cui abbiamo dovuto sottoporci: fu una settimana infernale. Ne diamo qui sotto il resoconto.

Lunedì. Questi francesi sono dei formidabili parlatori, non si fatica molto a intervistarli. La fine di un discorso si tira dietro il principio d'un altro e così il tempo pas-

sa: quando esci t'accorgi di aver pronunciato due o tre frasi in tutto, ma di sapere ugualmente ciò che ti premeva.

Troviamo Edmond T. Greville a casa sua. Ci riceve molto cordialmente nel suo studio. È loquace, affabile, accenna subito ai suoi prossimi film italiani. « FIESTA — dice — è per me un'esperienza nuova. C'è movimento, ci sono le corride, c'è tutta la Spagna, tradizionale e pittoresca. Il mio genere, al contrario, è prevalentemente intimista, tipo *Kammerspiel*, sapete? E così, dopo FIESTA, ho in programma un'altra pellicola più aderente al mio temperamento. S'intitola L'UOMO SOTTO IL PONTE: un soggetto piuttosto scabroso ». E ci porge il copione. Sfogliamo le prime pagine, leggiamo. Nei pressi di un ponte, in una sera piovosa. Ventate passano spazzando i viali, foglie morte si alzano rabbrivendo...: abbiamo capito. « A me piace molto — prosegue Greville. — Da tre anni lo studio ». Gli chiediamo qualcosa intorno al cinema italiano. « Ho visto parecchia roba — dice. — Fra tutti preferisco Camerini. In quanto a Blasetti, egli ha diretto magistralmente i suoi attori di SALVATOR ROSA. E non dimentichiamo il Genina dell'ALCAZAR: magnifico film, questo, vedrete ».

Delle sue esperienze d'attore, Greville parla come d'un diversivo piacevole e istruttivo.

Egli fu, per chi non ricordasse, uno degli interpreti di SOTTO I TETTI DI PARIGI, regista René Clair. Tuttora, nel parlare, gestisce volentieri e il viso aderisce fedelmente alle parole. Mi improvvisa lì per lì una efficacissima imitazione di Stroheim.

Divenne regista con LE TRAIN DES SUICIDES, che è del 1931. Si deve a lui la scoperta di Viviane Romance. « *C'est une bonne découverte, M. Greville* ». Annuisce soddisfatto e la macchinetta si rimette in moto. Nell'ufficio di una casa produttrice trovò un giorno ad attenderlo una ragazza. Era una bella e vigorosa ragazza, che al vederlo gli corse incontro e prese a narrargli i casi suoi, le sue aspirazioni. E tanto fu suadente e aggraziata, espressiva e toccante, tanto bene recitò la sua parte, che Greville intervenne senz'altro per lei presso il produttore e lo indusse a scritturarla. Poi la vide Duvivier e si sa il resto.

Jean Choux lo incontriamo a via Veneto. La sua faccia è di uomo che ha digerito



Truccaggio di Corinne Luchaire (foto Bragaglia)

male: pare che il fatto sia da attribuirsi alla laboriosa NASCITA DI SALOMÈ. Strano tipo, questo Choux. Poeta, vinse tre premi letterari. Poi fu pittore e critico d'arte: la sua cultura in questo campo è, a quanto si dice, assai vasta. Non pensava al cinema, una volta, si contentava dei suoi libri e dei suoi quadri; unico guaio: l'argent. Fu il cinema che a un certo punto gli venne in aiuto. Choux aveva visto, di un amico suo, certi corti metraggi pubblicitari molto ben riusciti, che lo invogliarono a intraprendere quella via; si improvvisò produttore, regista, operatore e guadagnò. JEAN DE LA LUNE s'intitola il suo capolavoro: le Storie del cinema ne parlano come d'una delle mi-

giori pellicole prodotte intorno al 1933. Del film LA NASCITA DI SALOMÈ si realizza anche un'edizione spagnuola. La cura De Juan, che troviamo la sera all'Albergo Flora. De Juan ha naso aquilino, baffi alla cinese e moglie bella. Impegniamo con lui una partita a ping-pong e intanto parliamo di cinema.

Martedì. Ci rechiamo alla « Scalera » a vedere altri francesi. C'è Renoir che sta per iniziare ROSCA, ma di lui s'è già parlato a suo tempo. E c'è Marcel L'Herbier che gira LA COMMEDIA DELLA FELICITÀ. L'Herbier veste di scuro, porta le lenti ed ha capelli grigi. Dignitosissimo, compassato, potrebbe essere un banchiere. In effetti la sua compostezza dev'essere aliena da preoccupazioni finanziarie. Non gradisce estranei quando lavora (sarebbe tempo di convincersi, però, che il giornalista non è un estraneo), ma si dimostra ugualmente gentile. D'altra parte noi siamo discreti, ci accontentiamo di osservare senza seccar nessuno. Abbiamo in odio gli scozzatori, specie se sono giornalisti. Codesti tipi scamiciati, dal cappello sulla nuca, rompiscatole a oltranza, appartengono oramai alla retorica, o forse all'America. In Europa non hanno fortuna.

Dal nostro angolo possiamo seguire le varie fasi della ripresa. Non c'è disordine, non c'è confusione. Nell'interno angusto, la hall di un alberghetto, in cui ci si muove appena, ciascuno mantiene scrupolosamente il proprio posto.

Ecco Micheline Presle. Le fummo presen-

tati poco fa e scambiammo con lei brevi parole. Voce fresca, modulatissima. Abbiamo notato nel suo viso un fatto strano: seria, lo sguardo riflette come una lieve malinconia; sorridente, le sbucca dagli occhi una luce viva, infantile. Tutto sommato, sembra più bambina di quanto forse non sia. Ma ha comunque un'aria tutta intelligente, e lo dimostra cogliendo a volo ogni suggerimento del regista. « Oui, oui, oui » dice subito, ed eseguisce in conformità, senza errori. È attrice nata: dev'essere soddisfacente dirigerla. Lavora con impegno, seriamente. La seguiamo con gli occhi anche durante le soste e vediamo il suo volto provare le espressioni, il suo corpo seguire spontaneamente con adeguate movenze la minima facciale. A un certo momento si ritocca il volto, da sola, quanto basta per strappare a L'Herbier un'esclamazione ammirativa. Durante la ripresa è precisissima. La spalla destra lievemente alzata dietro il braccio teso, lo sguardo di timida fanciulla innamorata rivolto fuori campo, al regista, pronuncia poche parole a voce sommessa, e il regista la guida con le mani, di lontano, le ordina i movimenti, perfino le espressioni: sembra un direttore d'orchestra. E veramente è come se dal volto patito di Micheline Presle emanasse, più che un lungo discorso, una musica, suonata in sordina.

Ed ecco Ramon Novarro. Gli hanno portato un garofano rosso da appuntare all'occhiello, ma non va, è troppo scuro, ci vuole un garofano rosa. La cravatta a bolli, nemmeno va: occorre quella a righe. Un cappello s'è mosso: « Mario, Mario... Tu devi stare sempre vicino a me. La spazzola ». E poi un colpo di matita agli occhi e una spruzzata di Colonia.

Ma quando L'Herbier lo chiama e gli parla, il volto di Novarro è attentissimo, è il volto d'uno scolaro di fronte al maestro in cui si crede. Obietta qualcosa, discute anche,



Ricordo di Ben Hur



Ginnastica mattutina di Micheline Presle

ma con convinzione, se la frase non fosse riservata a Mosca diremmo: con serietà e coscienza. E gira benissimo. La scena si ripete perchè un elettricista ha sbagliato veleno.

Nel cortile della « Scalera » incontriamo uscendo un signore alto, bruttissimo, in compagnia d'un amico. È Michel Simon con Alerme. Simon, col suo viso deformato come una foto sguallita, parla forte e agita le mani con strana mollezza. Alerme lo sta a sentire, stacca un filo d'erba da un vaso e se lo mette in bocca.

Mercoledì. I mali degli altri sono talvolta le nostre fortune. Ci informano che Conchita Montenegro è indisposta e non può ricevere nessuno, una telefonata all'Excelsior ce lo conferma. È una visita di meno, ma in fondo ce ne dispiace, perchè quattro chiacchiere con questa magra e pur bella spagnuola che nelle vesti di Salomè inter-

pretava così bene le ispirazioni capricciose e tutt'altro che caste dello strano Choux, anche quattro chiacchiere soltanto le avremmo fatte volentieri. Ma sarà per un'altra volta.

Sull'imbrunire visitiamo Monique Thiebaut nel suo nuovo appartamento. È tutto un complesso di mobili gravi, quadri antichi, colonnette a spirale e tendaggi. Candelabri e chincaglie d'ogni genere sono sparsi da per tutto. Chi sa perché questa giovanissima francesina ha voluto circondare di tanta austerità il suo brio e le sue gambe premiate a Deauville. Sono veramente notevoli, queste gambe; e non si può rimproverare alla sua proprietaria di nasconderle troppo.

La Thiebaut è da poco nel cinema. « *Mon début* è stato JEUNNES FILLES EN DETRESSE ». « E poi? ». E poi ROSA DI SANGUE e DOPO DIVORZIEREMO. Nient'altro. Naturalmente aspira a un ruolo tutto per sé; noi l'abbiamo veduta in uno solo dei suoi film ed è poco per giudicare. Tuttavia, a occhio e croce, si direbbe che la stoffa c'è.

Nell'uscire dalla vecchia casa c'investe un abbaiano groviglio di pel fulvo e di zampe. Quanti sono, Mlle Thiebaut? Solo tre? Ma dieci minuti non ci son bastati a spazzolarci i pantaloni.

Giovedì. I nostri appunti recano un nome: Corinne Luchaire. La prima volta che vedemmo Corinne Luchaire fu al Lido, nel '38. I viali vestiti del precoce autunno avevano un'aria affitta. Corinne passò, e sembrava preoccupata, o triste, o annoiata. La sua serietà aveva qualcosa di religioso, di mistico addirittura, che ci colpì. Tanto che questa è l'immagine che di lei serbiamo fino a oggi. Nè le sue pellicole erano tali da farcela mutare.

Evidentemente era soltanto un'opinione. Oggi, entrando in teatro, vediamo Corinne al centro di un gruppo. Improvvisa scherzi e giuochetti, e tutti ridono divertiti. E anche lei ride, brevemente, seccamente. Ma non il fatto che l'attrice stia scherzando ci stupisce, bensì il modo: c'è in lei, nel suo allegro agitarsi qualche cosa d'inedito, che non sapremmo neppure definire. I gesti stessi sono inconsueti, il giuoco delle mani soprattutto: mani lunghe, pallide, in cui le unghie scarlatte sembrano gocce di sangue. Forse è proprio quest'essere briosa, spensierata, che stona in quel suo corpo piuttosto duro, in quel suo volto troppo adatto alla sofferenza. Siamo sinceri: anche la purezza dei suoi occhi appare provvisoria, destinata a soccombere sotto un destino morboso. Questo, beninteso, al vederla. Chè

nei film le cose mutano aspetto. La Luchaire è troppo attrice, ha troppa sensibilità, troppa educazione artistica per non essere in grado di figurare in qualsiasi parte. Guardiamola adesso. Mattoli l'ha appena chiamata, che già ogni suo impulso è frenato. Il viso è composto a serietà assoluta, le mani fermate sulla borsetta, il corpo eretto senza oscillamenti: ecco la Luchaire di SMARRIMENTO, di CONFLITTO, del Lido.

Avrà un senso rilevare a questo punto che si è di fronte, tutto considerato, a una ragazza su cui si può discutere. C'è insomma un carattere, c'è una intelligenza, ci sono dei nervi, degli impulsi: di donne così fatte ha bisogno il cinema italiano.

Ci informano che ABBANDONO è a sfondo drammatico. Ma intorno alla Luchaire, quali aiuti di Mattoli (già regista di Macario), sono i bertoldiani Steno e Marchesi.

Venerdì. Facciamo colazione con

Jacqueline Delubac. Tra un risotto allo zafferano e una costoletta alla milanese (noi siamo settentrionali), la Delubac ci narra la sua storia. Che è molto semplice e anche un poco uniforme.

Per sette anni moglie di Sacha Guitry, calcolò le scene interpretando esclusivamente lavori di quest'ultimo. Ne risentì, a quanto dice, il suo temperamento, che costretto entro limiti definiti non ebbe modo di rivelare tutta la sua versatilità. « Adesso devo ritrovarmi. Tornerò al teatro in ottobre e per la prima volta apparirò in una commedia moderna, non di Guitry ».

Dal palcoscenico giunse dunque al cinema. Ma, se non erriamo, anche qui i suoi ruoli si assomigliano un po' tutti. Sta il fatto che perfidia, sensualità, tradimento e altre cose del genere hanno sempre trovato in lei una fedele interprete. E non contano le sue proteste, le sue attestazioni di bontà: è una questione puramente fisica. È questo sorriso troppo scaltro, è questo sguardo infido anche nel mangiare il risotto. Non conosciamo tuttavia la parte che avrà nel film Scalera LA COMMEDIA DELLA FELICITÀ: vedremo. « A me personalmente — prosegue l'attrice — la guerra ha portato fortuna. Parlo di quest'ultima guerra: dal giorno che è cominciata ho girato quattro film. Non c'è male, vero? ».

Non c'è male. Ma il giornalista è un po-



Lo 'sguardo infido' di Jacqueline Delubac

veremo, vedete?, basta una telefonata a riaccciarlo su un tassì diretto alla Farnesina, col boccone in gola. È Geza von Bolvary che andiamo a cercare. Ma il regista tedesco è partito da una settimana: ventidue lire di tassì buttate.

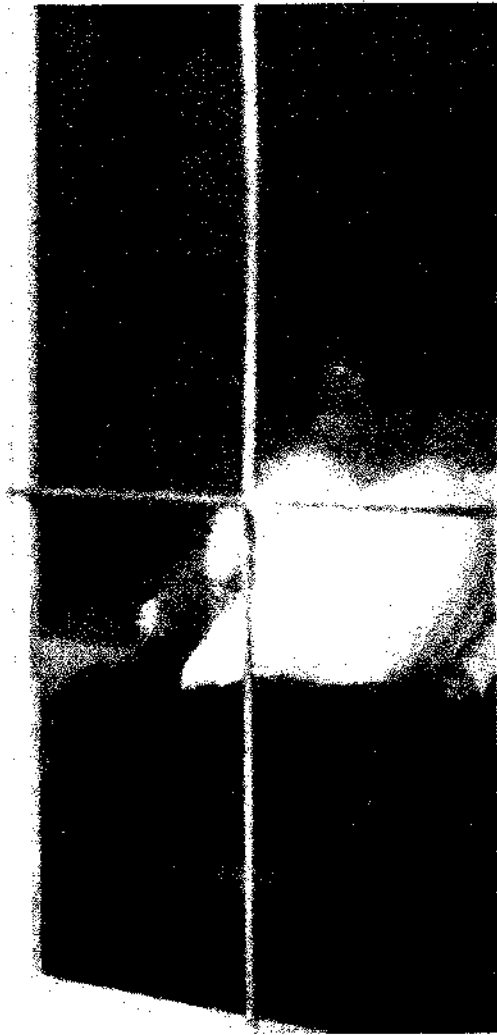
Non ci rimane che Germaine Aussey, a Cinecittà. L'abbiamo veduta ieri l'altro strillare e nascondere il viso in un tovagliolo sotto il fuoco d'una Leica indiscreta, non sarà male udire la sua voce. Ma nella grotta dove Gallone gira OLTRE L'AMORE sono tutti uomini; le donne oggi non c'entrano.

Chi altro c'è allora? Una viennese: Greta Gonda, al teatro numero otto.

Se mai qualcuno è in grado di evocare l'immagine di Poppea o di Messalina, questo qualcuno è oggi Greta Gonda, come già un tempo fu Rina De Liguoro. Quando entriamo la Gonda è in piedi davanti al banco dei giudici; sono i giudici di MEUCCI. Il Presidente ha l'aspetto grave che hanno i Presidenti in buona fede, ha la parrucca bionda e i baffi spioventi. Ora è chino sul banco, verso la Gonda. Questa infila le dita nella parrucca e solletica il collo del Presidente. E intanto ride e mette fuori la lingua. Come una bambina, o come Poppea.

Sabato. Con il permesso del buon Dio, anticipiamo d'un giorno il nostro sacrosanto riposo.

MICHELANGELO ANTONIONI



Alida Valli e Amedeo Nazzari in "Oltre l'amore", dalla novella "Vanina Vanini" di Stendhal regia Gallone, prod. Grandi Film Storici (foto Pesce)

TEMI CARATTERI MISURA

I REQUISITI D'OGNI PELLICOLA SANA, LODEVOLE E UTILE, SECONDO IL CRITICO DELL'OSSERVATORE ROMANO

UNA copiosa messe di note è stata redatta sui fattori artistici, estetici e tecnici, che intervengono nella composizione d'ogni spettacolo cinematografico: ben scarsa, invece, è quella sui valori sociali, per noi, di primaria importanza. Ogni pellicola realizzata con larghezza di mezzi, contiene sempre qualche elemento d'indole superiore, epperò la sua visione può maggiormente influire sullo spettatore incapace di reagire per giovane età o limitata cultura: cioè, sui ragazzi e sulle masse.

Questa è la ragione per cui, a suo tempo, fu decisa la istituzione della revisione cattolica, e questa è una delle nostre più vive preoccupazioni nell'esame d'ogni lavoro per lo schermo. Oltre Occano, ad esempio, vengono talvolta svolti temi di carattere sociologico nei quali, subdolamente, sono inserite finalità di propaganda settario-religiosa — es. AMORE TIZIGANO — oppure, di false ideologie — es. ORIZZONTE PERDUTO — di modo che, è nostro costante timore che la sensibilità latina — quasi totalmente cattolica — rimanga male impressionata, se non turbata. Altre invece (ci riferiamo alle mag-

giori di provenienza francese) nascondono germi nefasti di scoramento e pessimismo — es. ALBA TRAGICA, TUTTO FINISCE ALL'ALBA, ecc. — la cui visione è capace di scavare in profondità nell'animo del pubblico, tanto da indurlo a perdere quella fiducia in se stesso, necessaria a superare vittoriosamente le inevitabili traversie della vita. Di conseguenza, il tema trattato e i caratteri impressi nei protagonisti acquistano uno speciale valore, in misura direttamente proporzionale alle risultanze estetiche — tecnica, interpretazione e regia — la qual cosa impone un'assoluta severità di giudizio.

Questo è il motivo che ci ha indotto a fare nel cinema una netta distinzione fra arte ed estetica, identificando nella prima il raggiungimento di un perfetto equilibrio morale e, nella seconda, la somma dell'apporto personale del regista, attore, scenografo, operatore, ecc. Orbene, da questi semplici accenni introduttivi, risulta chiaro che i requisiti d'una pellicola essenzialmente sana, lodevole e utile, non è indispensabile debbano consistere nello svolgimento di temi religiosi; bensì possano attingere ispi-

razione e sostanza da tutti i fatti della vita, laddove rifluggono doti di cuore e spirito di umanità.

Anzi, personalmente, non siamo mai stati favorevoli alle agiografie sullo schermo, e a queste — non esclusa la difficoltà di equilibrare con esatto rispetto il sacro al profano — preferiamo vicende che illustrino gloriosi periodi storici, oppure siano aderenti alla vita di ogni giorno e nelle quali palpiti si la fiamma della fede, ma non presentino, nella esteriorità, l'aspetto di una vera e diretta propaganda.

Purtroppo, di quando in quando, con una superficialità ben poco lodevole, abbiamo veduto inserire in pellicole profane — es. LE PERLE DELLA CORONA, PENSACI GIACOMINO, ecc. — la figura di un dignitario della Chiesa o di un sacerdote. Tale arbitrio non ha bisogno di commenti per venire a sufficienza deplorato; comunque, seppure talvolta il carattere di un sacerdote sia stato trattato con tatto — es. ne L'EBBREZZA DEL CIELO — non crediamo sia indispensabile la sua presenza per far raggiungere, al contenuto di una trama, positive finalità morali.

In linea di massima, forse per la nostra stessa indole, pur intimamente convinti che il cinema debba educare ed elevare, siamo contrari a qualsiasi forma palese di propaganda, paghi se lo schermo riuscisse soltanto a ricreare, con nobiltà d'intenti.

Ma, come abbiamo accennato, l'equilibrio deve sovrintendere nella trattazione di qualsiasi tema e ogni carattere deve sempre essere contenuto in un registro normale per non determinare dannose influenze: influenze, ripetiamo, di carattere

sociale in quanto incidono innegabilmente sulle persone meno preparate a scervere il vero dal fittizio, perchè non sufficientemente istruite o di non ancora matura coscienza.

Qualora gli spettacoli cinematografici fossero limitati all'orario serale, a simiglianza di quelli teatrali, o venissero dati in un ristretto numero di locali, la preoccupazione sarebbe minore per ovvie ragioni; ma la loro considerevole diffusione alla periferia dei grandi centri e nella provincia è una delle cause determinanti ogni educatore e studioso a interessarsi alla moderna forma spettacolare.

Uno degli espedienti più abusati per avvincere l'attenzione del pubblico e accrescere l'interesse emotivo, è il gioco dei contrasti, la tavolozza accentuata di luce e ombre che, purtroppo, si concreta nella presentazione di persone abiette o amorali contrapposte a succubi o a deficienti. Mentre ottime istituzioni statali provvedono ovunque a sottrarre dalla circolazione le varie persone perturbate nella mente, tarate nel corpo o deviate dal bene, riesce quasi sorprendente che ai produttori cinematografici sia lasciata la più ampia libertà di esibire situazioni allucinanti, scorci ignobili, relitti umani privi di volontà e dignità.

Fra le prime annoveriamo i vari « gialli » nei quali primeggia il pauroso Karloff; fra i secondi le pellicole tipo LES BAS-FONDS e fra gli altri, quelle il cui prototipo potrebbe essere IL BANDITO DELLA CASBAH.

Questo conciso accenno a pellicole cosiddette di atmosfera, non ci fa sottovalutare il pernicioso influsso della non breve serie nella quale il lusso smodato, la libertà dei costumi e la sconvenienza di linguaggio possono impressionare e demoralizzare le folle.

L'onesto operaio e il laborioso rurale dovrebbero venire sempre incoraggiati nella loro quotidiana, rude fatica: non mai posti dinanzi a visioni di privilegiate categorie di persone, peregrinamente in odio e desiderose soltanto di divertirsi.

Perchè una pellicola possieda elementi atti a rallegrare l'occhio e la mente, non è necessario umiliare la nuova industria artistica dello schermo o la stessa dignità degli interpreti. UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA, ad esempio, raggiunge ottime possibilità spettacolari, senza minimamente offendere la sensibilità di qualsiasi pubblico.

Ora, se l'ideazione di una trama immune da ogni pecca richiede un non indifferente studio preventivo, noi ci rivolgiamo ai sostenitori del cinema arte (con l'A maiuscola, se più aggrada) per venire illuminati se un solo grande artista del passato si sia mai abbassato in espressioni d'arte d'indole inferiore. Se nel Settecento gaudente venivano confezionati, alla macchia, orologi e tabacchiere a doppio fondo libertino, mai il suo possessore osava ostentare in pubblico la rappresentazione scabrosa.

E, proprio perchè ogni illustrazione per lo schermo viene realizzata non per un singolo, bensì per le masse, riteniamo debba essere viva e costante in ogni culture di cinematografia la finalità che lo schermo non debba mai determinare lucreziose risultanze sociali.

Un ritmo incalzante e un'atmosfera avvincente possono venir raggiunti pure con minimi mezzi cromatici. Anzi, il grande artista evita sempre la violenza del chiaroscuro. Perciò, nella scelta dello spunto narrativo, ogni autore dovrebbe guardarsi attorno e non andare alla ricerca di fatti eccezionali che, appunto perchè tali, escono dalla normalità della vita.

La famiglia che tutti noi possediamo, il cuore

della madre che in tutti noi è sempre vivo dinanzi agli occhi, dovrebbero ispirare alte ed egregie cose a un vero artista del cinema. Personalmente, durante la proiezione di taluni passi di RAGAZZE IN PERICOLO abbiamo partecipato alle ansie delle giovani interpreti e siamo stati davvero addolorati non averne potuto suggerire la visione a tutti, indistintamente.

Proprio nella mancanza d'una accorta misura nei mezzi impiegati — es., fra l'altro, il tentato suicidio della piccina — è costituita la causa di aver dovuto sottrarre ai giovani una pellicola nella quale il tema trattato — condanna del divorzio — era sostanzialmente educativo.

Ma, se consideriamo della massima utilità le vicende nelle quali vibrano gli affetti familiari e quelle in cui l'operosità del pensiero e del braccio cooperano alla elevazione dello spirito e alla grandezza di una nazione, non per questo escludiamo quelle dalle quali traspare la gaiezza. Il sorriso è un dono divino concesso soltanto all'uomo, epperò sarebbe sciocco non considerarlo un ottimo coefficiente, atto a far chiudere in letizia una giornata di lavoro. Anche in questo settore però, è necessaria una precisa misura, per non degenerare nella farsa banale o scurrile.

Concludendo, temi e caratteri debbono venir scelti con discernimento e attenta finalità sociale, e il loro sviluppo dev'essere regolato con fine equilibrio, perchè il cinema non va inteso soltanto come un semplice mezzo speculativo; bensì come un efficace sostenitore di buone tradizioni e sani principi, nonchè valido divulgatore d'ogni iniziativa nazionale, diretta a irrobustire la tempra di propria gente.

MARIO MENEGHINI

INTERVISTE

UN COSTUMISTA

ASSENZA INGIUSTIFICATA rimarrà per i costumisti italiani il punto di paragone da cui rifuggire per giungere a risultati dignitosi. Certo, l'ideatore di quei vestiti intendeva porre in rilievo la doppia personalità della protagonista facendole indossare abiti che si differenziassero tra loro nella fattura e nello spirito. Ma i modelli coi quali si ornò Alida Valli signora, erano bizzarrie adatte tutt'al più per un ricevimento sulla luna. Il fatto è che quando si parla di abbigliamento è bene intendersi. Non si tratta soltanto di obbligare a salti mortali la fantasia inventando fogge nuove e mai viste: il lavoro del costumista cinematografico è assai più impegnativo. È soprattutto un lavoro di interpretazione, interpretazione dello spunto sul quale è imbastito il film e degli attori modesti che in esso figureranno. Poichè è pacifico che non si può prescindere dalle caratteristiche fisiche e psicologiche di ciascuno di essi durante l'ideazione dei costumi.

Ma è anche un lavoro di fiancheggiamento dell'opera del regista. Lavoro che può e che deve ritenersi prezioso in quanto aiuta a ottenere quella atmosfera che è il segreto primo della riuscita d'un film.

Abbiamo parlato a questo proposito con Gino Sensani e con il suo aiuto, signorina De Matteis. Dice Sensani:

« Allorchè m'accingo al lavoro, dipingo dei bozzetti d'insieme in cui il costume è appena abbozzato, è un'idea vaga, ha un valore puramente psicologico e non ancora documentario. In altri termini, mi preme raggiungere in quei bozzetti un clima, un mondo. In seguito passo ai particolari, cioè ai modelli, alle acconciatu-



Luigi Pavese e Rudi D'Alprà in 'Antonio Meucci' - Produz. Sabaudio, Regia Guazzoni



re, ecc. I quali sono diversissimi da quelli accennati nel primo schizzo, ma realizzati, se la mia idea non è falsata, riportano all'idea dalla quale sono partito. S'intende che per seguire una tal linea di lavoro è necessaria una minuziosa preparazione che pochi forse immaginano. Non è senza ragione che io corro subito, non appena letto un soggetto del quale ho da fare i costumi, alla letteratura intorno all'epoca del racconto. Sembrerà strano, forse, ma di quella epoca io leggo anche i romanzi, perchè qui più

che altrove si trova lo spirito dei tempi, ed è a questo che m'ispiro. Naturalmente anche la pittura serve allo scopo, ma è necessario andar cauti. Ispirarsi a criteri pittorici è pericoloso, si può favorire la staticità mentre il cinema è movimento; per cui, quando osservo i personaggi d'un quadro, li faccio muovere idealmente cogliendo gli effetti che quel movimento mi suscita. Voi capite che il nostro lavoro non è, non deve essere un lavoro d'archeologia, l'immaginazione c'entra per qualche cosa e sbaglierebbe

chi riproducesse costumi del passato in base a criteri fotografici. L'essenziale, a mio avviso, è non far sentire il costume, far sì che l'abito sia la buccia di quel personaggio in quell'ambiente».

Sensani è senese, e questo spiega molte cose. Egli ha perfettamente ragione quando pone il problema sul piano culturale: è di qui che occorre prendere le mosse per la risoluzione di tutti i problemi. Invece molto spesso accade che i registi non siano in grado, non diciamo di giudicare storicamente, che sarebbe un pretendere troppo, ma nemmeno di apprezzare o condannare in base a criteri dettati dal semplice buon gusto. È capitato a noi di udire un regista dei più noti scambiare Rinascimento e Risorgimento.

«Altra questione importante», prosegue Sensani «è la collaborazione con l'architetto e l'arredatore. Per quanto ho detto poco fa, cioè per raggiungere un'atmosfera, è necessario l'accordo perfetto con lo scenografo e l'arredatore. Voi sapete che alla base dell'estetica cinematografica sta l'inquadratura; la quale ha sempre un valore intrinseco ma assai di più ne acquista nel film in costume dove l'atmosfera deriva appunto dall'armonia del costume con il mobilio, con le pareti di sfondo, con le prospettive. Per questo io penso che una tappa importante per il cinema sarà il giorno in cui scenografo, arredatore e costumista si decideranno a lavorare insieme».

Sensani ci fa vedere i documenti del suo lavoro quotidiano. Vi sono bozzetti in gran numero, e poi studi d'acconciature, di altri oggetti personali; modelli, pochissimi.

«Sapete», conclude Sensani «l'abito come creazione a sè non mi interessa molto».

Sembrerà strano, per un costumista, ma così dev'essere.

M. ANT.



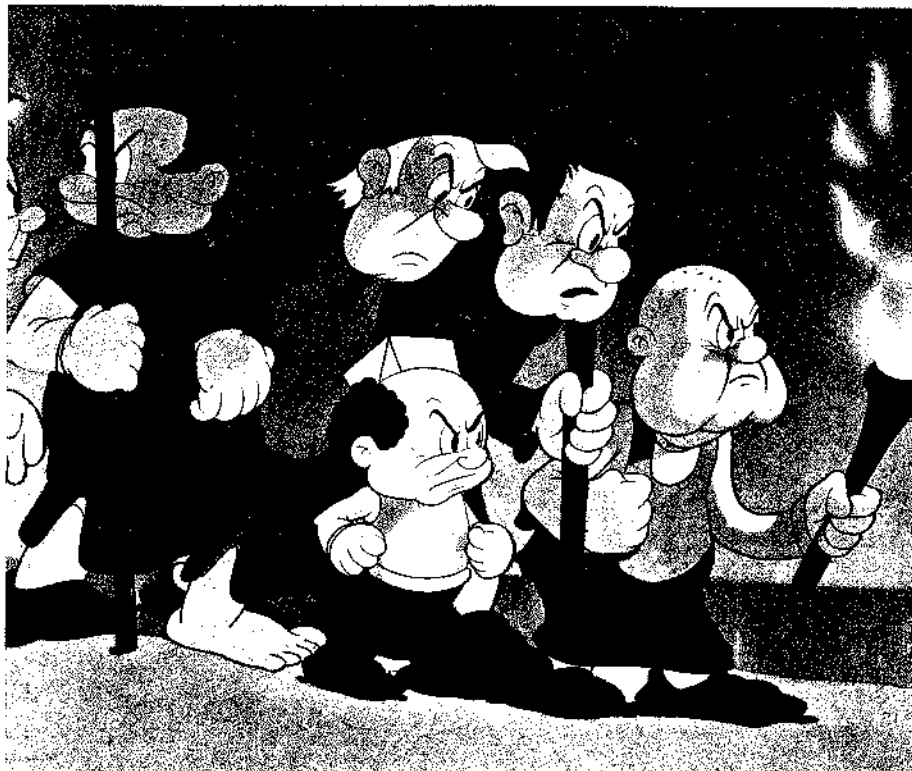
Sopra: bozzetto del pittore Sensani per 'La gerla di papà Martin'. Sotto: la realizzazione del regista Bonnard



COSTUMI DI SENSANI PER 'IL FU MATTIA PASCAL' (Foto Pesce)

I VIAGGI DI GULLIVER

Un ginocchio da legare



Ronda di notte sulla pancia di Gulliver

WALT DISNEY è il creatore di Mickey Mouse, il Topolino dalle malizie di bimbo precoce; Max Fleischer è il padre di Betty Boop, la *vamp*, la femmina sinuosa e capricciosa di cui New York canticchiava qualche anno or sono:

Little Boop,
Boop, Boop,
Betty Boop,
.....

Oggi la lotta tra Disney e Fleischer diventa interessante: si battono a colpi di capolavoro. Disney lancia PINOCCHIO ed ecco Fleischer annunciare un secondo lungo metraggio: GULLIVER'S TRAVELS. Rileviamo intanto che i due artisti hanno chiesto ispirazione all'Europa; quest'anno è un italiano, Collodi, e un irlandese, Swift, che sono in onore sullo schermo americano. Dinanzi alla superba tecnica americana e alle straordinarie realizzazioni cromatiche d'Hollywood, il genio della vecchia Europa conserverebbe dunque il suo prestigio. Un critico letterario annoterebbe anche i rapporti di somiglianza tra certe forme dell'umorismo irlandese e quelle dell'umorismo italiano. Da questo punto di vista, la scelta di Walt Disney e di Max Fleischer, lungi dall'essere in contrasto, non sarebbe che perfetta armonia. Un critico cinematografico osserverebbe pure la rigorosa coerenza

di Walt Disney, il poeta dei bimbi, scegliendo PINOCCHIO dall'umorismo dolce e infantile, e quella di Max Fleischer, il poeta del sarcasmo, scegliendo GULLIVER dall'umorismo tetro e amaro, profondamente irlandese. Un uomo come Fleischer non poteva incontrarsi che con l'*Ulisse* di Swift, nel mezzo tra l'*Ulisse* d'Omero e l'*Ulysses* di Joyce. Anzi, avrebbe anche potuto paragonare il ritorno di Ulisse a Itaca e il ritorno di Gulliver a Redriff.

Nella favola di Swift, Lemuel Gulliver naufraga sulla spiaggia di Milendo, a Lilliput, isoletta d'uomini minuscoli che sono in guerra con Blefuscu, altra isola delle vicinanze. Questa guerra si presta alle più belle trovate e alle terribili frecciate dello scrittore di Dublino, inviate con carità poco cristiana, nonostante che Swift fosse prete. Gulliver si trova in seguito nel paese di Brobdingnag, ove le proporzioni sono invertite: è Gulliver il lillipuziano tra i giganti. Son questi gli episodi più noti dei viaggi di Gulliver; in ogni caso, Swift ha raccontato il suo terzo viaggio, nella terra degli Houyhnhnms, dominato dai cavalli sapienti e dove gli uomini — gli *iahu* — sono ridotti al rango di animali da cortile. In questa terza parte, Jonathan Swift (1667-1745) si spassò a suo agio degli uomini e delle loro bizzarrie.

Nel film di Fleischer, cos'è rimasto dell'opera originale? Solo i primi capitoli del primo viaggio sono illustrati con qualche

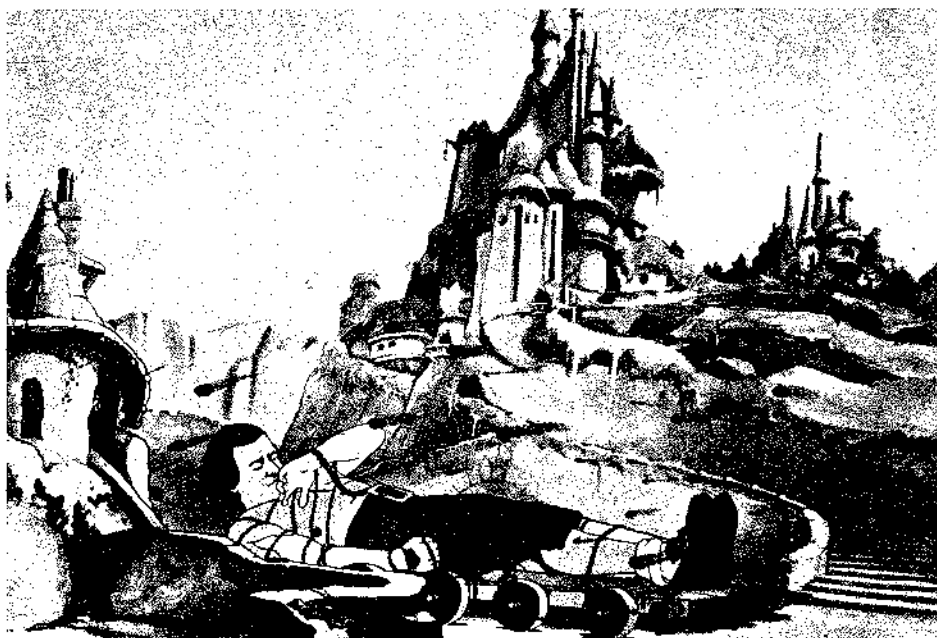


Le mani di Gulliver, il principe Davis e la principessa Flory



Re Piccolo





L'attacco al prigioniero

rispetto. Vi troviamo il Re Piccolo (King Little) di Lilliput (nel testo originale si chiamava con semplicità: *Golbasto Momarem Eulame Gurdilo Shefin Mully Ullly Gue*) e il Re Bombo di Blefuscu, in lite per i loro

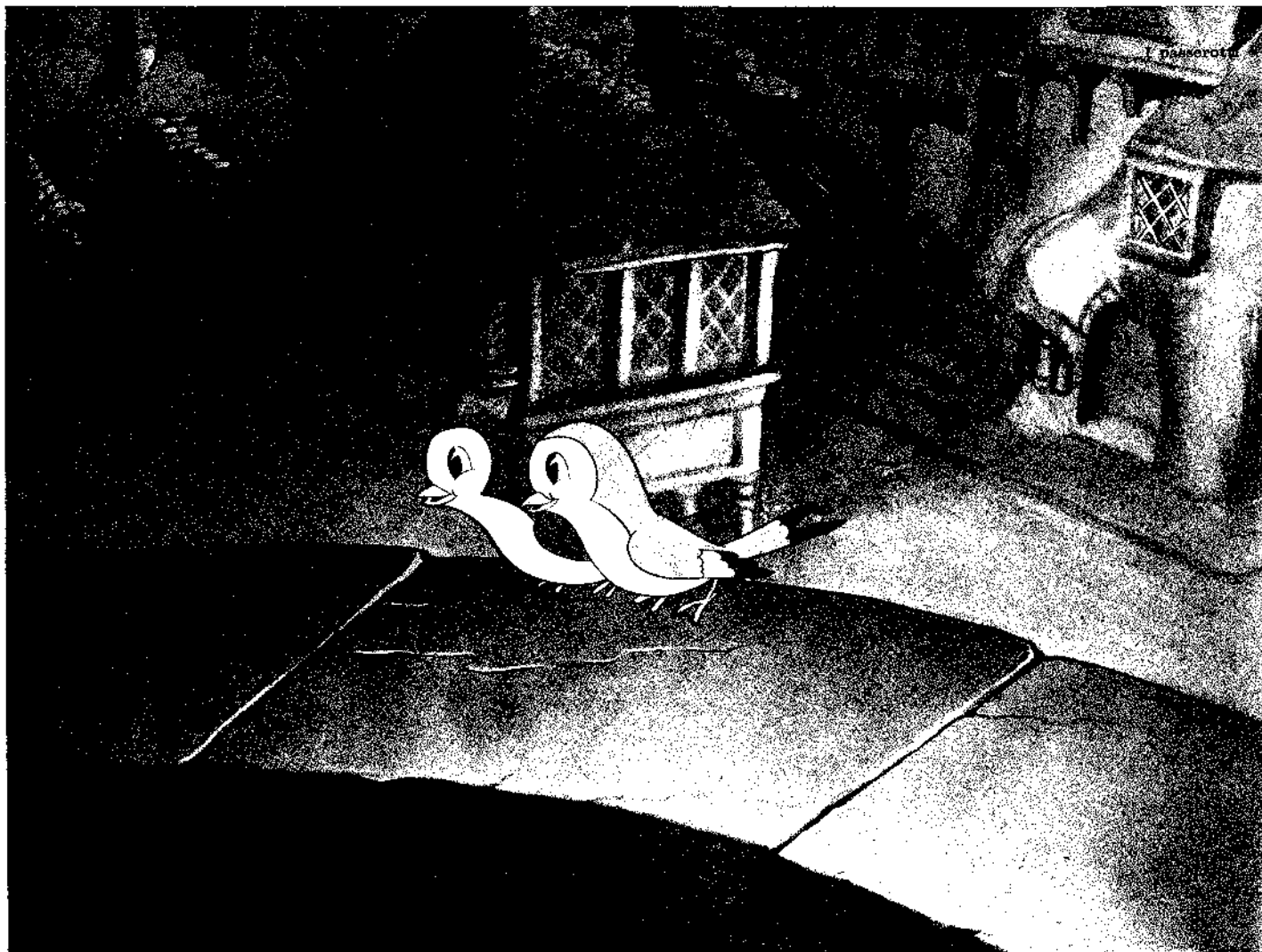
rispettivi inni nazionali; i loro figli devono sposarsi e ognuno pretende la priorità del proprio motivo. Ne nasce una guerra. Nella realtà, se così può essere chiamata l'opera dell'irlandese, l'antagonismo era origi-

nato da sottili divergenze sul modo d'aprire le uova.

Fleischer ha forzato i fatti e ha creato qualche personaggio supplementare: la principessa Glory, una specie d'Elena senza guerra di Troia, il principe David, l'araldo Gabby, le tre spie (*super-spies* nel testo americano) di Bombo: Sneak, Snoop e Snitch, riuscitissimi nonostante la loro somiglianza coi nani di *Biancaneve*, e il colombo viaggiatore Twinkletoes, per nulla anacronistico, come l'attuale guerra ci dimostra.

Il film, in Technicolor, è molto bene realizzato sotto la direzione di Dave Fleischer; il disegno è di prim'ordine, con il dolcistrato abituale dei «cartoons» quando ci presentano personaggi «belli», potente invece nella caricatura, stile Indelli a dire il vero. Naturalmente, come per *Wuthering Heights*, dell'originale non è rimasto che il pretesto letterario o la trovata. Avremmo amato nei Fleischer più naturalezza, cioè quella loro nota ed eccellente «cattiveria». Comunque, il film sarà tra i più divertenti della stagione prossima; e non credo che i Fleischer cercassero altra cosa che divertire questo nostro mondo corrusco. Fatto supplementare: il film costa la metà di quanto è costato PINOCCHIO, a metraggio uguale.

LO DUCA



DISCORSI INGLESI



"Mare del Nord", di Alberto Cavalcanti

MISS OLWEN VAUGHAN, segretaria del British Film Institute, è venuta a passare in Italia le vacanze di Pasqua, e le prolungherà ancora di circa un mese, malgrado la guerra. A questo proposito, mentre dalla finestra guardiamo il quartiere di San Saba, e Roma che nel crepuscolo pare si sia messa ad alitare verso l'alto un fiato sensuale di soddisfazione placida, dato dalla nebbia che cala sul Tevere e da svariato fumo di vivande in cottura, a questo proposito la signorina Vaughan mi dice che ogni sera assiste all'accendersi delle luci elettriche con una gioia trepida e primitiva. Le pare di rinascere, ora che rivede una città illuminata. Sì, interviene Jean Renoir (nella casa del quale ho incontrato la segretaria del B.F.I., sua ospite), quando arrivai in macchina alle porte di Pavia, mi parve d'essere alle soglie di Chicago: e nessuno mi leva dal capo, voi sapete cosa sono le prime impressioni, che Pavia sia una delle più grandi metropoli d'Europa. Era la sua prima serata illuminata dalle lampade, dallo scoppio della guerra. E miss Vaughan annuisce, con un moto leggero della testa: tra poco aprirà uno di quei suoi compunti e sereni sorrisi.

E poi, un discorso tira l'altro, si viene a parlare del British Film Institute, e del cinema inglese. Alla signorina, Cinecittà ha fatto davvero impressione; ma naturalmente (adesso verrò a spiegare perchè) il suo

interesse maggiore si rivolge al Centro Sperimentale. Bisogna sapere che il suo Istituto ha pazientemente raccolta, anni e anni di ricerche, una cineteca doviziosa, paragonabile solo all'americana del Museum of Modern Art, la famosa Film Library. La Cineteca del Centro Sperimentale possiede, d'altro canto, pezzi altrettanto rari e importanti. Un'attività come quella degli archivi di film, laterale se si vuole ma preziosa, riceve notevole impulso dagli scambi. Logico quindi che miss Vaughan pensi, per ora in forma del tutto privata, ad allacciare rapporti culturali col Centro e con gli altri archivi italiani (essa mi nomina il Comencini). Esiste una Federazione internazionale degli archivi cinematografici, nella quale miss Vaughan pensa debbano entrare, dopo l'Inghilterra, la Francia, l'America e la Germania che vi appartengono, anche l'Italia e la Svizzera, che vantano collezioni piuttosto notevoli. È molto importante, per tutti coloro che intendono fare del cinema, così come per gli studiosi e gli storici (gente da non prendere a gabbo, ormai che il cinematografo è quello che è nella vita e nel costume del nostro tempo), tener presenti le fonti, e, aggiungeremo noi, non dimenticare mai l'insegnamento di varia portata offerto dal film muto. Ci pare, grosso modo, che il cinema medio, quello d'altronde che fa il nerbo delle produzioni di tutti i paesi, abbia disimparato a vedere;

se non diresti che certi registi siano volentieri miopi o, peggio, ciechi, mentre le vivaci facoltà del discorrere li fanno parere dei pappagalli con la lingua grossa e blesa, muscolosa e instancabile, una lingua che balbetta pur di non tacere. Anche le forze minori e correnti del film muto, costrette dalle rigide necessità del mezzo, aguzzavano l'ingegno e la vista, e sapevano raccontare ed esprimere in una maniera lodevole veramente. Difatti tutte le volte che c'è capitato in tempi recenti di vedere un *qualunque* film muto, era quasi la stessa schietta soddisfazione che si prova ad uscire in campagna dopo mesi di passeggiate (anche obbligatorie) tra la casa e piazza Colonna. Mentre — singolare conforto ai nervi sposati — la riscoperta del silenzio ci riportava diritti a una delle tante circostanze che fecero della nostra infanzia un paradiso terrestre, anche per questa ragione perduto. Miss Vaughan sa meravigliosamente tacere, e parla con voce sommessa: Dio mi perdoni, il suo inglese per questo non mi giungeva troppo facile, ma non si può avere tutto a questo mondo. Il pregio d'un quieto parlare, non rumoroso, dà troppa consolazione a un frequentatore di cinematografi del 1940, per non tenerlo da conto. Parliamo dunque, e dopo tutto comprendo abbastanza della conversazione per poterlo qui riferire. L'Istituto del quale lei è la segretaria ha un'attività cinematografica piut-



Mi spiega, inoltre, che sono gli organismi come questo che danno una fisionomia al cinema inglese. Per quello che ne sapevo già, mi trovo senz'altro d'accordo. Il cinema inglese s'è trovato sempre in bilico tra una crisi e l'altra; impegnato varie volte in una difficoltosa lotta contro l'America, ha avuto a sopportare seri scacchi commerciali. Scandali famosi, cadute e cataclismi (perfino incendi, mi pare) hanno sovente sconvolto i teatri di posa britannici. E di là nascevano prodotti piuttosto anonimi, anche quando ambiziosissimi e costosissimi. Che c'era di tipicamente inglese in tutto questo? E così che i prodotti inglesi non hanno mai fatto spicco sul mercato, quand'erano prodotti essenzialmente commerciali: poi che ognuno doveva confonderli coi film americani di timbro analogo. A questo modo si poteva andare avanti all'infinito, se gente di fede e di ingegno non

tosto ampia, e ramificata verso differenti interessi. La cineteca è il suo orgoglio: viene tenuta da conto col massimo scrupolo, venti scaffali contengono la preziosa collezione, e in essi circola una temperatura speciale. Non si è ancora giunti a trovare la formula perfetta, la quale garantisca una durata il più possibile lunga ai film: a questo scopo si fanno, da gran tempo, esperimenti non rischiosi, e si calcola che a un certo punto, prova e riprova, si troverà il tocco giusto. E così questo singolare e complesso problema verrà risolto — sempre, naturalmente, nella rara sede degli archivi; con la sua soluzione, verrà salvaguardata la non mortalità di opere che per varie ragioni meritano di rimanere e di poter venire consultate anche in un futuro non definibile, non vicino. Naturalmente le copie trattate con tanto riguardo non vengono utilizzate alla proiezione: da esse si ricavano altre copie, e l'Istituto esegue con queste copie-figlie i prestiti e gli scambi richiesti. Recentemente è stato fatto un saggio di storia del cinema con questo mezzo. L'Istituto pubblica una rivista, *Sight and Sound*, tra le più serie e studiose che vi siano; e un interessante Bollettino, che contiene recensioni su tutti i film che escono in Inghilterra, divisi in due parti: film di spettacolo e film educativi. Ai film educativi il B.F.I. dedica gran parte della propria attenzione, diffondendoli gradualmente nelle scuole. Nella sua sede è contenuta la più grande collezione di libri e di riviste cinematografici, sempre aperta alla consultazione. L'Istituto ha sezioni in tutta l'Inghilterra, nelle quali promuove manifestazioni culturali di vivo interesse: proiezioni, conferenze, ecc. Le stesse manifestazioni si tengono nella sede centrale: ed è così che Owen Vaughan ha fatto amicizia con Renoir, Cavalcanti, Flaherty ed altre personalità del cinema, quando chiamati a far conferenze. Essa ci tiene insomma a farci osservare che il suo Istituto non è un organismo burocratico freddo, ma un centro di scambi e di rapporti umani in continuo moto vitale.



In alto: 'Il leone ha le ali', film sull'aviazione inglese prodotto da Alexander Korda - In basso: 'Mare del Nord' di Alberto Cavalcanti



avesse spesi anni e anni nella ricerca; ricerca paziente, culturale e pratica. Uomini come Rotha, Grierson, Spottiswoode indicavano a sé e ad altri certe strade piuttosto modeste ma sincere. I giovani li seguivano. Venne poi Cavalcanti, e sotto il suo impulso, e di Grierson, e di venti altri, nacque veramente il cinema inglese.

Senza più oltre tergiversare, vi diremo che miss Vaughan e gli altri ospiti di quella serata in casa Renoir, e prima di tutti l'illustre anfitrión, erano tutti d'accordo. Io stesso, che ho veduti alcuni documentari di Cavalcanti, posso testimoniare. Il cinema inglese è nel documentario. Profonde ragioni umane e culturali spingevano dunque gli studiosi e gli sperimentatori inglesi su quella via. La signorina Vaughan osserva molto giustamente che nulla s'accorda meglio col temperamento inglese del documentario; c'è nell'inglese una mentalità chiara, realistica, l'amore dell'osservazione minuta, la facoltà di scoprire nella realtà che si svolge davanti agli occhi le peculiarità più sottili e più schiette. Tutte cose le quali fanno quello che oggi si chiama il «documentarista». Ma, signori miei: documentarista non fu già Defoe (vedasi la *Peste di Londra* di recente tradotta), a loro modo non lo furono Dickens e Thackeray? Così, squisitamente in armonia con tutte le tradizioni del Paese, i documentari ne sono la vera e originale voce cinematografica. Qui film di Cavalcanti, soprattutto il drammatico *NORTH SEA* e il lucido *LONDON FRONT* (la signorina Vaughan osserva che davvero non si poteva dare in un modo migliore, con una scelta di motivi, di luci, di suoni, di silenzi, più esatta, l'atmosfera dei primi giorni di guerra nella capitale), mi parvero senz'altro tra le cose più belle che ho vedute in cinematografo negli ultimi anni. Un'altra osservazione acuta fa la Vaughan a questo punto: ma tutti i migliori film inglesi di spettacolo sono essenzialmente dei documentari, storici o psicologici non im-



Tre inquadrature di «La città», documentario di Alberto Cavalcanti su Londra

porta: dalla REGINA VITTORIA a PYGMALION di Asquith ai « gialli » di Hitchcock.

E Korda? le domando. Olwen Vaughan mi guarda un momento: è seduta di sbieco su un divano, il collo sottile si piega nel movimento, tutto il corpo allungato e snello si sposta un poco — così mi suggerisce la rapidissima immagine di un uccello del Nord che vidi gentilmente appollaiato in un parco — altrettanto elegante e leggera. Korda è un buon amico suo e dell'Istituto; e non si può negare che abbia fatto qualcosa di coraggioso, commercialmente parlando. Gli inglesi gli rimproverano la sua mentalità un poco circense, e un po' troppo hollywoodiana; egli dal canto suo ha compreso che gli inglesi, da isolani che sono, provano una sacra e inspiegabile emozione di fronte agli stranieri: è così che egli ha conquistato e fatte muovere somme piuttosto rilevanti. Spesso le sue «barnumerie» gli fanno perder tempo e denaro: come quando invade di lupi e di elefanti gli stabilimenti (si girava LA DANZA DEGLI

ELEFANTI), in soprannumero. Ma è una figura; uno di quei personaggi coloriti; curiosi, vulcani d'idee, che hanno permesso al cinema di conquistare posizioni non più scardinabili: difficile dire adesso se solo con vantaggio di esso. Ma essi hanno dato moto, impulso: ovvero vita.

La serata finisce serenamente e borghesemente: nell'aria non c'è più traccia delle saporitissime e avventate affermazioni di Jean Renoir (uomo d'ingegno e di umore), né dalla voce piana di miss Vaughan, intelligente e gentilissima segretaria del British Film Institute. Già; sono per strada; devo tirarmi su il bavero del cappotto, marzo matto.

GIANNI PUCCINI

UN FILM
AFRICANO

i PIRATI DEL GOLFO

Nella storia della nostra conquista della Somalia risplende di fulgida gloria il capitolo dei pionieri, superbe figure di ardentosi, che primi portarono i simboli della civiltà romana in quella terra selvaggia.

Pochi sanno che la principale protagonista di quella nostra epopea africana è la R. Marina con il suo contributo di uomini, messaggeri della nuova Italia Imperiale.

Da questo brano della nostra storia coloniale trae vita un film di produzione E. N. I. C. - "I pirati del golfo" - adattato

dal romanzo "Guardafui" del giovane scrittore ed esperto africanista Marcello Orano. La trama s'impenna sulla lotta contro la pirateria che i Migiurtini, all'inizio del nostro secolo, esercitavano a danno delle navi europee.

Per liberare i paraggi del Capo Guardafui da questo pericolo e proteggere i nostri interessi nella Migiurtinia, la R. Marina Italiana, operando dalle basi di Aden e di Massaua con una flottiglia di sambuchi armati, verso il 1902, sterminò la pirateria.

Su questo sfondo storico il film rievoca la figura forte ed eroica del capitano di mare Ugo Ferrandi per inciderla nella memoria e nel cuore del nostro popolo.



i PIRATI DEL GOLFO

IL PIONIERE OMEGNA



RACCONTARE di Roberto Omegna e dell'inizio della sua carriera cinematografica è un po' come raccontare le origini del cinema in Italia. Questo piemontese di antica razza — e dunque tenace e testardo e d'indole appartata e un po' solitaria — è infatti, si può dire, il primo che nella Torino agli albori del nostro secolo abbia fermamente creduto, tra lo scetticismo e la derisione di molti, nelle possibilità di una industria cinematografica nazionale. Appassionato di fotografia sin da ragazzo, si costruì in giovane età una macchina fotografica di fortuna con le sue proprie mani, utilizzando lenti di binocoli in disuso ed altri abbandonati aggeggi familiari; e in questo costruirsi la macchina da solo c'era già qualcosa dell'Omegna di oggi, del paziente, instancabile realizzatore dei film scientifici dell'Istituto LUCE, dell'uomo che ama far tutto da sé nel suo grande stanzone di via Cernaia: una specie di « bottega » di artigiano antico. Qui siamo andati a trovarlo. Altre volte avevamo visto lo stanzone ingombro di vasche dall'acqua verdognola per le mufte del fondo, in cui si muovevano lenti pesci insonnoliti, di gabbiette ingegnose per gli insetti, e vi regnava una atmosfera di austero silenzio, un po' da museo zoologico o da collezione di fenomeni; ma in questi giorni Omegna sta realizzando un film sulla vita dei canarini e il suo stanzone è quindi tutto pieno di trilli, e lo ravviva una scenografia di grandi gabbie con alberelli finti, ghiaietta, foglie di insalata e cieli in compensato. L'attuale aiutante di Omegna, unico aiutante, che è un altro *vecchio* del

cinema (Gabriele Gabriellian che ha al suo attivo, tra l'altro, realizzazioni di film con Max Linder, Ghione, Caserini e che ha girato *QUO VADIS?*) fa fischiettare uno di quei giocattolini da fiera che cinguettano, per tener desti e vivaci i canarini sotto la luce dei riflettori. Omegna, come sempre, come ha già fatto coi pesci, coi grilli, coi ragni, con le farfalle, con le zanzare, cura personalmente i piccoli animali e passa ogni sera, sul tardi, prima di rincasare, a vedere come stanno e se tutto è in ordine. Con le zanzare — stavamo per dire « al loro capezzale » — Omegna ha passate notti intere ad aspettare che facessero le uova. Dei canarini segue ora la covata.

In questa atmosfera di lavoro, in mezzo ai riflettori ed ai cavi, Omegna ci fa vedere alcune vecchie riviste cinematografiche e parla volentieri del proprio passato. Ne parla con un certo amore ed una certa compiacenza trattenuta, modesta; ma senza rimpianti, perché egli è ancora « *sulla breccia* ». Ogni tanto, infatti, si interrompe per andare a dare uno sguardo ai suoi canarini, per sistemare una luce, per girare un pezzetto.

Ai primi del '900, dunque, esistevano a Torino due cinematografi affiliati a Lumière. Omegna aveva fatto il fotografo, il filodrammatico, per poco non era passato al palcoscenico come professionista, aveva fatto il pittore, il miniaturista e non so che cos'altro ancora, sempre contrastato dai suoi che lo avrebbero voluto vedere applicarsi a cose più serie e più sicuramente, anche se modestamente, redditizie. Tanto che egli, benché di spirito piuttosto irrequieto, era ora cassiere alla Cassa Pensioni. Si era sposato. Intanto gli affari dei due cinematografi andavano male: i film che vi si proiettavano erano rimasti alla elementarità dei primi bravissimi pezzi di Lumière, troppo brevi e, superata ormai la curiosità per la nuova « trappola » della meccanica, privi di un vero interesse. Andavano tanto male gli affari dei due cinematografi che un giorno i rispettivi proprietari si videro costretti a chiudere. Omegna comprese le ragioni di questo insuccesso, e anche se qualcuno giudicava il cinema oramai finito egli, che ne aveva comprese le possibilità e che non poteva starsene tranquillo a fare il cassiere, volle buttarsi in un'impresa « pazzo ». Con poche migliaia di lire, ottenute da un amico col quale si mise in società, comprò uno dei locali battezzandolo *Edison*, andò a Parigi — dove già era stato anni prima durante un viaggio di studenti, ed aveva respirata aria di cinema — e comprò diversi brevi pezzi da Pathé, da Gaumont, da Méliès ed altri. Pezzi brevi, di quella brevità e, per lo più, inconsistenza che aveva fatto la sfortuna dei due cinematografi torinesi; ma egli li aveva scelti con un determinato criterio, in modo che fossero montabili assieme per ottenerne dei film di 150-200 metri (lungi metraggi, per allora) con un loro senso compiuto. Ed in questa trovata mi pare ci sia una esatta comprensione del cinema. Fu infatti il suo primo successo: con grande pubblicità, con cartelloni che annunciavano la proiezione di 200.000 fotografie — contare i fotogrammi era un'ottima forma di pubblicità — il *Cinematografo Edison* cominciò magnificamente la sua attività. Ma Omegna aveva in mente imprese ancora più « pazze »: fare veramente del cinema, *girarli* i film, in Italia, invece di comprarli dalla Francia. E pazzo l'impresa era davvero giudicata da tutti. Fare la concorrenza ai francesi pareva impossibile. Omegna però era sicuro della riuscita. Egli era stato in Francia, aveva conosciuto, come abbiamo visto, Méliès, Pathé, Lumière, aveva ficcato il naso il più possibile nei loro primitivi stabilimenti. E il cinema lo attraeva: era veramente fatto per lui che assieme ad aspirazioni e possibilità artistiche (abbiamo visto che fece il pittore) possedeva una mente di tecnico e l'abilità ed il gusto dell'arrangiamento ingegnoso (la macchina fotografica costruita da ragazzo), qualità quest'ultima che, particolarmente a quei tempi, era molto utile. Finalmente, dopo mesi e mesi di lavoro, di speranze, di ansie e di progetti, conobbe un modesto fotografo di Torino col quale fece subito amicizia. Ed il fotografo si lasciò convincere, mise a disposizione i primi capitali necessari per l'acquisto di una macchina da presa e l'inizio di una attività produttiva di film « dal vero ». Quel fotografo si chiamava Arturo Ambrosio e con il breve documentario di attualità sulla prima corsa automobilistica Susa-Mon-

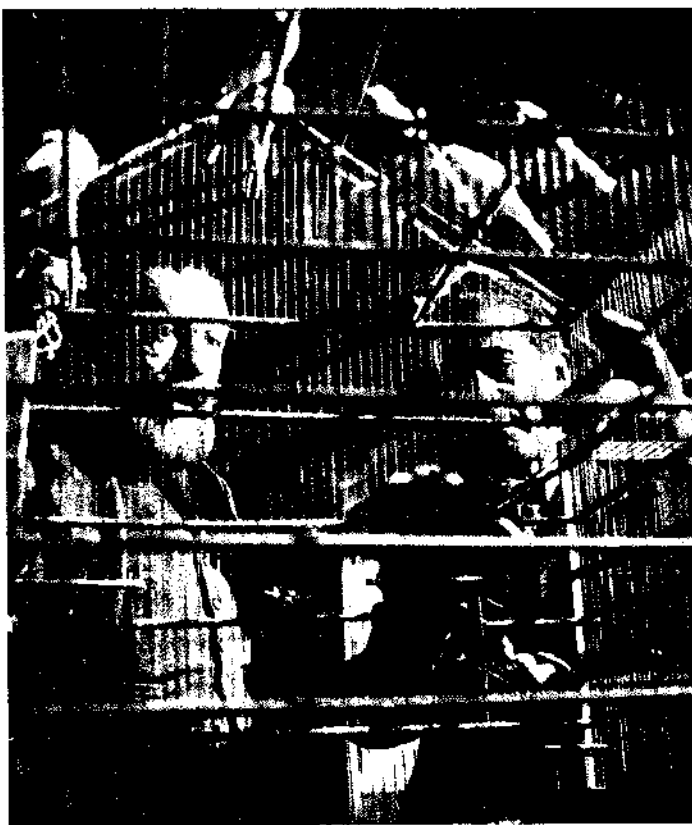
cenisio (1904), girato da Omegna, ebbe inizio l'attività di quella che fu per molti anni la nostra massima e più quotata editrice. Per anni Roberto Omegna fu il braccio destro di Ambrosio, fu il tecnico che curò personalmente tutte le produzioni della casa, celebre per la impeccabile fotografia, la stampa perfetta ed i magnifici viraggi. Per conto dell'Ambrosio fu in Africa, in India, in Russia, in Birmania: girò insomma mezzo mondo, e i suoi film erano attesi e richiesti da tutti i proprietari di sale e noleggiatori (ne esistevano pochi, allora, di questi ultimi). Tutti li volevano, tanto che a volte i film venivano come messi all'asta: « al maggior offerente » e raggiungevano il prezzo di 13-14 lire al metro, per allora eccezionalissimo. E Omegna, in quanto a metraggio, era abbondante: i suoi film raggiungevano i 300, i 500 metri, addirittura i 700, veri metraggi-pazzia. Non per nulla Omegna aveva cominciata la sua carriera con una trovata di maggiorazione dei metraggi. Poco più di un anno dopo l'inizio della sua attività con i « dal vero », nel 1905-1906 l'Ambrosio cominciò la realizzazione di brevi film a soggetto. Venivano girati in un capannone, meglio, in una tenda o, più precisamente, dentro un complesso di tende mobili piazzate all'aperto lungo la via Nizza, tende mobili che permettevano di dirigere e padroneggiare nel miglior modo possibile la luce solare di madre natura. I primi due film furono: IL ROMANZO DI UN DERELITTO, dramma che sta in testa a tutta una numerosa serie di « derelitti » del vecchio cinema italiano, e LE DISGRAZIE DI UN UBRIACO, comica interpretata dall'attore Vaser del teatro Rossini; entrambi ideati, diretti e girati da Omegna. Omegna fu operatore, *metteur en scène*, soggettista, tecnico di sviluppo e stampa, mago dei viraggi, costruttore di apparecchi, vero *factotum*, in una parola della « Ambrosio » per diversi anni. La Casa eseguiva allora tre riprese buone per ogni inquadratura dei propri film, così da ottenere tre negativi originali: uno di essi veniva conservato come riserva, uno serviva per la stampa delle copie destinate all'Italia ed ai paesi europei, l'altro era inviato in America. Infatti, si esportava molto e Pathé, a Parigi, faceva visionare i film dell'Ambrosio ai propri tecnici perchè *imparassero*.

E fu all'Ambrosio, nel 1911, in occasione di un concorso indetto presso l'Esposizione Internazionale di Torino, che Omegna realizzò il suo primo film scientifico. Quasi sicuramente il primo film scientifico realizzato in Italia.

Venne poi la guerra ed anche Omegna rivestì il grigio-verde. Nel dopoguerra lo troviamo di nuovo all'Ambrosio. Ma non per molti anni. Nel 1921 la decadenza della nostra industria cinematografica, già floridissima, è pienamente in atto. All'Ambrosio grandi rivolgimenti. Omegna lascia a malincuore la Casa che era un po' una sua creatura ed alla quale si era quindi affezionato, tanto da non prendere in considerazione le molte offerte che gli venivano fatte anche dall'estero, e passa come tecnico all'« Atelier Butters », stabilimento di sviluppo e stampa. Poi, dopo pochi anni, ritrovato l'amico col quale aveva cominciata l'impresa del cinematografo Edison, comincia con lui la produzione di film scientifici. Ha così inizio la sua attività definitiva e più importante. Le sue doti di ingegnoseria e il suo carattere di tenace ricercatore, facevano di lui l'uomo adatto a questo lavoro che ha esigenze e caratteristiche tutte particolari. Quella che abbiamo chiamata in lui irrequietezza, quell'irrequietezza che lo aveva portato a buttarsi nell'avventura cinematografica e lo aveva spinto con la sua macchina da presa nelle più remote contrade del mondo, può sembrare in contrasto con le doti richieste da un lavoro tutto fatto di precisione, di attenzione, di metodo. Ma su questa irrequietezza bisogna intendersi. Noi immaginiamo Omegna girare le belve in Africa, i disastri tellurici e le grandi avventure di viaggi con la stessa meticolosità e la stessa calma paziente e giudiziosa che mette ora nel centrare i microbi sotto al microscopio.

Questa sua attività nel campo del cinema scientifico venne presto notata da « L'Unione Cinematografica Educativa » (L.U.C.E.), e nel 1926 egli passa a dirigerla il reparto film scientifici. Intanto la L.U.C.E. è diventata « Istituto Nazionale LUCE ».

Da allora ad oggi, si può dire nell'ombra, con la sola soddisfazione, in fondo, del proprio lavoro, quest'uomo che nell'ombra



Roberto Omegna aspetta che i canarini per un suo film scientifico Luce si decidono all'azione voluta

ha sempre voluto rimanere con la sua modestia di solitario artigiano, ha compiuto un lavoro immenso e preziosissimo.

E' nel campo del cinema scientifico che egli ha certamente lasciato le sue cose migliori e di maggior interesse. Omegna rappresenta il film scientifico italiano. In questo campo è sempre rimasto solo. Soltanto in questi ultimi anni alcuni giovani dei « Cine-Guf » hanno mostrato di interessarsi a tale tipo di produzione, ottenendo anche risultati brillanti, e ci auguriamo che possa uscire da essi qualcuno capace di portare un reale contributo alla evoluzione di questo genere che da noi è sempre stato un po' trascurato. Finora, per molti anni, il cinema scientifico italiano è sempre stato « Omegna »: Omegna nel suo stanzone, Omegna all'acquario, Omegna con la sua vecchia macchina da presa piazzata al microscopio, Omegna solitario che va avanti a girare pochi metri al giorno, pochissimi a volte, perchè ogni fotogramma, si può dire, è il risultato di un lavoro enorme, tutto fatto di pazienza e di ingegnoseria. Ciò nonostante, nonostante vogliamo dire questa modestia di mezzi e penuria di uomini portata al suo limite — uno solo — il cinema scientifico italiano può vantare alcun opere di prim'ordine che possono benissimo sostenere il paragone con molta produzione straniera nella quale è oggi assai di moda parlare abbondantemente, tessendone gli elogi e additandola ad esempio. Di questo va reso merito a Roberto Omegna e per questo il suo nome non può essere dimenticato nella storia del nostro cinema.

FERNANDO CERCIO

Film scientifici realizzati da Roberto Omegna, per la produzione dell'Istituto Nazionale LUCE, dal 1926 ad oggi:

La vita delle farfalle, La Mantide religiosa, Vita del grillo campestre, Vita del ragno Epeira, Vita delle formiche, Vita delle piante, Come sbocciano i fiori, Intelligenza dei fiori, Cristalli viventi, Navigatori argentei dei mari, Uno sguardo al fondo marino (1° Premio Esposizione Internazionale di Venezia), *Un mondo meraviglioso* (1° Premio Esposizione Internazionale di Venezia), *L'axolotlo, Fecondazione dell'uovo del riccio di mare, Insetti nocivi all'agricoltura, La vita delle api, Dall'uovo alla gallina* (Premiato all'Esposizione di Parigi), *La tignola del grano, La mosca dell'olivo, La mosca comune, Fenomeni di cristallizzazione, Bolle di sapone, Emanazione del radio, Aria liquida, La vita della zanzara, Vita del canarino* (in lavorazione).

SORPRESA SOVIETICA



**SI DIREBBE CHE QUESTI RUSSI NON CONOSCANO LE TEORIE CHE NOI ATTRIBUIAMO LORO...
PECCATO CHE IL PROFUMO DEL FRUTTO PROIBITO ABBA CREATO IMMERITATE LEGGENDE**

HO VISTO in questi giorni (LAMPI SUL MESSICO a parte) il primo film sovietico della mia vita. Per questo, non ho avuto bisogno di andare a nessuna serata d'eccezione, né a uno spettacolo privato: ho assistito alla proiezione di NOTTE DI PIETROBURGO nel solito cinema vicino a casa mia, e senza nessuna speciale condizione.

La cosa è stata molto semplice: passando, mi son caduti sott'occhio manifesti e cartelloni dello spettacolo. Una striscia avvisava « Solo per questa sera », e infatti si notavano i preparativi per il lancio di un altro film. Una pellicola qualunque, tanto per riempire il calendario: il titolo, LA TRAGEDIA DI JEGOR, e le scarse notizie del manifesto (né regista, né produttrice, solo l'assicurazione che si trattava di « un romanzo di Dostojewsky ») non erano fatti certo per invogliare. Dalle fotografie, però, spirava un'aria nuova, un po' strana per i nostri schermi. A casa, sfogliai il volume di Pasinetti, e, con l'aiuto di una illustrazione, fui certo: si trattava proprio del film di Grigori Roscial e Vera Stroeva, girato nel 1933 in Russia. Così la sera, fra i pochi infreddoliti spettatori, c'ero anch'io.

Il desiderio morboso di veder pellicole della Sovkino non l'ho mai avuto, nemmeno negli anni famosi, quando i cineasti puntavano a occhi chiusi sulla produzione dell'U.R.S.S. Mancanza di desiderio dovuta, soprattutto, alla scarsa simpatia per il pensiero russo, specie per

quello letterario (questa non è pretesa di critica, son solo gusti personali): ma una certa curiosità sì. Non sono forse i russi i *piccoli padri* delle teorie del montaggio? La questione dell'interprete non-attore, non sono stati loro a tirarla fuori? Questi fatti, senza tener conto della grammatica del film (illuminazione, trucco e non-trucco degli attori, angolazioni, ecc.) danno logicamente a chi si occupa, sia pur in teoria, di cinema, il desiderio di prender visione di quello che tali assiomi han messo al mondo nella loro patria d'origine. Bene, da un simile punto di vista, posso concludere che questo primo (e forse ultimo) contatto col film sovietico, è stata per me una delusione.

Forse la TRAGEDIA DI JEGOR sta alle NOTTE DI PIETROBURGO, in fatto di mutilazioni della censura, come, a suo tempo, LAMPI SUL MESSICO, stava a QUE VIVA MEXICO. Ma non basta il lavoro di epurazione delle forbici a giustificare la povertà di racconto e l'ingenua insistenza su certi motivi, che caratterizzavano la pellicola. Pasinetti assicura che il film di Roscial è uno dei più significativi della produzione U.R.S.S. del 1933: può quindi essere preso, se non come pietra di paragone, almeno come esponente di una maniera cinematografica, e, come tale, biasimato con ragione.

Si direbbe, commentavo vedendolo, che questi russi non conoscano le teorie che noi attribuiamo

loro. A parte il fatto che il film è quanto di più sconclusionato e inorganico si possa immaginare (colpa dei tagli, penserà lo spettatore benevolo) come racconto e come ritmo, quello che specialmente colpisce è la sproporzione fra scene inutili e superflue, e passaggi sbrigativi e scheletrici da una sequenza all'altra, tanto che si è ricorsi (colpa della censura?) nientemeno che alle didascalie integrative di felice memoria. Il soggetto riesce così incerto e insipido: il clarinetista Jegor, servo della gleba, vien liberato dal padrone musicofilo, il giorno che questi si accorse di aver a che fare con un violinista di genio. Jegor, coi soldi che il padrone gli ha dati, parte per Pietroburgo: per via, sciupa tutto, e arriva alla capitale povero ed affamato. Suona, con un colpo di audacia, in un concerto: ha successo, ma non lo sa sfruttare, per colpa soprattutto del suo carattere insofferente, che gli impedisce di scegliersi un protettore, e si riduce in miseria. Nel finale nebuloso, Jegor vede i condannati politici che partono per la Siberia, cantando una canzone triste: riconosce che la musica è sua, e cerca di gridarlo ai forzati, che si allontanano nella notte.

Facile intuire subito a quali sviluppi politici si presti una vicenda di questo genere, e infatti, se pure le NOTTE non hanno un esclusivo carattere di propaganda come altri film che conosciamo per sentito dire, approfittano delle occa-

sioni che, via via, si presentano, per farci intendere da che pulpito venga la predica. Questo avviene, in primo luogo, quando si tratta di prendere un tono antimilitaristico e antiborghese. Il concerto durante il quale Jegor suona, è organizzato da un principe. La presentazione di questo nemico del popolo è ingegnosa: la macchina da presa indugia a lungo, in primo piano, su una grossa spallina militare, poi scivola su una decorazione scintillante, e risale, lungo una barba bianca e prolissa, a un viso atono e senza espressione. Tutto lì, il grande uomo, sembra dire: oro, chincaglieria e occhi intontiti. Poi del principe non si sa più niente, ma l'impressione resta. Però, accanto a questo aneddoto ben riuscito, quanta roba men che mediocre bisogna digerirsi! Sempre allo stesso concerto, ci sono gli immancabili primi piani di volti di spettatori, passaggio obbligato d'ogni film del genere (da Lionello Balestrieri in poi, l'effetto della musica sul volto umano è diventato un luogo comune a cui non si sfugge): e si va avanti per un bel pezzo a veder visi stu-



Fotogrammi da 'Notti di Pietroburgo'



pidi in platea e visi assorti in piccionaia (la borghesia cretina e il proletariato evoluto), tanto che quello spontaneo «basta, l'abbiamo capito!» che al cinema segna la saturazione, vien spontaneo più volte alle labbra. Ma già che siamo in tema di primi piani, quello che è esasperante, nelle disgrazie di Jegor, è l'abbondanza di testimoni del protagonista: ogni due sequenze ce lo vediamo triste allegro o disperato, che occupa, con gli zigomi e i capelli scomposti, tutto lo schermo, e questo senza nessuna ragione plausibile. In fatto di inquadrature del genere, lo stesso Trenker diventa avaro, in confronto a questi russi.

L'impressione che mi è rimasta, insomma, è

quella di gente che non abbia molto da dire, ma che vuol ripetere fino alla noia quel poco che sa, quasi per illudersi che sia tanto. Ci sono, tuttavia, delle cose simpatiche: a metà film, Jegor si riduce a suonare il violino in un'orchestra di varietà, e si assiste così a un pezzo di spettacolo. A parte l'insistenza con cui si batte sul tasto «pubblico» (anche qui i primi piani di gente che ride si sciupano — e bisogna vedere che brutta gente) c'è un duetto comico che è fotografato con gusto, e che, come scena, costumi, recitazione, ha molto del balletto russo, è quasi un punto d'appoggio per comprendere il divertimento di certi spettacoli, di moda, un tempo, anche fra noi. Ma, subito dopo, giù

un'altra volta nel nerume dei primi piani del violinista disgraziato che ripete che vuol andare a Pietroburgo (questo motivo, quasi mistico, del viaggio alla capitale, finisce per diventare di una pedanteria insopportabile): e poi i luoghi comuni sulla miseria, sulla neve, sulla disperazione, riprendono a non finire.

C'è un'altra cosetta graziosa: la ragazza che Jegor ama è infastidita, la sera, lungo una prospettiva, da un ufficiale degli ussari. La scena, veduta in campo lungo, è condotta con uno stile quasi da teatro dei burattini: fiume, cielo e parapetti sono scurissimi, quasi neri, e le figurette della donna e dell'ufficiale spiccano in lontananza. La recitazione è a scatti, da marionette, la ragazza fugge e l'ussaro, che è brillo, la insegue barcollando: le mani dell'uomo, nei guanti candidi, risaltano violentemente, agitandosi come due piccole farfalle. Ma, una volta trovato l'effetto, state freschi che i russi ci rinunziano. Scene del genere ce ne sono diverse, e senza più quel carattere ingenuo e leggero che aveva questa. Jegor si incontra con la ragazza, sempre lungo il fiume: colloqui tragici e pesanti, nel significato, ma condotti con lo stesso stile della scena di cui sopra, tanto che vien fatto di chiedersi se, interpretandola come si è detto, abbiamo capito le intenzioni dei registi, o piuttosto gliele abbiamo attribuite noi. Poi si ricomincia con le solite cose: dettagli di neve smossa dal vento, miseria e disperazione fotografate in nero.

C'è da domandarsi come questo film sia giunto fra noi. Il direttore del cinema disse di non saperne niente: l'aveva accettato a scatola chiusa, trattandosi di un riempitivo qualunque. Il pubblico, scarso e disattento, non dimostrò, quella sera, nessuna opinione. Insomma, se tanto ci dà tanto, vien spontaneo di pensare che la censura ci deve aver risparmiate molte sere di inutile noia. Peccato che il profumo del frutto proibito abbia dato una immeritata leggenda di interesse a chissà quante pellicole mediocri.

MASSIMO ALBERINI



Internod' sale dei primi cinema berlinesi

Il pubblico tedesco

ANDARE al cinema in Germania è veramente una cosa seria e da non prendersi tanto alla leggera. Per un italiano poi la cosa presenta una serie di complicazioni di carattere organizzativo, ragione per cui noi ci andavamo pochissimo e non siamo mai riusciti a vincere quella sensazione di imbarazzo tipicamente latino che sorge all'atto di dovere spostare la scala di certi valori, sia pure secondari, ma consacrati dall'abitudine.

I tedeschi riservano allo spettacolo cinematografico come ricreazione un posto di primissimo ordine e mostrano di essere consapevolissimi della sua funzione educativa che altri popoli accettano implicitamente senza rendersene conto.

Pensate un po' alla nostra maniera sbadata e casuale di andare al cinema: s'incontrano dopo cena i soliti amici, si decide di «dare un'occhiata al cinema». Si getta uno sguardo sui cartelloni; si entra in un momento qualsiasi. Tutto questo a Berlino è inconcepibile, contro natura. E questa nostra mentalità del cinema come divertimento a realizzazione immediata, come riempitivo di una coincidenza fra due treni, cozza intanto contro questioni di «principio» e di temperamento; e poi incontra anche notevoli difficoltà di indole pratica. Anzitutto la scelta tempestiva del locale; se il film è buono, la prenotazione dei po-

sti che sono tutti numeratissimi; infine, l'orario delle singole rappresentazioni.

Quest'ultima restrizione, per altri rispetti intelligente, ma che applicata in Italia porterebbe al fallimento delle sale cinematografiche, più e oltre che da ragioni di comodità pratica (nel senso di evitare spostamenti e disturbi durante lo spettacolo) è a mio avviso conforme allo spirito dei tedeschi e al senso d'ordine e di simmetria che li guida in tutte le forme di attività della loro vita, divertimenti compresi. Vedere un film cominciando dalla metà rappresenta un controsenso, una violazione a principi inviolabili di dialettica mentale: sarebbe come iniziare la lettura di un libro cominciando dalle ultime pagine.

Non è casuale il fatto che pochi locali in cui è tollerato l'ingresso continuato (per quanto non credo che questo sia esplicitamente vietato in nessun cinema), sono considerati fra i più bassi.

Per questa ragione non è facile stabilire se i tedeschi vadano molto al cinema, essendo praticamente eliminato l'inconveniente delle sale stipate fino all'impenetrabilità. Accade talvolta, per film di eccezionale risonanza (come ad esempio *FOLLIE DI BROADWAY* 1939) di trovare tutto esaurito per parecchie sere, ma i berlinesi a occhio e croce vanno al cinema meno di noi e soprattutto più tranquillamente di noi. Non è raro il

caso che un film, anche mediocre, tenga il cartellone per sei o sette mesi consecutivi, come fu il caso di *LE PERLE DELLA CORONA*, uno zibaldone non infelicissimo di epoche e lingue che non mancò tuttavia di fare una certa impressione e di avere una fortuna più o meno meritata.

Colpisce in Germania la conformazione di moltissime salette di proiezione di secondo ordine che prosperano accanto ai grandi locali di tipo per così dire mondano e di architettura internazionale. Si tratta per lo più di strani locali, spesso privi di galleria, di forma così sproporzionatamente lunga rispetto alla larghezza, che non esiteremmo a definirla tubolare, con file non contenenti più di una diecina di poltrone le quali da una parte sono completamente addossate al muro, lasciando di conseguenza un unico passaggio laterale.

Non sono mai riuscito a comprendere la ragione di una simile costruzione: vien fatto di pensare ad una comune abitazione dove siano stati abbattuti tre o quattro muri di divisione fra camere comunicanti in linea diritta. In ogni caso è rispettato il legittimo desiderio di raccoglimento degli innamorati che per molte ore del giorno sono quasi i soli frequentatori, e i meno esigenti, del cinema di tutto il mondo.

Se già per certi rispetti il cinema tedesco ha una dignità di esistenza non minore a

quella del teatro, altri elementi rendono più completa l'illusione: la persona bene educata non manca di deporre soprabito e cappello in guardaroba, si trattiene poi con gli amici nell'atrio, dove chiacchierando finisce, prima d'entrare, la sigaretta, poichè fumare al cinema, oltre ad essere « polizilich verboten », è considerato una grave indelicatezza nei riguardi di ignote persone a cui il fumo fa male. Non si spera sulla tacita omertà dei vicini, tentando di occultare la sigaretta accesa nel palmo della mano: il panciuto e dignitoso signore che vi siede a fianco vi farà intendere con uno sguardo minaccioso che è dispostissimo a ricorrere alla forza pubblica. È quello stes-



Berlino: piccoli cinema suburbani. Sopra: il 'Diana' a Berlin-Teltow. A sinistra: l'«Echo» a Berlin-Buchow-Ost



so signore che pochi minuti prima, entrando, ha affidato amorosamente il suo grosso sigaro fumato per metà ad una specie, diremo così, di guardaroba: lunghi portacenere infissi al muro nell'atrio, con scompartimenti numerati destinati a contenere per un paio d'ore i *Tokos* e i *Bock* fumati a metà. Così il fumatore è tranquillo, salvi i regolamenti, e tutelato il legittimo senso di economia. Dire che i tedeschi hanno un mirabile senso di organizzazione anche nelle piccole cose, è dir cosa nota a chiunque. Una volta mi venne la tentazione di profanare l'ordine numerico e scambiare quei resti, ma sarebbe stata una monelleria di cui poi avrei avuto rimorso. E non lo feci. Forse da noi una simile innovazione porterebbe qualche inconveniente. Ma ormai siamo pronti, ci siamo perfino forniti di caramelle, che tuttavia non osiamo scartare per tema di far rumore. È buio e la sala è piombata in un silenzio profondo. Si comincia generalmente con un film documentario sulla vita di certi animali o sulle varie fasi di fabbricazione di un certo prodotto industriale. Queste proiezioni a carattere scientifico sono presentate con molto garbo e tecnica impeccabile; può tuttavia riuscirci a volte poco chiaro l'interesse che il pubblico tedesco dedica a questi corti mc-

taggi, che da noi sono generalmente accolti con una certa freddezza. Viene poi il documentario a un dipresso sul tipo del nostro Luce e infine piccoli film pubblicitari. Da buon italiano aspettavo la solita marcia di proteste e di impazienze che accompagnano spesso queste forme non sempre felici di pubblicità. Invece, niente: tutto passa liscio e non si può escludere neppure che qualche brava Frau Schmidt finisca per adottare il dentifricio X raccomandato dalla pellicola pubblicitaria. Poi il film vero e proprio. Definire gusti, tendenze, carattere del pubblico tedesco in base al suo comportamento di fronte allo spettacolo cinematografico è pressochè impossibile, poichè i tedeschi contengono in genere il loro entusiasmo, limitandolo ad una disciplinata ilarità nei punti strettamente richiesti dalla vicenda. Il resto viene assimilato e giudicato in forma strettamente interiore. Non si creda questa reticenza un sintomo di freddezza, chè anzi il tedesco è per natura piuttosto espansivo, ma fa parte di quella « condotta » di cui abbiamo parlato. In complesso il tedesco è un pubblico intelligente, ed anche negli strati più bassi è educato ad intendere il cinema, per quanto l'attenzione sia forse inadeguatamente concentrata sugli aspetti più strettamente fo-

tografici e pittorici. Del resto in un popolo dove il dilettantismo fotografico è diligente e dove la fotografia ha un valore più reale che evocativo, è comprensibilissima questa inclinazione: nella patria della Leica, il gusto per la bella inquadratura è sveglio. Passando poi al contenuto, alla « trama », il film patriottico è fortemente sentito, e tanto più se i motivi eroici, anzichè avere caratteri di universalità, si riferiscono con allusioni esplicite e dirette alla Germania e al popolo tedesco. Vien fatto di pensare che i tedeschi non cerchino tanto nel cinema l'apologo, l'allegoria, la morale per la morale, ma abbiano bisogno della concretezza del « fatto », e vi tendano. Tanto meglio quindi se i protagonisti avranno una nazionalità ben definita, se l'azione si svolgerà in paesi ben riconoscibili, in modo che lo spettatore possa giudicare il tutto entro gli schemi della sua eticità e del suo sentimento nazionale.

Staggono naturalmente a questa necessità film di carattere avventuroso, o i « gialli » (per quanto anche in questi ultimi non manchi mai l'elmetto classico dello *Schupo*), dove gli elementi romanzeschi posseggono già di per sé sufficiente emotività, accanto alla suggestiva visione di paesi lontani, al cui fascino i tedeschi sono tutt'altro che insensibili.

Un altro elemento che solletica notevolmente il gusto di questo pubblico è tutto quello che si riferisce alla mondanità francese, con quel suo sapore leggermente scandalistico in cui non mancano *frak* impeccabili, *tabarins* con annesso champagne e ballerine in calze nere e gonne lunghe; strana attrazione (forse oggi il clima di guerra potrà avere modificato anche questo sentimento) di cui non è facile stabilire l'essenza, e se in essa giuochino più ragioni di affinità o di contrasto: forse nè l'una nè l'altra cosa. C'è forse in tutto questo una dose del solito



Una scena del film tedesco 'Robert Koch'

provincialismo mondiale, che considera Parigi la culla dei piaceri leciti ed illeciti; comunque è una ammirazione compiacente, se non nostalgia, quella stessa compiacenza con cui i tedeschi erano estasiati dalla visione di panni stesi ad asciugare fra le finestre di qualche viuzza di città del nostro meridione, offerta da un vecchissimo film italiano di propaganda turistica (tolto providenzialmente dalla circolazione) che per molti anni aveva fatto il giro di tutti i cinematografi della Germania.

Questo gusto parigino si deve quindi prendere con molto riserbo e si esaurisce in sé stesso. I bravi berlinesi sarebbero i primi a insorgere se le loro birrerie tentassero di assumere un tono parigino. Perché in fondo i tedeschi in fatto di divertimenti sono dei gran conservatori.

Se la produzione cinematografica di una nazione è il risultato della sensibilità artistica della massa (il che non è sempre vero), i tedeschi che apprezzano il film americano (spesso proiettato in edizione originale), che ammirano il film francese a forte

contenuto psicologico, quando poi si trovano in famiglia, si contentano di semplici trame, di tenui motivi, di un linguaggio scorrevole, riposante, spinto talvolta ad ingenuità fanciullesche. Vogliono la chiarezza, la naturalezza a tutti i costi, amano si trovare sullo schermo la vita, ma la loro vita di tedeschi in Germania.

Poiché se è vero che lo spettatore finisce per trasportare sé stesso e la sua umanità nella figura del protagonista, il tedesco, nazionalista per eccellenza, vuol portarci la sua umanità di tedesco. Ora la regia deve agevolare al massimo questa trasposizione, in modo che l'identificazione sia perfetta e legittima e la coscienza dello spettatore tranquilla.

Anche il fatto etico segue vie tutte sue: in una trama sentimentale non turba la presenza di un figlio illegittimo, di un divorzio, di un suicidio; la moralità che conta è quella finale e ad essa tutto si può subordinare, purché il Bene trionfi e tanto meglio se questo sarà un Bene tedesco.

GIOVANNI ARISTA

ISTRUZIONE E PLASTILINA

Berlino, aprile

NEL nostro taccuino c'era segnato ben chiaramente che nel pomeriggio avevamo un appuntamento al « Reichsstelle für den Unterrichtsfilm »: era stato proprio il Presidente ad invitarci, e non volemmo assolutamente mancare. Il Presidente di questo ufficio, che — come è noto — distribuisce su larga scala macchine di proiezione e copie di film in tutta la Germania, dalla Baviera, fino alla Prussia orientale, a tutte le scuole ed a tutte le Università, ci aveva assicurato che ci avrebbe fatto vedere documentari assai ben fatti e d'attualità.

Appena finito il « Mittagessen », ci recammo dunque con una certa fretta verso la più vicina metropolitana: la vita finisce presto a Berlino, ed è necessario che ad una certa ora ognuno sia nelle proprie case. Sulla metropolitana, molta gente che leggeva con tranquillità il giornale: i lacrimici comunicati di guerra, allora, non erano certo tali da suscitare un interesse fuori dal normale! Finalmente giungemmo a Potsdamer Platz, e dopo un poco di strada, giungemmo all'Ufficio dove il Presidente ci aveva dato appuntamento.

Entrammo nel piccolo giardino, e, poiché nessuno ci era venuto incontro, seguitammo a camminare, un poco guardinghi. La porta era socchiusa, e non c'era né portiere né altri segni che facessero sospettare l'esistenza di qualche persona. Nelle scale dei cartelli indicavano per mezzo di una freccia i rifugi antiaerei del sottosuolo. Finalmente, come Dio volle, trovammo il nostro ufficio. Il Presidente era lì ad attenderci: alto, con i capelli bianchi, assai garbato e con una pronuncia chiara. E siccome noi eravamo gli ultimi arrivati, dopo che ci fummo seduti in una stanza chiusa, dove c'era lo schermo, la macchina da proiezione e delle poltrone assai comode, il Presidente, avvicinandosi ad un tavolo, pieno di campanelli e di piccoli aggeggi misteriosi, cominciò a parlare della storia del documentario in Germania.

Le origini del documentario in Germania sono piuttosto lontane. Soltanto una quarantina d'anni fa si diede inizio ad una produzione di film scientifici: quando ancora la produzione artistica non era neppure agli albori. Naturalmente in quei primi anni si registra più che altro tentativi, di valore e importanza trascurabili. Si deve ad Oscar Messter — che è il pioniere tedesco del cinematografo — se, alla fine del secolo passato fu possibile produrre i primi, rudimentali documentari sulla medicina. Nel 1899 il prof. Pfeffer, Direttore dell'Istituto Botanico dell'Università di Lipsia, fece la prima ripresa della crescita delle pian-



Dalla favola 'Tavolino, copriti!'

te. Ma fino al 1919 i risultati sono piuttosto modesti: era necessario unificare, accentrare le attività isolate di singole persone; era insomma ormai venuto il momento di creare un organo centrale capace di realizzare in modo degno questa non superficiale attività. Per questo, appena finita la guerra mondiale, fu istituito un Ufficio presso l'Istituto Centrale d'Insegnamento e d'Educazione, che aveva precipuamente lo scopo di collegare la scuola tedesca con il cinematografo. Ma difficoltà d'ordine finanziario e soprattutto l'impossibilità di una produzione su larga scala impedirono una vera e propria affermazione. Ostacolo maggiore era il dover produrre questi documentari con pellicola a passo normale, con quali inconvenienti è facile immaginare. Soltanto in casi eccezionali furono quindi possibili proiezioni in scuole secondarie ed in Università.

Nel 1932 cominciarono i passi ridotti: nuove, più ampie possibilità, si aprono. Nella estate del 1934 il Ministro dell'educazione nazionale Rust dette il colpo decisivo con l'introduzione del film nelle scuole e nelle Università e con la fondazione dell'ufficio « Reichsstelle für den Unterrichtsfilm ». Spronato ed aiutato dalle superiori gerarchie, questo ufficio si è subito messo alacremente al lavoro. Produzione su larga scala, operatori inviati in ogni parte della Germania, mobilitazione di professori, di tecnici, di esperti. Si cercò subito di dividere con efficacia i compiti: occorreano film per Università, che avevano scopo ben diverso da quelli che era necessario produrre per le scuole, ad esempio, elementari, o di avviamento. Queste ultime in Germania sono numerosissime: per ogni mestiere, si può dire, c'è una scuola specializzata. Ma ben presto fu possibile produrre film a passo ridotto per ogni genere di scuole. Per le elementari furono anche prodotti numerosi cartoni animati. Era giusto il concetto che accanto a film istruttivi, fossero prodotti film a carattere esclusivamente ricreativo. Senza poi accennare alla distribuzione delle macchine da presa: ogni più piccolo vil-

laggio, che avesse una scuola, non doveva soffrire la mancanza di un apparecchio di proiezione.

Se si dà un'occhiata alle cifre che può vantare questo ufficio si rimane davvero impressionati: dopo cinque anni di attività furono infatti distribuiti nelle scuole 34.300 apparecchi da proiezione e 233.500 copie di film. Questi ultimi vanno così distribuiti: 227 film per le scuole non specializzate, 6 per le scuole di avviamento per singoli mestieri, 19 per le scuole rurali, 330 per Università.

Ogni film è di solito accompagnato da un quaderno allegato contenente le spiegazioni ed il modo come deve essere visionato e opportunamente spiegato il film. Di questi quaderni ne sono stati stampati fino ad oggi circa sette milioni di esemplari. Lo stesso ufficio pubblica una rivista (*Film und Bild*) contenente articoli tecnici e divulgativi su problemi riguardanti i passi ridotti: la tiratura di questa rivista è di circa 22 mila copie ogni numero.

Appena finito il discorso il Presidente ci annunciò che adesso ci avrebbe fatto vedere qualche saggio di questi documentari. Non ebbe tuttavia bisogno di alcun aiuto per iniziare la proiezione; premette alcuni bottoni, la luce di botto si spense e sullo schermo apparve l'insegna dell'ufficio: R.F.D.U. Il primo documentario aveva per soggetto la vita di una caserma: era dunque piuttosto d'attualità. Tecnicamente assai ben fatto, rimaneva forse un poco monotono: ci ricordava un corto metraggio che avevamo visto nell'estate scorsa a Venezia e che era intitolato, se non sbagliamo, LIPIZZANER. Il secondo pezzo era un film di natura scientifica: BEFRUCHTUNG UND FURCHUNG DES KANINCHENEIES (*Fecondazione del coniglio*). Passaggi rapidi ma estremamente chiari, tecnica impeccabile. Il professore spiegava ad alta voce: ed anche noi, pur essendo dei profani in materia, riuscimmo a farci un'idea del problema. Di valore puramente descrittivo, ma assai ben fotografato, era il terzo, intitolato STAHLWERK II - THOMAS BIRNE (*Acciaierie*). Interessanti anche dal

punto di vista artistico, così luminosi, chiari ed ariosi erano il quarto ed il quinto, SCHWÄLMER BÄUERIN AM SPINNRAD (*Contadina all'arcolaio*) e ALMWIRTSCHAFT (*Pastorizia*). I nostri occhi in verità cominciavano ad essere stanchi: e quando il professore ci annunciò che finalmente avremmo potuto vedere due film di fantocci animati, ci sentimmo un poco sollevati. E difatti ambedue questi film ebbero l'effetto di toglierci dalle membra quella stanchezza ormai sopravveniente. Il metodo con cui essi sono costruiti è in verità un metodo nuovo di zecca: ma si può con sicurezza affermare che gli sforzi hanno dato dei frutti insperati. Più interessante del primo TISCHLEIN DECK DICH (*Tavolino, copriti*), era senza dubbio il secondo, DER WETTIAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGELE (*La gara fra la lepre e il porcospino*). La lepre



Dalla favola 'La gara tra la lepre e il porcospino'

anche questa volta, come nel più famoso disegno animato di Disney, LA LEPRE E LA TARTARUGA, viene gabbata dal piccolo, sporco, ma furbissimo porcospino. Il metodo è assai semplice, in vero: da una parte del campo sta il porcospino maschio, e dall'altra parte, al traguardo, il porcospino femmina, che è assolutamente identico al maschio. Il giuoco è presto fatto: per quanto la lepre si affretti, non riuscirà mai a battere i porcospini, che sono già lì, nascosti tra le erbe, ad aspettare l'esterrefatta bestiola. Il racconto è agile, svelto, grazioso.

Quando uscimmo fuori, cominciava già ad imbrunire: fu opportuno quindi affrettarci a prendere uno dei rari autobus: la nostra abitazione è lontana da quel luogo forse una diecina di chilometri.

AMERIGO CENCI

GLI OCCHI NEL VUOTO

DI FRONTE ai bambini si è spesso timidi, davanti agli inferiori impacciati, davanti agli affari vigliacchi. Io, che vivo in campagna, ho paura del mio fattore. In quei momenti adotto un rimedio semplice e provvisorio: vado a fare una scappata in città. E, lasciandomi prendere dalla calca, assaporando la gente, in quel che di comunicativo e di invadente che c'è nelle strade, ritrovo me stesso; ossia, con la coscienza di essere come tutti e non con quella di ciò che ho di particolare, ritrovo la mia vera umanità e la mia vera ricchezza.

Mi dirigo dunque, fuggiasco, a una piazzetta segregata dove un riflettore manda una luce che annienta. Invece di una lampada elettrica quel riflettore contiene un apparecchio che uccide ciò che cade sotto il fascio di luce, che lascia le cose in piedi, ma morte. Là c'è il vecchio teatro dei Rassegnati, oggi Supercinema (l'unico cinematografo passabile della città di provincia) di una grandezza cadente e tetra. Un campanello suona fisso per richiamare il pubblico e sembra che sia il rumore del riflettore micidiale. Ma la facciata (che può rammentare anche quella d'una chiesa smessa) è mezza mascherata da un enorme cartellone dov'è scritto un nome e raffigurata la faccia rubizba d'un comico celebre in altri tempi. Da molti anni non ci pensavo più, m'ero scordato della sua esistenza. È proprio lui o un bamboccio con un nome e una faccia che gli rassomigliano, tanto per sfruttare la fama del grande? Mi pare impossibile che quello vero, quello grande, sia andato a finir proprio lì. Accanto alla porta ci sono anche dei telai appoggiati al muro con fotografie di scene cinematografiche vecchie e punteggiate dalle mosche, molto guardate e ora rigettate dal pubblico scelto. Ci si ferma a puntarle qualche ragazzo che va a scuola, o un militare infagottato e serio come se fosse in chiesa di fronte a una divinità. Anch'io mi fermo davanti a quelle scene sbiadite e vi osservo con delizia mode e atteggiamenti passati, pieni di gusto, che sfuggono a molti o interessano pochi; e, davanti a quelle fotografie vecchie, mi scopro degli occhi nuovi. Riconosco l'attrice che un tempo mi piacque fino a vergognarmene. E per prendere il biglietto devo far forza a un sentimento di pudore, a una forma di rispetto verso le cose che piacciono troppo. La sala è quasi vuota perché è l'ora di cena. Potrebbe essere anche un'autorimessa. Vuoti e sonori sono i muri, usata la luce, usate le decorazioni dozzinali prima di esser diventate vecchie. La tettoia è di vetro e si capisce così come la sala sia nata in un cortile, in uno spazio soverchiato da fette di

casamenti che si intravedono quando, di tanto in tanto, il soffitto si apre per lasciare entrar aria e pare che tutti i panni alle finestre sgocciolino sul naso degli spettatori. Il palcoscenico è costruito con tutte le regole, con la maschera comica e la maschera tragica, una lira, un'iscrizione latina, due donne nude e una tenda con finite pieghe fatte alla brava, trattenute da due cordoni con nappe gialle. Il cinematografo era venuto dopo, quando Stenterello andò in disuso; però il teatro non poteva essere abolito per quel pubblico grossolano e di gusti reali che si diletta alle ombre, ma voleva poi anche persone vive, voci vere e luci da guardarsi in faccia. Osservo in giro, in un breve momento di luce. Intorno a me, in un'atmosfera fumosa senza che vi sia fumo, tra un odor di tavole infradite e di segatura (un odore da circo equestre), si vedono sparse rare persone. In fondo, due omoni che traboccano dalle seggiole, con le teste reclinare in dentro quasi fino a toccarsele, se ne ridono fanciullescamente a ogni battuta comica. Nella prima fila, sotto il telone, un giovinetto solo, a sedere come sui banchi di scuola, se ne sta con la sensazione pesante della scappata. Forse, entrando, si è vergognato come me. Sembra che sia ora lì a posteggiare l'attrice più che a veder lo spettacolo. Nella mia stessa fila una giovinetta già sciupata, mal dipinta, vestita con polvere e pretesa, accende una sigaretta e, negli intervalli, legge gli avvisi economici su un giornale ripiegato in quattro. Entrano poi due vecchiette che s'appuntellano l'una all'altra e tastano avanti a sé con un bastone. Il pubblico, su per giù, che s'incontra nelle latterie.

Quando il film è finito, sento di nuovo intorno a me il vuoto, che mi pare di dover nuotare. La sala ripiomba in quel grigiore indeterminato. Rivedo i miei due omaccioni, l'adolescente, la giovinetta traviata, le due vecchine che s'appuntellano l'una all'altra, e poi, là in fondo, una faccia solitaria e piena, e di qua una donna con un pellicciotto spelacchiato e una bambina vestita da scimmietta; ogni tanto una faccia di più, una persona di più seduta comoda comoda come se ce l'avessero portata così, pari pari. Mi pare di assistere a un gioco di bussolotti. Ecco che l'orchestra si anima. Il pianista che nutre la chioma dà l'espressione con la testa, guardando lo spartito per non perdersi. Un giovane flautino con stivali e pantaloni alla zuava fa un a solo e, pur soffiando con quel sorrisetto stereotipato dei bandisti che danno negli strumenti a fiato, guarda di sottocchi la sala e pensa forse che, a spettacolo finito, potrà correre alla

palestra. Più là c'è un grasso che par si sia dimenticata la grancassa fra le gambe e ogni tanto lascia cadere un colpo con distrazione, come se lasciasse andare uno sputo. Il clarino, un tipo denutrito con gli occhiali da miope, in un momento di riposo, guarda l'ora.

Le cantanti del varietà appaiono fulminate in piedi dai riflettori come le case, nella piazzetta, da quell'ordigno annientatore che le lasciava morte, ma ritte, sotto la luce. Salutate da applausi poco spenderecci, si ritirano con riverenze caricate che equivalgono a dei rumori senza grazia e senza ossequio fatti partire dalle labbra. Ma io aspetto il numero principale, il celebre canzonettista, il più celebre di tutti, quello che non vedevo da quasi quindici anni. Mi ci avevano condotto una volta prima della guerra, a uno spettacolo diurno per bambini (a Roma, alla Sala Umberto, dove c'era lui e c'erano anche i cani ammaestrati), e poi l'avevo rivisto, subito dopo la guerra, al Salone Margherita. Cominciava a passare la voga, ma, fosse che il pubblico avesse una smania enorme di divertimento, fossero gli ultimi bagliori suoi e di quel mondo del varietà che si spengeva, fosse anche la mia età che era quella del cattivo gusto e dei facili entusiasmi, mi fece un'impressione ancora più grande.

Ecco la marcia trionfale, il riflettore che ronzava, eccolo apparire tutto rotondello il mimo, il cantore, di fondo al palcoscenico. La luce gli rende la pelle viola. Brillano i suoi occhietti come se ci avesse spalmato sopra quella vernice che si danno le signore sulle unghie. Ma è vero o finto? Ed è lui o un imitatore? È lui, proprio lui, il suo passetto da beccafico, la sua pancetta gloriosa, la sua maniera di guardare in alto, di aggiustarsi il solino, di mirarsi l'anello aspettando che finisca la musicchetta d'apertura. Sol tanto, io avevo visto quegli occhietti luccicanti percorrere un teatro caldo e gremito ed elegante: ora, con le modissime mosse, senza mutar niente, proprio niente, guardava un teatro vuoto, i suoi occhi s'empivano di vuoto. Forse il mestiere. E l'unica cosa che pensai, lì per lì, fu questa: « Perché i suoi vestiti gli stanno così ciondoloni? ». Difatti era invecchiato e pareva sgonfiato e l'anello brillava meno. Ma, più che il cantante il quale diceva ora una canzonetta moderna abbastanza comune e non fatta per lui, io osservavo in me un cambiamento avvenuto per mezzo di una sostituzione lenta e insensibile dei gusti, dei desideri, delle opinioni. L'avevo amato troppo di lontano il mio divo, s'era stabilito tra me e lui un rapporto ideale per il quale il minimo errore di tono, la prima movenza che non rispondeva a questa perfezione ideale (l'invecchiamento stesso, il luogo dove si esibiva) era una minaccia. Non lo ritrovavo ora che nelle canzonette che ripetevo mentalmente, dove facevo io stesso i gesti e ia

voce di lui. Non avevamo più la facoltà di comunicare.

Quando, a un tratto, lo vedo raccogliersi come una palla e, con gli occhi fissi, spalancati, venire verso il proscenio modulando a mezza voce un ritornello antico e nostrale. Allora sì che lo ritrovo, coi gesti, le inflessioni di un tempo! Non c'è nulla, lì, che voglia esser di moda, è la canzone popolare di sempre, saggia, ingenua, generosa, fatta di poesia e di sofferenza collettiva come le grandi costruzioni o i grandi poemi che segnano un'epoca o una razza. La canzone si chiamava soltanto *Bimba bruna* e vi si diceva d'un amore, d'una morte e d'un'espiazione. Ora non mi domando più se il canzonettista è invecchiato, e se il suo anello brilla meno, e se è lui o un altro; e nemmeno penso se quel che dice è verosimile o no, se è per me o per un pubblico più primitivo. Non sostituisco più alle cose un mio giudizio critico. Son preso da una verità che è quella che conta in teatro; qualcosa di chiaro, di luminoso, non per noi ma in sé. Ed ecco che quella verità ci aveva preso tutti, e la sala vuota dove egli non cantava per nessuno ma dove egli si trasformava, pareva popolata da una turba immensa. Era curioso osservare come gli spettatori, diversi tutti di grado e di cultura, lontani fra loro, si ritrovassero con un niente, a un punto d'arrivo e di partenza comune.

Trucco? Mestiere? Mi dissero poi che il famoso canzonettista, costretto ormai a girar per le fruste scene dei cinematografi di provincia, aveva ancora pieno l'amore per l'arte sua, che, sebbene in misere condizioni finanziarie, più consumato che capito, cantava ancora con impegno e con passione. E mi dissero anche che, mezzo analfabeta, stentava piuttosto a fare la sua firma.

I suonatori si asciugano ora il sudore, soffiano negli strumenti per fare schizzar la saliva, fanno fagotto e vanno via. Allora viene un pianista furioso che picchia sulla tastiera per riempire il vuoto lasciato dall'orchestra. E intanto la macchina del cinema ricomincia a frizzare, e le ombre bige si muovono istericamente sul telone, ma a vederle muoversi per la seconda volta perdono umanità e acquistano invece un che di fantoccesco. La luce finalmente riappare all'improvviso, sfacciata. Il pianista si ferma in tronco come un volo d'uccelli che sia andato a urtare contro un vetro, frantumandolo, chiude il pianoforte, guarda l'ora e sparisce. La sala si spegne. Sul palcoscenico cieco salgono e ondoggiano forme oscure come ombre nel fondo del mare. Nel suo camerino il mio canzonettista; solo col suo piccolo apparato da divo (truccature, fotografie, medaglie, ricordi, quanti ricordi!) si prepara a uscire in incognito per una porticina, come un insetto, mentre l'ultimo spettatore (che son io) sgombra la sala: uno di qua, uno di là, ciascuno pei suoi affari, due uomini qualunque per la strada.

BINO SANMINIATELLI



Una scena del film Tobis 'Ein Mann auf Abwegen' diretto da Herbert Selpin, con Hilde Sessak

POSTILLA

Sulla « questione dell'autore » molto si è scritto ed evidentemente molto si continua a scrivere. Riceviamo ora questa nota ad un articolo qui pubblicato la volta scorsa:

QUELLO sceneggiatore di cui parla Fabrizio Onofri nel n. 91 di Cinema a pagina 223, che avrà conquistato il « senso cinematografico » non può ancora dirsi, come propone imprudentemente l'Onofri, « autore del film ». Diversa è infatti la sua natura da quella del drammaturgo. Infatti, questi definisce la sua opera sulla carta, mentre l'autore del film dovrà definirla valendosi di inquadrature, movimenti di macchina, illuminazione, materiale plastico, materiale umano, ritmo, ecc. Il senso cinematografico è senso che può sussistere soltanto approssimativamente sulla carta. Fino a che lo sceneggiatore perfetto delineato dall'Onofri non avrà adoperato quello strumento del

cinema che è la macchina da presa, nè quei mezzi come la inquadratura e il montaggio che costituiscono la essenza del cinema come arte, non avrà fatto opera di cinema. Una sceneggiatura per quanto ben fatta non sarà mai un'opera definitiva, ma soltanto una proposta. Il regista del cinema dispone appunto di questi mezzi e li adopera e poichè son questi e non altri gli elementi costitutivi del cinema come arte, non potrà essere altri che il regista l'autore del film. O meglio ancora uno che sia non solo regista, ma anche sceneggiatore e, perchè no?, addirittura soggetto. Il cinema è anche arte figurativa e un tale che descrivesse un quadro da fare non pretenderà mai di essere l'autore del quadro, se non lo eseguisce. Così se lo sceneggiatore non farà il film, non sarà mai autore del film. Il cinema non ha bisogno delle cosiddette « sceneggiature di ferro », ma di persone intelligenti, stimate dai capitalisti, delle persone che, avendo capito l'essenza del cinema come arte, si mettano a fare dei film.

CARLO JUBANICO

Luca Comerio, operatore aeronautico nella guerra 1914-1918



IL FOTOGRAFO DI S. M. IL RE

POCHE volte, la storia è stata così ingenerosa verso un pioniere come nei riguardi di Luca Comerio. Bene o male, tutti gli altri pionieri ed apostoli del nostro vecchio cinema muto sono riusciti a far parlare di sé nella storia del cinema contemporaneo. Ma contro Luca Comerio, l'oblio si è scagliato con inspiegabile accanimento. Luca Comerio, autore dei primi documentari italiani, precursore di quello che doveva poi diventare il diffusissimo genere delle «attualità», è stato inesorabilmente inghiottito dal tempo, le sue pellicole disperse, il suo ricordo completamente svanito e cancellato dalle cronache contemporanee.

Per chi si interessa a queste riesumazioni, diremo innanzitutto che Luca Comerio è ancora vivo. Abita a Milano, in un piccolo appartamento, ultimo lembo di agiatezza strappato allo sfacelo della propria esistenza, ha una vita piuttosto monotona e una moglie impiegata come cassiera in un cinematografo della periferia. Parla volentieri, s'accende di commovente entusiasmo all'idea che qualcuno si accinga a rievocare su qualche giornale la sua carriera, apre cassetti, rovista dentro polverosi cassoni, alla ricerca di qualche elemento che possa aiutare alla ricostruzione del suo passato. Però, le scoperte e i ritrovamenti sono scarsi; i traslochi hanno disperso gran parte del materiale, qualche annebbiata fotografia e qualche sgualcito bollettino è tutto ciò che rimane della sua eventuale attività.

Uscito dai ranghi modesti della fotografia (abbiamo sott'occhio un suo vecchio opuscolo pubblicitario: «Specialista in gruppi allegorici, fo-

to al magnesio, ritratti su porcellana»), Comerio ha cominciato il suo lavoro di operatore d'attualità intorno al 1905. Allora, girava da un capo all'altro della Penisola con la sua macchina a raccogliere fotografie di cerimonie o avvenimenti, e poi allestiva brevi documentari che, causa le diffidenze degli esercenti e le forzate necessità finanziarie, egli stampava in una sola copia e faceva circolare a rotazione nei cinematografi del centro. Pare che lui stesso, in principio, distribuisse personalmente i suoi film,

girando in motocicletta con dietro, sul portapacchi, le bobine. Cominciava dalle sale più importanti, dava la bobina all'operatore e, appena finita la proiezione, la rimetteva sul suo portapacchi e la portava ad altri cinematografi che la attendevano. Per la sera, con questo primitivo sistema, sei o sette dei cinema più frequentati avevano proiettato le sue pellicole. L'indomani il lavoro riprendeva.

Tra i film più importanti realizzati dal Comerio in questo periodo, si ricordano il documentario su una crociera compiuta dal nostro Sovrano nel Mediterraneo, a bordo del panfilo «Trinacria» (ancora oggi, sui biglietti da visita, che forse Comerio non ha ristampato da vent'anni, figura la scritta «Fotografo personale di S. M. il Re d'Italia»), pellicole celebranti l'incontro del nostro Re coll'allora Re d'Inghilterra, Edoardo VII, un film sportivo sul «Giro d'Italia» e il documentario realizzato a Cettigne, durante la visita resa dal nostro Sovrano alla famiglia reale montenegrina.

Certo, però, il capitolo più interessante del suo lavoro di questi anni è affidato al «servizio» compiuto sul terremoto di Messina. Precorritore dei grandi operatori d'attualità, Comerio è arrivato a Messina con le navi della nostra Marina inviate per i primi soccorsi. È rimasto sul posto due settimane, ha sfidato difficoltà e sacrifici, ha lottato contro l'incomprensione della burocrazia, riuscendo a raccogliere tutto un prezioso complesso di documenti sulla tragedia e sulla formidabile opera dei soccorsi.

Comerio era ormai avviato a diventare il documentarista ufficiale d'Italia, i suoi film sollevavano curiosità ed emozione, il suo lavoro cominciava ad esser seguito con un certo interesse dalle Autorità. Nel frattempo, egli aveva costruito uno stabilimento alla Bovisa e poi uno a Turro, dove, non pago del suo lavoro documentario, cominciò a realizzare anche film a soggetto, fondando quella «Milano-Film» che doveva avere l'onore di produrre l'unico film interpretato dal grande Ferravilla.

Nel 1910, Comerio tornò un'altra volta in Sicilia per fotografare episodi di una eruzione dell'Etna, e poi la storia, che oggi lo ha un po' trascurato, lo favorì, offrendogli superbe occasioni per affermarsi. Furono infatti gli avvenimenti, soprattutto politici e militari, del momento che lo misero in grado di dimostrare la straordinaria importanza del suo lavoro, facendolo partecipare, in qualità di cinematogra-



Marinai italiani alla guerra libica (documentario 1911)

INTERVISTE

UNO SCENOGRARO E UN ARREDATORE

AL teatro numero 5 di Cinecittà, dove si girava *PICCOLO ALPINO*, ci accolse una gradita sorpresa. Le riprese avvenivano in una borghesissima stanza, sotto la regia di Biancoli. Era una stanza molto semplice, arredata col gusto chincagliesco d'anteguerra (quella del '14), ma fu proprio codesta semplicità perfettamente intonata al dramma che ci invogliò a una osservazione più attenta. Fu allora che rimanemmo gradevolmente sorpresi. Caso infrequente nella produzione italiana, tutti o quasi gli interni del film erano già costruiti. Si sa invece quanto debba generalmente sudare l'architetto per avere il copione almeno una ventina di giorni prima dell'inizio di lavorazione, il tempo cioè necessario per fare cosa seria e coscienziosa.

Il produttore è un po' la suocera del cinematografista, e tutti i collaboratori della pellicola hanno di che lamentarsene, ma nel caso attuale è con ragione. Sarebbe opportuno che esso produttore si rendesse conto una buona volta che la fantasia non può andare disgiunta dalla riflessione, e riflettere significa usare del tempo. La improvvisazione rimarrà sempre la peggior nemica del cinematografista.

Altro problema basilare: i mezzi. Il discorso sarebbe lungo, in proposito. Ci basti rilevare che il risparmio di qualche biglietto da mille pregiudica talvolta la buona riuscita di un lavoro e conduce a danni di mole ben maggiore.

Ma quello che ci preme ribadire qui è un altro fatto, ricollegantesi a quei canoni su cui poggia tutta l'estetica cinematografica: la collaborazione tra architetto e arredatore. L'ideale sarebbe che questi due compiti fossero svolti da una stessa persona, ma sarebbe altresì esagerato pretenderlo.

Sta di fatto che solo da un'intima e armonica fatica comune fra architetto e arredatore può nascere una scenografia che non sia freddo ricovero della trama ma vi partecipi essa stessa, dandole un tono, contribuendo alla caratterizzazione dei personaggi, creando in altre parole l'atmosfera. Inutile aggiungere che se all'opera dell'architetto e arredatore s'unisce quella del costumista, sarà tanto di guadagnato. È chiaro che non si può prescindere da questi fattori, nel discutere il valore intrinseco d'una inquadratura; cioè il regista non potrà pre-



Guerra di Libia: bersaglieri in trincea

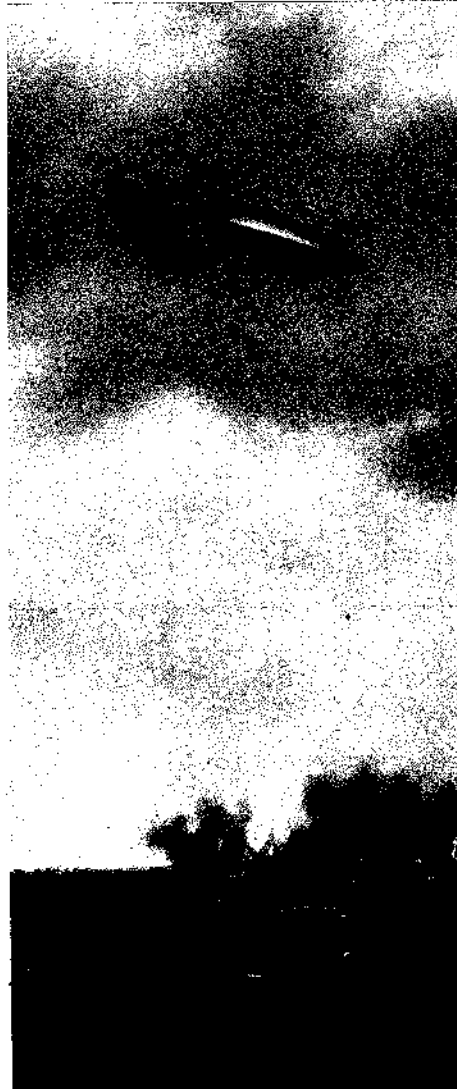
fista ufficiale, alla guerra di Libia (dove restò per quasi tutto il periodo della campagna) e poi a quella mondiale, dove lavorò per quattro anni al servizio degli Stati Maggiori di Cadorna e di Diaz.

Dallo scheletrico resoconto di fatti o avvenimenti isolati, Comerio era passato a realizzazioni più vaste, all'allestimento di film completi, celebranti le operazioni delle truppe italiane in Libia (egli aveva partecipato personalmente allo scontro delle « Due Palme ») e, più tardi, episodi della Guerra Mondiale, racchiusi in quel lungo documentario *PERCHÉ IL MONDO SAPPIA E GLI ITALIANI RICORDINO* in cui sono raccolte testimonianze decisive sull'eroismo dei nostri soldati nella Grande Guerra.

Con gli anni successivi alla Guerra Mondiale, è cominciata per Luca Comerio la decadenza. Questo uomo che aveva dato quasi vent'anni della sua vita al cinematografo, era stanco; le sue pellicole correvano trionfalmente per il mondo, ma egli sentiva che la propria carriera aveva toccato il vertice, che non si poteva andare più in là, che altri uomini freschi e altre necessità lo avrebbero sopraffatto. Da quel momento, Comerio si è ritirato e non ha fatto più parlare di sé. Ora, con la vecchiaia, sono arrivati, anche per lui, i rimpianti: « Mi sono lasciato scappare due guerre — egli dice — quella di Etiopia e quella di Spagna; ed ora sto lasciandomi scappare la terza ».

Luca Comerio non va neppure più al cinematografo; vive appartato, dimenticato da tutti, nella sua piccola casa milanese, dove la moglie-cassiera qualche volta, rientrando, gli parla dei documentari moderni e dei grandi film che si allestiscono oggi nei nostri cantieri. È un uomo vinto, che non ha neppure più la consolazione dei ricordi, tanto essi sono disordinati e confusi nel suo cervello, un uomo con gli occhi stanchi che soffrono di non poter più lavorare e il cuore avvolto da un'immensa tristezza.

EMILIO CERETTI



Dirigibili italiani sulle tende turche (da «La conquista della Libia» di Comerio, 1911)



scinderne. Il cinema essendo una combinazione di chiaroscuri, tutto, dal colore e dalla forma delle pareti a quello dei mobili e dei costumi, avrà valore; per cui quanto più il lavoro dei tre suddetti elementi sarà reciprocamente funzionale, tanto più l'opera del regista e dell'operatore saranno facilitate. Non solo. Chi negherebbe al regista la possibilità di trarre eventualmente ispirazione proprio dall'ambiente?

Questi ragionamenti facevamo con l'architetto Ottavio Scotti e l'arredatore Cesare Pavani. I loro nomi sono legati a molti film, tra i quali *TORNA*, *CARO IDEAL...*, *BALLO AL CASTELLO*, *LA MIA CANZONE AL VENTO*, *TAVERNA ROSSA*, ecc. Non che a *LASCIATEMI CANTARE* e *PICCOLO ALPINO*, in corso di lavorazione. Questi due giovani lavorano da tempo insieme e non hanno la minima intenzione di staccarsi. « Insieme — dice Scotti — noi discutiamo i bozzetti e il mobilio, sicché a opera compiuta l'ambiente ha sempre una



In alto: una stanza da letto 1870. In mezzo: studio di un armatore, fine 800. Sotto: sala di soggiorno moderna. (Architetto Ottavio Scotti, arredatore Cesare Pavani)

fisionomia, un suo carattere che vuole già essere una interpretazione del dramma. Soprattutto noi ci preoccupiamo di una cosa: che il nostro lavoro passi inosservato all'occhio del pubblico: vorrà dire che tutto era intonato, era vero in rapporto alla trama. Guardiamo intanto quegli interni già pronti. « Vedete — prosegue Scotti — Pavani sa già cosa mettere in questa parete, e sa come saranno i tendaggi di questa finestra, e quante sedie, e che sedie, figureranno al centro della stanza: i bozzetti li ho preparati tenendo conto di tutto ciò. Capita qualche volta che in sede di lavorazione il regista sposti a modo suo, aggiunga mobili, ne levi, ne raggruppi, e in tal caso non vi dico

le nostre proteste, ma, voi sapete com'è: il regista è un pezzo grosso ».

Effettivamente, ciò accade. E il fatto rientra in quella improvvisazione a cui accennavamo poc'anzi e che è la malattia più grave della nostra produzione. Ma tocca pure un altro problema: quello della ignoranza. Togliere, come ci capitò di vedere tempo fa, mobili da una stanza e aggiungerli ad un'altra già preparata in ogni particolare, è, scusate, senso di ignoranza. Noi vorremmo, per esemplificare, che l'unione di in questo campo, quella collaborazione che è segreto di buona riuscita nel cinema. E vorremmo, per esemplificare, che l'unione di Scotti e Pavani con il costumista Sensani, unione di cui abbiamo udito parlare, non fosse un'idea campata in aria ma divenisse al più presto fruttuosa realtà.

Ma noi vorremmo tante cose, di questo benedetto cinema italiano.

AMMONIO SACCA

NOVE ROMANZI

SECONDO quanto è possibile prevedere, quali saranno le attrici italiane di domani? Come sono giunte all'idea del cinematografo, di dove, e perché? Quali sono le loro provenienze ed i loro sogni? Tutte queste ed altre domande sorgono spontanee in un ambiente cinematografico in via di continuo ampliamento. Più che mai naturali esse sono nel quadro di una rivista come la nostra, che oltre gli aspetti più immediati e frivoli vuole vedere nella vita del cinematografo certi caratteri artistici e sociali non indegni d'esame più serio.

Non a caso si è detto *sociali*. « È inammissibile », ci ripeteva l'altro ieri una signora di Pavia, « che Voi diciate che la mia piccola dovrebbe fare l'attrice del cinema, e

che questa frase Voi non l'abbiate detta per scherzo. Mia figlia in quell'ambiente? ». Avevamo già udito frasi di questo genere moltissime volte. Diremo anzi che, un tempo, nel mettere avanti determinati progetti, si ottenevano generalmente soltanto risposte del genere. Aggiungeremo però che questo stato di cose sembra mutare in promettente misura. E il fatto è abbastanza importante. Nel riferire intorno all'inaugurazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, questa rivista si augurava che la nuova scuola sapesse istituire un'atmosfera tale da ricordare, ad esempio, quella dei conservatori musicali. Ogni signora lascia che la sua piccola studi, se lo vuole, il piano al conservatorio, non è vero? Ecco che se certi mutamenti sono necessari, e se questi mutamenti avverranno, il merito ne andrà in buona parte alle famiglie italiane, al senso duttile e comprensivo dell'autorità che direttori generali, possidenti, liberi professionisti ecc. sapranno esercitare nei riguardi delle loro belle figlie.

* * *

Dopo questa premessa di carattere piuttosto generale, ci sembra di rimanere perfettamente in argomento aggiungendo qualche parola di spiegazione alle fotografie pubblicate in queste due pagine. Si tratta di nove allieve del Centro Sperimentale di Cinematografia, che hanno scelto come loro professione quella di attrici. Esse lavorano, per questo, dalla mattina alla sera, con risultati che ci vengono detti promettenti. Crediamo interessante far seguire alcuni semplicissimi dati su di loro.

BIANCA BELTRANI: nata a Bologna nel 1919 ma vissuta sempre a Roma. Da piccola era bruttina, e i ragazzetti si volgevano a dirle: « Guarda guarda quante lentiggini ». Con gli occhi pieni di lacrime, la fanciulletta rientrava in casa a scrivere lettere d'amore che indirizzava a Hollywood: *Caro Douglas...* Pare che una volta le sia stato risposto, e che tuttora Bianca conservi gelosissimamente l'autografo del grande attore scomparso. Fu messa in un collegio di Dame inglesi alla Barriera Nomentana. Quando frequentava la quinta elementare fece la sua prima comparsa in pubblico: doveva cantare il coro del *Nabucco* con le compagne. Però stonava: la misero nell'ultima fila ed ella apriva la bocca a tempo fingendo di cantare. Era l'epoca del muto. Ella amava la danza, e improvvisò un balletto davanti alla Madre Superiore. Lesse sino dall'infanzia i libri di Salgari e i romanzi polizieschi. Una sera passeggiava con l'innamorato sulla via Appia. « Sai che cosa ho deciso? » disse. « Ho deciso di diventare attrice di cinema ». L'innamorato si irrigidì; era la fine. La madre, invece, non si oppose. La fotografia ci induce a dare tutte le nostre ragioni alla madre.

CARLA DEL POGGIO: figlia unica, nata nel 1925 di nobile famiglia in una grande e vecchia casa su una stradiciola di Napoli. Il padre, trasferitosi in seguito a Roma, va ogni mattina in un ufficio, del quale è direttore, e sul quale la figlia non sa dire nulla. Quand'era più piccola



Miralena Ekonomu (foto C.S.C. - Bessone)



Alda Grimaldi (foto F. Pasinetti)

giocava coi soldatini, con una bambola di nome Spinacella, con i ragazzi, mai con le bambine. A sei anni le fu proposto di prender parte a un film; si mise a strillare di spavento. Per renderla aggraziata la madre le fece imparare la danza sulle punte. Ha fatto il ginnasio, conosce varie lingue, partecipa a concorsi ippici. Recitò la prima volta a otto anni, come protagonista, nella parte di una bambina che marinava la scuola. In seguito, semi-convittrice in un ricco collegio di Roma, sostenne una parte di dettaglio, quella d'una contadinella che a un certo punto gridava: « Ragazze, viva il Papa! ». L'idea del cinema le venne definitivamente osservando sullo schermo la coetanea Deanna Durbin; né a lei, però, né ad altre attrici vuole assolutamente somigliare. Diremo che il suo viso ci ricorda alcune attrici, delle quali ci sfuggono i nomi. La famiglia stessa l'ha incoraggiata a frequentare il Centro.

MIRALENA EKONOMU: nata nel 1921 a Bobostiza (Albania) ha frequentato il liceo in Romania, quindi è venuta in Italia, alla Scuola Normale di Pisa. Il Centro ha bandito, a partire da quest'anno, un concorso speciale per studenti albanesi, ed ella è stata fra i prescelti. Mentre studia cinematografia, continua anche i corsi rego-



Bianca Beltrani (foto C.S.C. - Dallamano)



Carla Del Poggio (foto F. Pasinetti)

lari all'Università, dov'è iscritta al secondo anno di lettere.

ALDA GRIMALDI: nata a Sampierdarena nel 1921. Il padre commercia in stoffe. La ragazza frequentò le scuole complementari e per un certo tempo fece la stenodattilografa contometrista. Nel 1938 prese parte al concorso di Riccione, ed essendo stata segnalata, pensò al cinema in forma più concreta di quanto non le fosse accaduto in passato. Lasciata per sempre la stenodattilografa fece domanda al Centro e fu ammessa. Si noti che il suo è forse l'unico, fra i nostri nove casi, che corrisponda a un *cliché* classico.

BEATRICE NEGRI: nata a Milano nel 1919. Il padre è industriale. La ragazza aveva studiato il pianoforte, ottenendo diploma, e non aveva mai pensato al cinema sino al giorno in cui venne bandito un concorso per un'attrice da una casa di Roma e un fotografo di Milano la pregò di parteciparvi. Ella non voleva. Il fotografo era insistente, il padre era favorevole, la madre contraria. Vinsero il padre e il fotografo. Un giorno seppe di essere stata prescelta con altre quattro per un provino sulla spiaggia di Riccione. La malattia del cinema le venne da questo; e la sera



Nicoletta Parodi (foto C.S.C. - Pieraccioli)



Anna Pedri (foto F. Pasinetti)



Beatrice Negri (foto C.S.C. - Dallamano)

dopo la premiazione, a Riccione, la cosa era ormai decisa. Desiderando studiare seriamente, si iscrisse al Centro. I genitori sono ora ambedue favorevolissimi; altri parenti la considerano una ragazza perduta; le compagne la invidiano. Ha rifiutato un matrimonio e predilige ora ciò che un nostro informatore chiama *le scene forti*.

NICOLETTA PARODI: nata a Genova nel 1920. Il padre è direttore di Banca. La prima idea del cinema le venne a dieci anni, quando andava ogni giovedì ad un cinema per bambini. Frequentò il ginnasio, e chi le suggerì con maggiore insistenza la carriera di attrice fu uno zio; a lei la cosa pareva lontana ed irrealizzabile. Un giorno, cedendo a varie insistenze, si fece fare una serie di fotografie che vennero inviate al presidente dell'Istituto Luce. Questi la indirizzò al Centro. Prima di fare del cinema voleva farsi monaca.

ANNA PEDRI: nata nel 1921, a Camporgiano nella Garfagnana. La sua famiglia possiede l'albergo Gorizia a Fornaci di Barga. Passa l'estate a Viareggio. Ha seguito, a Castelnuovo di Garfagnana, gli studi tecnici. L'idea del cinematografo fu data alla fanciulla da una nonna brasiliana,

che aveva viaggiato moltissimo. La nonna aveva una grande passione per il cinematografo. Ritor-nata a Camporgiano dopo lunghi viaggi, si era fatta costruire in villa una sala di proiezione dove la ragazzetta vide i primi film. « Il mio desiderio », disse la nonna alla nipote quando fu vicina a morire, « sarebbe che tu facessi l'attrice ». I genitori in principio erano poco d'accordo. La ragazza fuggì un giorno lungo la spiaggia di Tirrenia per andare a vedere degli stabilimenti. Caduta la notte si addormentò in riva al mare. Ritrovata dalla madre in affanno verso l'alba, in due ore fu decisa la partenza per il Centro Sperimentale.

UCCIA PIRRI: nata nel 1921, a Milano. Ma ci è vissuta pochissimo: è sempre passata da una città all'altra, seguendo i trasferimenti del babbo colonnello nell'Arma di cavalleria. L'idea del cinema la colpì all'età di quattro anni e mezzo. Non vi insistè per il momento, e fu messa a frequentare un collegio di monache francesi qui a Roma. Finita l'istruzione magistrale, si fissò per un poco a Grosseto, dopo altri viaggi. Pensava al cinema andando a cavallo lungo il mare, o stando in casa a dipingere cuscini. La decisione definitiva nei riguardi del cinema le venne proprio dal babbo suo. « Dici tante bugie — egli affermò — e le dici con tanta disinvoltura; che sei destinata a diventare una grande attrice ».

LILIANA RASY: nata a Napoli nel 1919. È stata in cinque differenti scuole, e da tre di queste è stata cacciata per indisciplina. Le altre due hanno mandato a chiamare la madre, prospettando cortesemente l'opportunità che la figlia si allontanasse. Fino a 14 anni non ha mai avuto un vestito o un paio di scarpe tenuti in ordine. Suo fratello è ufficiale d'aviazione, suo padre è a Parigi. « La mia Liliana », dice la madre, « doveva nascere maschio ». Si è dedicata alla musica, ottenendo un diploma. Ha tenuto anche qualche concerto. Ma attratta dal cinema, prospettò questa soluzione alla madre, e dopo un primo diniego della madre, la prospettò ad una zia, che le venne in soccorso. Le cose si svolsero nel modo seguente: ogni giorno la zia asportava dalla casa un indumento, un oggetto della fanciulla. Alla fine, anche la fanciulla stessa scomparve. Per ingraziarsi la madre, le disse che al Centro avrebbe frequentato scenotecnica. Ma si proponeva intanto come attrice, pigliando a prestito i soldi per le fotografie. « Dove sono i bozzetti? » le fu chiesto quando venne a Roma. Ella esibì le fotografie. « Erano delle orrende fotografie », afferma oggi.



Uccia Pirri (foto C.S.C. - Schiavinotto)



Liliana Rasy (foto C.S.C. - Schiavinotto)

Nord-ouest

Del divorzio

Ogni tanto, a seconda di quelle ventate che la moda o la pubblicità innalzano nel mondo, anche i più scottanti aspetti morali della vita moderna riappaiono all'attenzione e alle considerazioni delle folle di ogni paese.

L'America ha più volte combattuto anche col cinematografo le sue battaglie morali; i problemi che scuotono le basi di quella forma di vita si sono affacciati sullo schermo; attraverso questo ultimo sono giunte fra noi e ci hanno rivelato situazioni di fatto esistenti, pericolose e drammatiche.

E dei giorni scorsi la proiezione in Italia di un film che ha come presupposto la critica al sistema dei figli abbandonati a se stessi dai genitori divorziati. Il film, con il suo tono che vorrebbe essere piacevole e burlesco, giunge alla conclusione felice e naturale che lo spettacolo impone, ma al di là di questo il problema rimane, e quel dato di fatto, quella situazione umana da cui tutto il lavoro ha cercato di trarre ispirazioni sono una realtà triste ma viva. Di questa realtà si occupa in una breve colonnina il *Pour Vous* del 3 scorso, sentite: «Una colonna di un giornale informa che Joan Benet non voleva permettere al suo primo marito Gene Markey di visitare la loro figliuola Melinda. Joan l'ha smentito e come sembra su base di verità. Un po' più tardi Hedy Lamarr, l'attuale moglie di Gene Raymond adottò un piccolo fanciullo e si moribonda allora che essa fece questo per trattenere Gene. Queste situazioni si sono determinate molte volte a Hollywood. Ci fu una querela a proposito della tutela di un fanciullo che condusse Frank Fay a trascinare in giudizio la sua prima moglie Barbara Stanwyck».

Ebbene quali sono le conseguenze di questi divorzi? H. G. Wells fa osservare che i fanciulli di genitori divorziati soffrono le stesse pene dei figli legittimi. Essi affrontano la vita con i loro caratteri demoralizzati e scossi e con dei complessi d'inferiorità. E i genitori? Un nuovo libro intitolato *Marriage, Morals and Motives* dice a questo proposito: «la situazione del padre divorziato è molto penosa. Egli sarà separato dai suoi figli salvo alcuni brevi momenti, imbarazzanti per l'uno e per gli altri. Poco importa fino a qual punto la sua seconda moglie possa amarlo, o con quale sincerità; essa proverà sempre, inconsciamente, un certo rancore contro «la famiglia» di suo marito». È interessante che sia proprio un giornale di cinematografo quello che si occupa della questione. Se le affermazioni del *Pour Vous* sono determinate dall'indagine sulla situazione per così dire familiare dei divi dello schermo, pur tuttavia il problema è al di sopra di una classe e di un genere. È il cinema quello che per primo lo ha rivelato alle grandi masse, è il cinema che combatte per

questa vittoria morale. Per questo anche la stampa cinematografica si rende, come e quando può, interprete di queste grandi questioni. Sono piccole colonnine sparse tra le grandi fotografie, i vistosi reportages, le brillanti pubblicità, ma esse non vanno perdute se gli occhi vengono via via raccolti e diffusi dalla stampa degli altri paesi, proprio come quelle pellicole, nate in un punto qualsiasi della terra, portano la loro voce in tutti i meridiani e sotto tutti i paralleli.

Ancora interrogativi in Francia

Voci che vengono dalla Francia stessa annunciano la non lieve attività della Germania in questo periodo di lotta, nella preparazione su larga scala di film di propaganda, di documentari sugli aspetti delle varie situazioni politiche, di notiziari sulle azioni di guerra.

È di questi giorni la notizia che Emil Janojings e Werner Krauss si sono recati in Svizzera a presentare personalmente alcuni film da loro interpretati, come pure l'altra della visita di Heinz Ruhmann e di Hertha Feiler a Copenaghen, nei giorni precedenti l'invasione tedesca, sempre con lo stesso ufficio. Di questa attività, di contro alla ormai chiara stasi del cinema francese, si lamentano giornali ed uomini del cinematografo di Francia. Nel riportare queste notizie, sono palesi gli interrogativi che vengono rivolti agli organi responsabili: continuamente fatti oggetto di critiche e d'ironia dai fogli specializzati.

Il *Film Kurier*, quotidiano cinematografico berlinese, si può dire che annunzi giornalmente nuove produzioni; e che produzioni! A parte le pellicole illustranti le varie campagne militari, ecco documentari sul ferro, sul petrolio, sul radium, ecco film sui progressi della scienza tedesca, sui paesi coloniali, sulle varie produzioni industriali, sui problemi dell'agricoltura; ecco ancora opere sullo sport, sulla vita della gioventù, su quella dei soldati nei periodi di riposo. È indubitabile che la Germania tende a

ripristinare i sistemi già sperimentati nella guerra del '14-'18, che fecero sì che al termine del conflitto una delle attività ancora in piena vita, in quel paese, fosse quella del cinematografo. Attività così vasta e in azione, che nel novembre del 1918, il cinema tedesco si trovò a possedere, contro i suoi concorrenti europei, praticamente quello francese e quello italiano, una superiorità indiscutibile, che si affermò sempre più largamente e che portò nel periodo 1920-1927, ad un livello tanto importante di produzione da far seriamente pensare alla nascita di una scuola cinematografica tedesca.

Ma a parte confronti troppo facili e in ogni caso prematuri, è certo tuttavia che i tedeschi hanno compreso in pieno l'utilità del cinema come arma di propaganda. «È questa propaganda», sono ancora i francesi a riconoscerlo, «si è resa possibile con una specie di mobilitazione di tutti gli elementi che partecipano alla vita del cinema tedesco».

Il dott. Gunther Schwark, direttore appunto del *Film Kurier* in una recente intervista fatta da colleghi danesi a Copenaghen ha detto: «In questa guerra la Germania considera il film come una delle industrie che presenta per il paese un'importanza vitale. Due sono le ragioni di questa considerazione: la sua importanza come propaganda, e il suo valore come merce di esportazione. Le industrie cosiddette «vitali» devono essere mantenute e sostenute indipendentemente dalle circostanze interne ed esterne. È per questo che il personale dell'industria cinematografica, lavora nel suo insieme come nei tempi normali. Il numero di mobilitati è stato notevolmente rilevante».

È quindi un'opera sistematica quella che la Stato svolge nei confronti della produzione cinematografica in Germania, sistematica come quella di quasi tutte le attività della Nazione in armi. Le lamentele francesi dimostrano se non altro che al di là del Reno ci si rende consapevole di questa attività. Ma le voci delle gazzette e degli interessati serviranno a far muovere dal torpore gli industriali e lo Stato? Circa un mese fa è avvenuta la visita a Parigi del Capo del Servizio Cinematografico del Ministero delle Informazioni d'Inghilterra, signor Kenneth Clarke. Egli si è incontrato col signor Henry Torres, Capo del Servizio francese presso il Commissariato generale delle Informazioni. Molte speranze sono riposte su questo incontro e la *Cinematographie française* annuncia che gravi deliberazioni nasceranno da questo scambio di vedute. I paesi neutrali vedranno così sui propri schermi alternarsi alle pellicole di marca tedesca quelle di marca alleata?

La risposta è ancora prematura e questo interrogativo va ad aggiungersi ai molti altri che gli stessi giornali di Francia pongono agli uomini responsabili della attuale situazione cinematografica del proprio paese.

G. I.



E così sei stato al cinema quando eri in licenza? - Sì, un programma!... La linea Maginot!

(Cine Miroir)

INTERVISTA: ANCHISE BRIZZI

PESCE, il fotografo, sta brontolando. Dice che l'illuminazione della scena (si gira OLTRE L'AMORE, il nuovo film di Gallone) gli è insufficiente per fare le fotografie. Brizzi, l'operatore, che ha sistemato le luci, lo guarda e ride sardonico roteando i suoi grossi occhi. — È sempre così, — brontola Pesce, — Brizzi gira con troppa poca luce. A lui basta. Anche a me basta, però tutto diventa una grande difficoltà.

— Ti pare che i miei film siano poco luminosi? — gli chiede Brizzi.

— No, tutt'altro.

— E allora? — Poi soggiunge scherzoso:

— È questione di abilità.

— In genere, — mi spiega, — l'illuminazione è eccessiva. E questo perché si ha paura. Si vuole, cioè, essere sicuri del risultato e ci si premunisce aumentando la luce. Io, al contrario, ne adopero poca. Si controlla meglio poca luce che molta. Ma bisogna avere grande sicurezza perché basta un niente per ritrovarsi la pellicola non impressionata. Confesso che questo timore ha spinto qualche volta anche a me ad abbondare. È un momento di pausa e Brizzi accende un sigaro e ne aspira qualche bloccata di fumo. — Oggi si può fare a meno di adoperare molta luce, una volta era indispensabile data la qualità delle lampade a disposizione. Un ambiente di 4 metri per 4 richiedeva qualcosa come 3000-3500 ampères che rovinavano gli occhi degli attori; attualmente lo stesso ambiente si può illuminare con 100 ampères.

— È quindi più facile lavorare oggi che un tempo...

— È più facile sotto certi aspetti, più difficile sotto altri. È più facile per la maggiore perfezione dei mezzi tecnici; è più difficile perché il sonoro costringe l'operatore a tener conto del microfono quando piazza le luci in modo che non se ne veda l'ombra sulle persone, sugli oggetti o sulle pareti; e perché il pubblico si è fatto più esigente: ha maggiori pretese ma apprezza di più l'opera dei tecnici e questo ci dà molta soddisfazione. Il lavoro riprende. Un segretario è andato a chiamare Amedeo Nazzari in camerino; sta completando il suo truccaggio. Gli altri attori — Alida Valli e Camillo Pilotto — sono già pronti. Gallone spiega le sue intenzioni. Per desiderio di maggior chiarezza scandisce le parole come se dettasse. Brizzi si siede con visibile piacere; stende le gambe e sembra che quanto accade intorno non lo interessi punto. I suoi assistenti, intanto, piazzano la macchina da presa nel luogo scelto dal regista, ne sistemano gli aggeggi.



Rimanendo seduto, Brizzi ogni tanto si scuote dall'apparente indifferenza, dà indicazioni al capo degli elettricisti per la nuova sistemazione delle luci, ai suoi assistenti indica l'obiettivo da adoperare. Egli attua, così, una prima generica preparazione della scena.

— Vedete, — mi dice, — che professione signorile è quella dell'operatore! Assistenti e aiuti senza risparmio. Ma quando cominciai io...

S'interrompe per fare spostare la luce di un riflettore. Poi riprende:

— Quando ho cominciato era tutt'altra cosa. Io ho avuto in mano la prima macchina da presa. Era il 1903 e avevo quindici anni. Frequentavo le scuole industriali con l'intenzione di diventare ingegnere. La prima pellicola l'ho girata con la macchina Lu-

mière n. 3. I rotoli non erano lunghi più di 15 metri. E poiché nella macchina da presa mancava il raccoglitore, la pellicola impressionata andava a finire in un sacco nero che si trovava fra le gambe del cavalletto. Quando s'andava in giro bisognava trascinare dietro, oltre la macchina da presa, il pacco delle bobine e il sacco nero. Bisognava vedermi, per esempio a Pisa, — dove ero andato a girare un film sul « Conte di Torino » — con tutta questa roba addosso, carico come un facchino, senza tanti assistenti e aiuti... E la giornata di noi operatori non finiva con le riprese: la sera sviluppavamo i nostri negativi e la mattina ci recavamo nello stabilimento prima degli altri per stampare il positivo. Ho fatto questa vita per venti anni.

Il discorso ormai procedeva spezzettato. La scena richiede un più diretto intervento di Brizzi; è un artista che affina: attenua una luce, ne rinforza un'altra, sistema qua e là un velatino o una sagoma. Mette l'occhio alla macchina da presa, la sposta o l'inchi-na per migliorare l'inquadratura — ormai tutto è in ordine. Gallone può girare! Alla macchina c'è l'assistente di Brizzi il quale torna alla sua poltrona e continua a parlare con me, vigile tuttavia su quanto accade in scena.

— Oggi l'operatore si può fare come mestiere; una volta per farlo ci voleva la passione. È per questo che i vecchi operatori sono ancora i migliori. A molti dei nostri giovani manca proprio la passione.

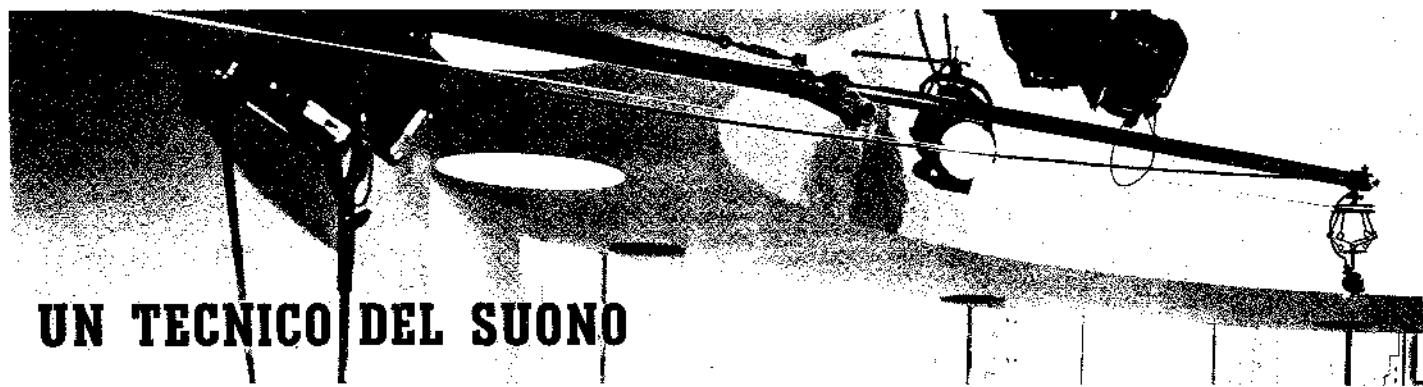
Gli chiedo informazioni riguardo alla preparazione di questi giovani.

— Noi sapevamo di ottica e di fotografia. Oggi difetta un po' nei giovani la preparazione tecnica. Di qui la necessità del Centro Sperimentale. In quanto alla pratica, il teatro di posa è indispensabile a completare gli insegnamenti e l'esperienza del Centro.



Anchise Brizzi

DOMENICO MECCOLI



UN TECNICO DEL SUONO

Certe sottigliezze, certe romantiche restano sempre ai margini della storia. Son cose che non incidono sul corso di essa, e semplice curiosità, o tutt'al più amore per la sfumatura possono indurre a ricercarle. Noi l'abbiamo fatto, e ci siamo trovati inaspettatamente di fronte a un autentico piccolo dramma.

Ecco qua. Davanti a noi è seduto un attempato signore il cui lavoro, da quando cominciò a lavorare, è sempre stato il cinematografo. Il cinematografo ha riempito tutta la sua vita, le ha dato un senso, uno scopo; gli ha ammannito gioie e dolori, soddisfazioni e umiliazioni. Al suo calore egli si è fatto maturo: se egli ora è così, con questi pensieri nella testa, è colpa (o merito) del cinema. E colpa (o merito) del cinema è se i suoi discorsi con la moglie, coi figli, la sera quando tornava dal lavoro, cadevano il più delle volte, inavvertitamente, sugli attori, le dive, « le films ». Il cinema è stato il suo compagno e il suo despota, il suo amico e il suo nemico. L'aveva seguito fedelmente, senza mai tradire, perchè aveva avuto fiducia lui, fin dal primo momento. E non è a dire che ne ricevesse glorie e onori, chè anzi il suo destino era stato di mantenersi nell'ombra, piccola ruota preziosa confusa tra le tante.

Si tratta di un tecnico del suono, il suo nome è sempre relegato in fondo ai « titoli di testa », quando c'è. Ma questo non lo interessa minimamente. Ciò che più importa è che non sempre egli fu tecnico del suono, che vi fu un tempo nel quale il suo compito era d'altro genere. Sta appunto qui l'importante, il fatto più importante della sua vita: il trapasso dall'un compito all'altro. Quando il suono era di là da venire, egli faceva l'operatore. Era soddisfatto del suo mestiere e lavorava volentieri. Doveva sgobbare per quattro, dalla mattina alla sera, perchè allora di pellicole se ne realizzavano di più e gli specializzati erano di meno, ma non si lamentava per questo. Si può dire

anzi che il suo lavoro fosse al tempo stesso il suo divertimento.

Le parole incomprensibili, le « vispe Terese » che uscivano dalle labbra degli attori anche nei momenti più drammatici, erano per lui, oramai, cose del tutto naturali; le smorfie, il gestire ieratico, ogni sorta di svenevolezze, complici gli stipiti delle porte e le colonne, erano il suo pane quotidiano: egli girava la manovella, serio serio, e basta. Il suo mondo erano quelle inquadrature cariche di gesti, vedute attraverso le lenti della macchina da presa, erano le fatalissime seduttrici, erano gli scettici blu, che si muovevano, spalancavano la bocca restando muti, oppure facevano cose da grandi e dicevano intanto cose da bambini. Erano bei tempi, quelli. E perciò non durarono. Fu un guaio quando venne il sonoro.

« Lì per lì » dice il nostro interlocutore — non volevo crederci. Avevo visto un corto metraggio sonoro, due o tre scene incollate insieme in cui si vedeva un tenore cantare il *Barbiere*, due o tre signori parlare rivolti al pubblico da una ribalta a sipario chiuso, e altre cose del genere. La voce era stridula e tutti nella sala ridevano. Mi faceva bene quel riso: sapete?, perchè ancora io non credevo al sonoro. Ma forse farei meglio a confessare che non volevo crederci. E invece, poco dopo, ecco il CANTANTE DI JAZZ. Allora compresi che era fatta, e vi assicuro che quella fu una grande amarezza per me. Voi forse non capite. Bisogna essere stati operatori del « muto » per capire. Quando nel buio della sala di proiezione io vedevo proiettato il mio lavoro, provavo una gioia sempre nuova, sempre ugualmente forte, perchè ero io, capite?, ero io che avevo trasformato quelle « vispe Terese » nelle frasi appassionate che adesso vedevamo sullo schermo, ero io che avevo fatto naturali quei gesti che invece non lo erano — poichè anche noi, a pensarci, si capiva che non lo erano. Non ci sembravano ridicoli, ecco tutto. Fu il sonoro, questo dannato sonoro

che ci buttò in faccia quella ridicolaggine. E io non sapevo più se vergognarmi o adirarmi ».

Il tecnico del suono s'è alzato e s'è messo a camminare su e giù per la stanza. Le sue mani tremano un poco, intrecciate tra loro dietro la schiena. Infine si sciolgono e l'uomo è di nuovo tranquillo. Si scusa e continua il discorso.

« Intanto, anche da noi i sistemi si andavano aggiornando. Pittaluga attrezzava la « Cines » per le nuove esigenze e dalla Germania tornavano Righelli e Brignone i quali, con Blasetti, cominciarono subito a produrre film parlati. Il primo in Italia fu, come sapete, LA CANZONE DELL'AMORE.

Allora mi buttai anch'io a capofitto nel sonoro. Feci ancora per un po' l'operatore, il tempo necessario per studiare i nuovi dispositivi tecnici, e poi cambiai. Ora sono tecnico del suono, ma, in confidenza e con tutta sincerità, devo dire che rimpiango il mio antico lavoro. Soddisfazioni? Sì, non mancano, ma ce n'era di più allora. Voi non saprete mai cosa significasse essere « quello che gira la manovella ». Adesso è un'altra cosa. Tutti son pronti a rilevare ogni imperfezione della colonna sonora, ma nessuno o pochissimi s'accorgono quando essa è perfetta, con tutte le intonazioni esatte, senza una nota falsa, i più lievi sospiri riprodotti limpidamente. E vi assicuro invece che il nostro orecchio c'entra per qualche cosa. Bisogna avvertire tutto: vi potrei dire ormai se vicino al microfono c'è un orologio. Oh ma, scusate, questa è un'altra questione ».

E il tecnico si alza e ci accompagna alla porta ringraziando. È contento, poveraccio, di aver parlato, di essersi sfogato, che qualcuno l'abbia ascoltato. Sulla soglia, prima di salutarci, dice ancora: « Se scriverete un articolo su quello che v'ho detto, vi prego, non fate il mio nome. Mi spiacerrebbe che si dicesse in giro che non sono all'altezza dei tempi. Grazie. Tante cose ».

M. A.

FILM DI QUESTI GIORNI

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



★★ EX CAMPIONE

(Ex Champ) - U.S.A. - Produzione: New Universal-I.C.I. - Produttore associato: Burt Kelly - Regia: Philip Rosen - Soggetto: Gordon Kahn - Sceneggiatura: Alex Gottlieb, Edmund L. Hartmann - Operatore: Ellwood Bredell - Fono: Charles Carroll - Interpreti: Victor Mac Laglen, Nan Grey, Tom Brown, William Frawley, Constance Moore.

Per quanto l'interpretazione di Victor Mac Laglen sia sempre fra quelle di testa nella scala dei valori degli attori, in questo vecchio film americano essa cade in sforzature piuttosto dannose per la sua fama. La regia insiste troppo sulla sua figura che sarebbe stato più giusto « sentire » indirettamente e con meno peso. Il soggetto che appartiene al quadro del buon romanticismo di famiglia caro agli americani arriva a conclusione troppo facile e perciò poco sentimentamente commovente. E ciò in contrasto con la tesi che si vuol sostenere. Più a posto di ogni altro la pungente figurina di Nan Grey e quella fanciullesca di Tom Brown candidati felici ad uno sportivo matrimonio. Per chi non ricordasse Nan Grey è una delle TRE RAGAZZE IN GAMBA, che qui è cresciuta ancora di più.



★★ AVVENTURIERA

(L'emigrante) - Francia - Prod.: Vega-Cine Tirrenia - Regia: Léo Joannon - Interpr.: Edvige Feuillère, Jean Chevrier, Georges Lannes, Larquay.

La recitazione di Edvige Feuillère, di primissimo ordine in questo lavoro è quella che salva quel tessuto di accentuate incougenze che formano il racconto del film. Questa recitazione raggiunge veramente momenti di alta espressione artistica, tali da far dimenticare le scialbe e convenzionali figure degli altri che sono in questo caso Jean Chevrier, Georges Lannes e Larquay. Il finale del film volutamente drammatico, ma inaspettato, delude e non convince, non per la sua negatività, ma perché questa negatività non è preparata e risulta perciò illogica e sforzata. La regia di Léo Joannon ha il merito di valorizzare al massimo appunto la possibilità della Feuillère, e il torto di tollerare negli altri attori gesti ed espressioni stereotipati, come si legge su certi manuali di recitazione.



★★ VALIDITÀ GIORNI DIECI

Italia - Prod.: Astra-E.N.I.C. - Regia: Canillo Mastrocchio - Dir. di prod.: Fabio Franchini - Sogg.: tratto dal romanzo omonimo di Toddi - Sceneggiatura: Luigi Antonelli, Carlo Veneziani, J. J. Auvial, Alfredo Vanni, Mastrocchio - Scenografia: Gino Franz - Operatore: Ugo Lombardi - Fono: Vittorio Trentino, R. Bianchi - Interpr.: Antonio Centa, Laura Solari, Sergio Tofano, Luigi Cimara, Italia Silvi, Guglielmo Barnabò, Jole Morino.

Ecco un soggetto, che per quanto qua e là macchiato dai luoghi comuni della commedia cinematografica, poteva dar luogo ad un film ben più riuscito ed allettante. Il fatto è che il soggetto non basta, che non bastano gli abiti e i cosmetici a trasformare l'uomo, e che soprattutto è sempre una questione di mano, di tocco e perciò di sensibilità quella che fa imbrogliare la strada giusta. Ma è appunto questo tono quello che manca a VALIDITÀ GIORNI DIECI, e che ne fa perciò naufragare gli intenti di soggetto. E Centa non funziona, è fuori dal fuoco giusto, non ha compreso; e Laura Solari agisce in una recitazione che non è quella utile per « l'aria » del film, sicché Tofano che è l'unico che ha capito giuoca a vuoto per colpa degli altri e di chi ha diretto. (Foto Pesce).



* SOTTO LE STELLE

(Belle étoile) - Francia - Prod.: Eclair Journal-Cine Tirrenia - Regia: Jacques de Baroncelli - Interpr.: Michel Simon, Meg Lemonnier, Jean Pierre Aumont.

Il film era partito bene al principio; burlesco fino all'esagerazione, illogico e divertente. Poi si è impelagato in una stasi; meglio ancora si è accomodato con i suoi stessi eroi in forme piuttosto sentimentali senza più vizi, senza novità, anzi procedendo sulle regolarissime rotaie del preveduto e dell'usuale. E allora che alla eterna risorsa si sono chiamate in aiuto corse movimentate in automobile, telefonate, polizia, titoli di giornale, tutto l'apparato in breve che da sé non riempie se il film non ha una sostanza sua propria. E si va innanzi senza più gusto per i noti e sfruttati cammini delle vecchie storie. Michel Simon esaurisce nei primi momenti il suo personaggio, Pierre Aumont non ne caratterizza mai uno, e Meg Lemonnier è una innamorata che non dà affidamento.



★★ BEL AMI, L'IDOLO DELLE DONNE

(Bel Ami) - Germania - Prod.: Deutsche Forst-Film Produktions G.m.b.H.-Manderfilm - Regia: Willy Forst - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Guy de Maupassant - Sceneggiatura: Willy Forst, Axel Eggbrecht - Conm. mus.: Theo Mackeben - Interpr.: Willy Forst, Olga Tschetschowa, Johannes Riemann, Ilse Werner, Hilde Hildebrand.

Per Bel Ami l'anno scorso fu quello della gloria e del successo in Germania. Nuovo per i tedeschi abituati alla seria e annacquata logicità della loro produzione, anche di quella media, invase quasi tutte le sale dei centri e delle periferie, provocò resse ai botteghini, si perpetuò nelle facili note della sua canzonetta, sulla bocca e nel pensiero di tutti. Per vederlo, mi ricordo, che si dovettero acquistare i biglietti prima, mentre da settimane gli apparecchi radio e i gramofoni dei vicini di casa ripetevano, fino alla disperazione, nella tumultuosa aria berlinese il popolare ritornello. Noi stessi ce lo trovavamo in mente nei momenti più impensati, ci scoprivamo a fischiettarlo per la strada del Vest, lo sentivamo echeggiare dalla cucina sulle labbra della cameriera, dai parchi, dai caffè, dagli ospedali, dagli ospizi.

Nella sala del Gloria Palast la folla andava in visibilo. Attratto da un genere cui inconsciamente pendeva il buon berlinese dalla solida poltrona numerata manifestava rumorosamente il suo assenso. Si divertiva. E BEL AMI passò trionfante, varcò i confini e giunse da noi. A rivederlo oggi tra l'attenta e un po' diffidente osservazione del nostro pubblico, esso ha scoperto in pieno le sue debolezze, gli errori di mano, la pesantezza dei suoi orpelli insufficienti ad una caratterizzazione, i suoi errori di ambientazione, di tratto e di clima. Che il romanzo di Maupassant sia alterato, anzi del tutto trasformato, non sarebbe gran danno, se la storia che si vuol raccontare avesse un suo agio esatto e di stile in questo film. Il brutto sì è che non sono certo i tedeschi quelli che possono darci un'atmosfera francese « fin du siècle » proprio in un film che è tutto di atmosfera.

Così siamo di fronte a pura e semplice vernice, e vernice di composizione tanto grossa da tradire gli autori e più ancora la loro incapacità a certi temi.

Willy Forst potrà essere un idolo maschile germanico, ma non è certo un « bel ami » francese, e i suoi atteggiamenti, la sua recitazione, in breve il suo « stile », non sono peraltro quelli che potrebbero venire in aiuto alla mancanza del « tipo fisico ». Peccato che tutto sia così. L'impegno che si legge ad ogni istante in tutti coloro che hanno lavorato a quest'opera avrebbe dovuto rendere di più. Ma forse è proprio questo impegno portato addirittura all'esagerazione, come nella scenografia, gonfia e prussianeggiante, come nei caratteristi troppo baffuti e troncggiati, come negli ambienti di una pesantezza sconcertante, quello che ha rovinato tutto. Non si capisce poi per quale ragione si sia tolto volto in italiano il testo del famoso ritornello che forse in tedesco poteva avere una attrattiva di più e che in ogni caso non risaltava della stucchevolezza che gli conferisce la produzione.

GIUSEPPE ISANI



DEANNA DURBIN



prepara un grande film italiano

LA FONTANA DI MARINA

di Tullio Gramanti

"Una rievocazione appassionata e fedele che esalta nella luce di un grande amore l'arte immortale del divino Raffaello"



(Aprile 1911)

★ Sovente, i colpi di grancassa che preannunziano un avvenimento grandioso sortono l'effetto contrario ed apportano quindi un danno, se non materiale, morale certo. Egli è vero che la réclam serve ed è utile per lo sfogo maggiore di una qualsiasi materiale emanazione dell'attività umana, ma è anche vero che tutto deve essere relativo e proporzionato. I caratteri cubitali adoperati per la dicitura di un dato soggetto, illustrato con nomi alti sonanti, aumento sui prezzi normali, il can-can che si fa attorno all'avvenimento, reso importante anzi tempo, tutto ciò è bello dal lato commerciale, ma è poco buono quando la disillusione assale l'individuo che da buon cristiano ha pagato il doppio che quel ch'era uso pagare per assistere alla cinematografia di una « tratta delle bianche » o di una « caduta di Troia ». Diranno gli interessati che il critico in genere, per la velleità di elevarsi a superuomo, critica anche là dove non ce n'è bisogno: risponderò io invece che, lontano le mille miglia dal volermi, fosse anche per un momento, investire di una carica simile, sono intenzionato prospettare le inesattezze, le impressioni, il parapiglia, riscontrati nelle produzioni cinematografiche accennate qui sopra.

★ La grandiosa illusione ottico-musicale, del caos al tramonto, ha ottenuto un immenso successo, ed il pubblico è accorso numeroso per ammirare la bellissima novità. Si è usciti dal consueto campo delle pellicole e con un apparecchio speciale stereoscopico fornito dalla Casa Bonne Presse di Parigi, abbiamo assistito a dei meravigliosi effetti di luci dissolventi. La proiezione tutta a colori si componeva del caos, la prima nebulosa, il grande astro, il tramonto, la sera, la volta celeste, la notte lunare, ed ogni singola parte era accompagnata da scelta musica scritta espressamente dal maestro Macchini.

★ Soggetto de IL QUARTIERMASTRO dell'Ambrosio, Torino: Pietro il cannoniere non sa spiegarsi come il quartiermastro abbia mutato modi e contegno verso di lui. Erano amici di un tempo. Nelle ore di libertà scendevano a terra e a braccetto si recavano alla Stella del mare a bere un paio di bicchieri e magari tre, di quel buono. Oggi il quartiermastro non gli concede più nessuna confidenza: lo guarda con faccia scura, gli appioppa i servizi più faticosi, e per nulla, più punizioni, più consegne! Perché? si chiede il cannoniere, che gli ho fatto? Il mistero non tarda a chiarirsi. C'è alla Stella del mare una bella figliuola che Pietro ha promesso di sposare. Ebbe, il quartiermastro le fa l'occhio dolce, e, come la ragazza non vuol badargli, egli si vendica facendo ricadere il suo malumore sulle spalle del povero cannoniere. Ma non basta. Le cose s'inaspriscono. Ecco che il quartiermastro consegna Pietro e si fa condurre a terra. Pietro, che dubita di qualche tranello, fugge dalla nave e armato segue il graduato e giunge alla Stella del mare proprio nel momento che il quartiermastro, avvinnazzato, vuol baciare la ragazza. Pietro si slancia, afferra il suo superiore per il petto e lo butta da un lato. Afferratelo, urla il quartiermastro ai marinai presenti, portatelo a bordo e mettetelo ai ferri! E mentre i marinai trascinano il povero Pietro, l'ubriaco, iniperito si agita sulla sponda del mare urlando sempre: un ferri! ai ferri! Un passo falso, un tonfo! Il quartiermastro è sparito nelle onde. Ma Pietro si butta a nuoto e lo trae a riva.

Il quartiermastro avvilito chiede perdono al suo salvatore. Naturalmente Pietro sposerà la bella padrona della Stella del mare.

★ Una corrispondenza da Milano: « Ora che le giornate son fatte tiepide, e le belle nostre signore, con la fioritura della primavera negli occhi vispi e fascinatori e con le provocanti toilettes stringenti — beate loro! — le forme fidiache, portano il loro incantevole sorriso all'aperto, le sale cinematografiche dovrebbero sentire danno da questa festa di colori, di bellezze aspiranti l'aria profumata. Invece è tutto l'opposto. Le sale di proiezione sono più che mai stipate e la folla si addensa ininterrottamente. Ed è tale e tanta, specialmente nei cinema del centro, che sembra quasi impossibile che gli spettatori abbiano così grande attrattiva. Del resto i nostri cinematografi principali sono così eleganti, così civettuoli e così vari di proiezioni, della più grande novità, che ogni essere umano dotato di buon gusto non può sottrarsi al fascino delle proiezioni. Di cinematografi eleganti ne avevamo già molti a Milano, che credo vanti la più superba sala d'Italia quando vi si è aggiunto il testé inaugurato Cinema-Palace della Società Bonetti. Di questo vastissimo e super-chic ambiente, altri ne parlerà diffusamente e particolarmente in questa Rivista. Io non posso che constatare l'enorme affluenza del più eletto pubblico della capitale lombarda. E la folla così fitta che non lascia posto neanche al biondo



Tontolini, ovverosia Polidor, ovverosia Ferdinand Guillaume della Ditta Pasquali & C. (1911)

Righetti che, in abito nero, spesso spesso va a prendere una boccata d'aria lungo la via dell'Agnello, diventata — la via, non Righetti — il ritrovo simpatico della gente che non ha nulla da fare e passeggia e chiacchiera e ride sotto i fasci di luce delle grandi lampade elettriche del Cinema-Palace. Ho colto un dialogo proprio sotto una di quelle lampade:

Lui - Vieni, amor mio, più in fondo, più in fondo alla via. Qui vi è troppa luce elettrica e la gran folla che ci guarda e ci ascolta...

Lei - A me piace tanto la gran luce e l'oscurità mi fa paura!

Lui - Anche l'oscurità della sala di proiezione?

Lei - Oh, quella no! Anzi...

Lui - Allora entriamo... e nell'oscurità della sala sarò illuminato dalle fiamme dei tuoi occhi...

Lei - Basta che tieni a casa le mani, eh?...

★ La Società Anonima Ambrosio con sede in Torino e capitali di lire settecentomila diffida chiunque possa avervi interesse, che, avendo, con convenzione 24 agosto 1909, ottenuta la Concessione Esclusiva delle Cinematografie della Esposizione Internazionale di Torino nel 1911, per la riproduzione delle feste di inaugurazione, visite di Sovrani, Concorsi sportivi, ecc., procederà a sensi di legge contro tutti coloro che con la produzione o spaccio di film, o rappresentazione, o infine in qualsiasi modo avessero a ledere questo suo diritto.

(da 'La vita cinematografica')



TORINO

11 MAGGIO - 9 GIUGNO

PRESENTAZIONI DI ALTA MODA
MOSTRA DELL'ABBIGLIAMENTO AUTARCHICO
CONGRESSO NAZIONALE DELL'ABBIGLIAMENTO

RIDUZIONI FERROVIARIE



PER INFORMAZIONI TURISTICHE:

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO

La

S.A. CINE TIRRENIA

presenta

il film **ATESIA**



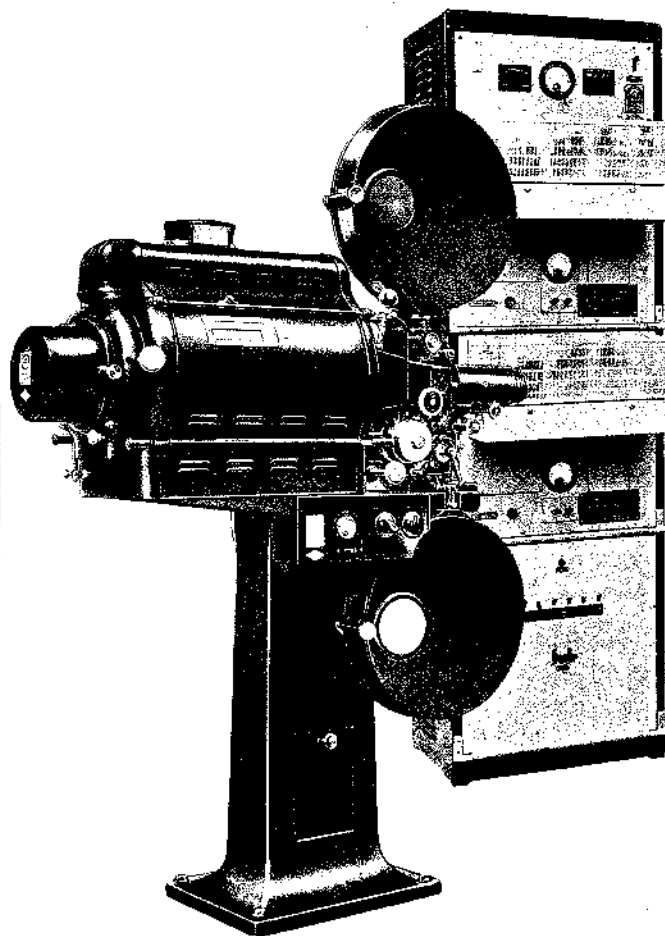
Cuori nella tempesta

Regia di

C. CAMPOGALLIANI

**SILVIA MANTO
CAMILLO PILOTTO
DRIA PAOLA
MINO DORO**

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

GALLERIA

XCH - ERIC VON STROHEIM

(v. tavola a fianco)

Eric von Stroheim prima che un attore è stato uno dei maggiori — dei pochissimi che non saranno dimenticati — creatori del cinematografo. È per questo che, per capire interamente l'attore, è necessario risalire al regista inarriabile. Infatti l'attore ha per molto tempo servito il creatore, meccanicamente, dirci quasi ciecamente. Ed è vero tuttavia che la figura, il personaggio è rimasto: anche oggi che Stroheim è soltanto un attore, in Francia gli si affidano ruoli che, per quanto disparati, hanno tuttavia sempre qualche contatto con l'ufficiale viennese, per esempio, della MARCIA NUZIALE. È rimasto il collo grasso, forte, muscoloso; la nuca rasata; il ghigno feroce; il passo diritto e militare; la schiena e il busto eretti; le scudisciate della lingua sulle labbra strette. Ma il personaggio ha smarrito come per incanto il mondo circostante, quel clima, quell'ambiente della Vienna del dopoguerra, fatto di sozzure e di cose dolci e pure nello stesso tempo, che era la creazione del regista Stroheim. C'è un distacco insomma tra il personaggio odierno e l'ambiente d'allora che non può sfuggire allo spettatore attento. Stroheim regista era forse un ometto piccolo, scemiciato, sempre preoccupato, mai soddisfatto, mai contento del proprio lavoro (in America ebbe un periodo di splendore; era un po', sia pure con ben altro talento, il De Mille della situazione: per fare un film aveva bisogno di molti metri di pellicola, ed era esigentissimo), sempre in preda ad un nervosismo appena trattenuto. Era lì a combattere con i suoi personaggi « buoni » e con quelli « cattivi », sempre fisso nella sua tesi nobilissima: di far capire al pubblico dove veramente era il male e dove invece si trovava il bene. Il personaggio dell'ufficiale viennese, vale insomma e acquista un significato vastissimo, se portato in mezzo ai « mali » che il regista Stroheim seppe narrare nei suoi film. I mali di un'aristocrazia decadente e capace di qualunque azione malvagia; e teatro di questa aristocrazia era la Vienna del dopoguerra. E tuttavia, anche al di fuori di questo mondo, ecco l'attore ritrovare in sé motivi nuovi sui quali efficacemente giocare, soprattutto se innestati sugli insegnamenti della vecchia « scuola ». E con il passar del tempo l'attore sembra in ogni modo trovare sempre una vera ragione ed un significato non superficiale. Ne LA GRANDE ILLUSION di Renoir, egli crea un ufficiale tedesco di una efficacia rara. È il nobile soldato che di fronte all'ufficiale francese suo prigioniero da lui stesso ucciso, getta una lacrima, e gli trema il pugno, dall'emozione. Ma egli ha dovuto uccidere, suo malgrado, perché prima di ogni altra cosa in guerra, c'è il dovere del soldato. Non era più insomma l'ufficiale cattivo, che ci avevano insegnato ad odiare da ragazzi: era l'uomo capace di sentimenti e con un'anima forte e virile. In DIETRO LA FACCIATA gli si affida una parte di pochi minuti: ma egli con pochi accenti sa creare una figura di affarista furbo e un po' losco, come forse nessun altro avrebbe saputo fare. Risputa sulle sue labbra quel sorriso agghiacciante, ambiguo, da schiaffi: getta occhiate alla sua amante che sta giocando con lui e con suo marito a poker; e per spiegare all'uomo, che egli non ha nulla da dargli, per un certo affare che avevano fatto insieme, gli domanda, disegnando con la mano sull'aria, davanti ai suoi occhi, una firma; se egli ha nessuna carta scritta per far valere il suo diritto. In ALLARME A GIBILTERRA è un parrucchiere: ma un parrucchiere che sotto questo nome corripice addirittura un brigantaggio ben organizzato: è ormai anziano, e le donne le guarda soltanto: schiene da un mo-

mento all'altro si capisce bene (basta notare i suoi occhi famelici) che su una di queste si butterà, per farla cadere.

1885: nasce a Vienna, da famiglia di tradizione militare. Il suo nome vero è Eric Hans Stroheim von Nordenwall.

1906 circa: dopo aver frequentato l'Accademia Militare di Vienna diviene ufficiale, come suo padre.

1908: ne combina delle grosse e viene radiato dall'esercito.

1908: emigra in America. La vita diviene difficile, ma l'uomo comincia a scoprire se stesso e la sua natura. Per vivere è costretto a fare il maestro di scherma, d'equitazione (a Vienna era stato un « ufficiale » brillante, in possesso di tutti i requisiti necessari per emergere), ma oltre a questo fa anche lo squatter e molte altre cose ancora.

1915: il caso lo porta verso il cinema. Diviene, non si sa come, prima attore di varietà e poi comparsa del cinema.

1916: Griffith gli affida il ruolo di farisco in INTOLERANCE; anche Douglas se ne servi qualche volta per parti da « villano »; diviene assistente di Griffith.

1919: l'epopea stroheimiana comincia. Egli dopo quattro anni di noviziato si sente maturo, e qualcuno comincia anche a credere in lui. Trovato il suo mondo interno, finalmente egli si è scoperto artista. I primi film che fa hanno un gran successo: Stroheim comincia ad essere portato su dall'organizzazione di Hollywood. È il simbolo della grandiosità, gli uffici stampa lo additano come l'uomo che ha bisogno di avere intorno a sé molta gente e molto denaro a disposizione. È di questo anno il suo primo film, LA LEGGE DELLA MONTAGNA.

1922-25: È il suo periodo più fulgido: il creatore è nel momento di maggiore intensità produttiva. Di questi anni sono: FEMMINE FOLLI, RAPACITÀ, DONNE VIENNESI, LA VEDOVA ALLEGRA.

1925-30: Produce forse il suo capolavoro, MARCIA NUZIALE, diviso in due parti, la seconda delle quali è LUNA DI MIELE. Poi comincia la decadenza: i capitalisti di Hollywood cominciano ad essere stanchi di lui. Egli è capace di girare trentamila metri di pellicola per un film. Nel 1930 tuttavia fa un ultimo film, QUEEN KELLY, che è pochissimo conosciuto.

1930-36: Anni di grande difficoltà: finché non è chiamato in Francia. In questo periodo lavora di rado, e con difficoltà: è regista di WALKING DOWN BROADWAY, film commerciale, che però gli viene tolto di mano. Nel 1933 interpretò COME TU MI VUOI e LA SQUADRIGLIA PERDUTA e nel 1936 IL CASO DEL DOTTOR CREPSI e ROMANZO SCARLATTO. Come saggista, alla Metro, aveva lavorato ne LA BAMBOLA DEL DIAVOLO e in TRA DUE DONNE. Poi, più nulla.

Sarà ancora possibile che Frich von Stroheim ritorni regista e creatore?

FILM PRINCIPALI: LA LEGGE DELLA MONTAGNA (Universal, 1919); FEMMINE FOLLI (Universal, 1922); RAPACITÀ (Metro, 1923); DONNE VIENNESI (Universal, 1923); MARCIA NUZIALE, LUNA DI MIELE (Wedding March-Honey Moon) (Paramount, 1928-29); COME TU MI VUOI (Metro, 1932); LA SQUADRIGLIA PERDUTA (Lost Squadron, Radio, 1932); ALTRI (B. N. Films, 1937); LA GRANDE ILLUSION (Realisation Art Cinémat., 1936); ALLARME A GIBILTERRA (Gibraltar, SAFRA, 1938); ULTIMATUM (Pan Film, 1938); FIAMME IN ORIENTE (Sargraf, 1938); DIETRO LA FACCIATA (Derrière la façade, Regina, 1939); TEM- PÊTE, PIEGES (Discina, 1939-40).

PUCK



ERIC VON STROHEIM

Lux
TORINO

presenta il film di produzione Lux

LA GERLA DI PAPA' MARTIN

diretto da

MARIO BONNARD

con

RUGGERO RUGGERI

*Germana Paolieri, Luisella Beghi, Roberto
Villa, Enrico Glori, Maria Mercader,
Bella Starace Sainati, Giulio Donadio*

Direttore di produzione

VALENTINO BROSIO

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA

CINECITTA'

CAPITALE 36.000.000 INTERAMENTE VERSATO
(AREA DI 600.000 METRI QUADRATI)

4 TEATRI DI m. 20x40

ALTEZZA UTILE METRI 15

UN TEATRO DI m. 36x80

ALTEZZA UTILE 16 METRI

4 TEATRI DI m. 15x30

ALTEZZA UTILE METRI 10,50

UN TEATRO DI m. 25x38

CON PISCINA

UN EDIFICIO CINEFONICO

COMPREDENTE: Un grande studio musicale per le riprese sonore orchestrali avente un volume di circa 4.500 mc. • Un grande studio per la sincronizzazione e mixage avente un volume di 1.200 mc.: con 8 teste per colonne sonore • Uno studio per il parlato e la registrazione e riproduzione del dialogo

16 SALE MONTAGGIO

6 SALE DI PROIEZIONE

**UNO STABILIMENTO PER IL DOPPIAGGIO • 20 MACCHINE
DA RIPRESA • 10 APPARECCHI PER LE REGISTRAZIONI SONORE**

DUE TRASPARENTI • UN LABORATORIO PER FILM CHIMICI E MINIATURE
UNA PISCINA • UNA CANTIERA • UN CAMPO SPORTIVO • UNA GALLERIA
PER IL REPARTO FOTOGRAFICO

SERVIZI SPECIALI DELLA CINECITTA' NAZIONALE
DELLA CINECITTA' NAZIONALE SEDE DI UN CENTRO DI RICERCA E SVILUPPO
CINECITTA' NAZIONALE CINECITTA' NAZIONALE CINECITTA' NAZIONALE

Due produzioni S. A. GRANDI FILM STORICI

OLTRE L'AMORE

dalla novella di Stendhal "Vanina Vanina"
con ALIDA VALLI - AMEDEO NAZZARI - GERMAINE AUSSEY
CAMILLO PILOTTO
Regia di CARMINE GALLONE

AMAMI, ALFREDO...

con MARIA CEBOTARI e LUCIA ENGLISH le indimenticabili inter-
preti de "Il sogno di Butterfly"
Regia di CARMINE GALLONE

Una produzione BASSOLI FILM

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

con MARIA DENIS - MIREILLE BALIN - FOSCO GIACHETTI
Regia di AUGUSTO GENINA

Una produzione ERA FILM

GLI AMORI DI MARGERY

con ASSIA NORIS e GINO CERVI
Regia di MARIO CAMERINI

Due produzioni STELLA FILM

LA NASCITA DI SALOMÈ

con ARMANDO FALCONI - CONCHITA MONTENEGRO
LUIS PEÑA
Regia di JEAN CHOUX

FORTUNA

con MARIA DENIS - UGO CESERI - JONE SALINAS
Regia di MASSIMILIANO NEUFELD

Una produzione I.C.I.

LA DANZA DEI MILIONI

con NINO BESOZZI - JOLE VOLERI - MIRETTA MAURI
ENZO BILIOTTI - CARLO CAMPANINI
Regia di CAMILLO MASTROCINQUE

Una produzione ITALCINE

UNA NOTTE DI RICHELIEU

con ALIDA VALLI
Regia di MASSIMILIANO NEUFELD

Una produzione NUOVA FILM

IL CAPITANO DEGLI USSARI

con CLARA TABODY - ENRICO VIARISIO
Regia di ALESSANDRO DE SZLATINAY

ANNUNCIA ALCUNE
DELLE SUE GRANDI
ESCLUSIVITÀ PER LA
STAGIONE 1940-41

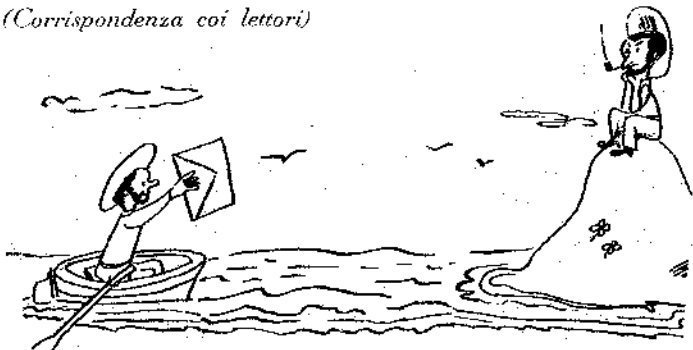


FRANCESCO A. (Roma). - I soggetti storici, di indole mitologica, come il vostro sulla fondazione di Roma, presentano sempre alquanto difficoltà, difficilmente sormontabili. Anzi tutto, per quanto sembra che il cinema possa rendere, facilmente, certe atmosfere leggendarie, bisogna invece osservare che il cinematografo è inevitabilmente realistico, che quindi certi temi e personaggi, soprattutto della mitologia, non possono mantenere quell'aura poetica, se portati sullo schermo. Fatta questa premessa, sono facili le deduzioni per il vostro soggetto. Il quale è scritto in forma piana e comprensibile, pur mancandovi certi effetti emotivi, in quanto è visto piuttosto obbiettivamente, per episodi. Si affida ad azioni coreografiche esteriori, e i versi non si possono dire belli. Così certi paesaggi, o sono irrealizzabili, oppure non mi pare possano ottenere gradevoli effetti: «Le pietre come per una volontà divina, si collocano l'una sull'altra a formare delle città. Le mura tuttavia raggiungono una modesta altezza. A poca distanza da esse, il fiume comincia a gonfiarsi...». Sono espressioni puramente letterarie. E quale potrebbe essere il risultato, in realizzazione di: «Intanto le rive si popolano di ninfe, che, sciolte le chiome, le strappano con le mani disperate e intonano il canto funebre: Sei finito, o fratello, eri forte, eri bello, o fratello». Non mi pare del buon cinema, questo.

ACQUA MARINA. - La vostra ammirazione per le avventure di Tom Sawyer è veramente grande. Insomma, vi siete lasciati prendere dalla umanità dei personaggi immaginati da Mark Twain. Certo, i bambini in questo film sono visti in una forma più convincente che non Shitley Temple ed altri. Il regista è Norman Taurog, specializzato per film di bambini (SKIPPY, PAPÀ CERCA MOGLIE); il film è stato realizzato tre anni fa circa. Grazie, del plauso alla nostra rivista.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



M. L. (Ferrara). - Il film NOTTE DI NOZZE è realizzato da King Vidor. Gli interpreti sono Gary Cooper e Anna Sten. Voi avete confuso Gary Cooper con Gary Grant. King Vidor è stato, come forse saprete, il regista di LA GRANDE PARATA, ALLELUJA!, MASCHERA DI CIALCLOIDE, IL CAMPIONE, BILLY THE KID, NOSTRO PANE QUOTIDIANO, SO RED THE ROSE, AMORE SUBLIME. Il tema dei Littoriali penso si riferisca al costume di tutti i paesi, con particolare riferimento a quello italiano.

FRANCESCO BICCHI (Sangustino Umbro). - Non mi risulta che quell'editore abbia pubblicato un volume sul cinema. L'indirizzo della «Nuova Antologia» è: Via del Collegio Romano, Roma.

D. B. (Piombo). - I soggetti segnalati dal Concorso di Riccione sono stati passati all'«Era Film». LA BELLA ADDORMENTATA nella riduzione di Guglielmo Usellini, è pubblicata su Bianco e Nero. È stata acquistata per una riduzione cinematografica. Il film sarà

incominciato tra breve. Quei periodi che tu ritieni troppo letterari, talvolta non nuociono. Servono per delineare un carattere, per stabilire una situazione. Quando vi sono fatti, oltre che parole, il soggetto è accettabile. Del resto «e ciò lo illumina di luce che potrebbe dirsi spirituale» è una frase tutt'altro che inaccettabile; e l'autore può rendere questa espressione. Si nota, nel tuo soggetto, la buona volontà di raggiungere uno stile prettamente cinematografico, di essere soprattutto chiaro e semplice nella descrizione degli avvenimenti. Tuttavia, buona parte dei fatti è svolta nei dialoghi; il che, secondo il tuo stesso punto di vista, è poco cinematografico. I tuoi personaggi mi sembrano un po' di maniera e non prive di convenzionalità sono le vicende nelle quali agiscono. Comunque la intenzione di scrivere uno scenario che sia assolutamente cinematografico è lodevole. Per quanto tu stesso, qualche volta, scrivi in una forma che non è cinematografica (secondo il tuo punto di vista). Vuoi un esempio? «Esce sulla spiaggia, evidentemente ha bisogno di assoluta calma e solitudine per riordinare le idee che tumultuano nel suo cervello».

LUIGI DOTTI (Modena). - La vita di Giuseppe Tartini offre senza dubbio motivi ben degni di essere trattati in un soggetto per film. Mi pare tuttavia che il vostro soggetto consista per buona parte in una raccolta di materiale biografico, abbastanza minuziosa, che andrebbe ora distesa in forma di soggetto. Per esempio: «Tartini, conscio della disparità di grado che lo divideva da Elisabetta e quasi presagendo la vittoria nella sua abilità di violinista, s'accanta negli studi tecnici con tale metodo e tale costanza che per quasi un anno prodigò sino allo spasimo le sue forze artistiche...». La materia è interessante. Per esempio, la fuga di Tartini ed Elisabetta, il matrimonio nella chiesetta di campagna, il fanatismo della gente di Padova, e l'apparizione di Tartini col mantello nero, tra le fiaccolate, possono dar luogo, oltre ai concerti, a sequenze di una certa importanza.

V. G. ORLANDI (Milano). - Purtroppo non posso darvi una esauriente risposta sull'argomento principale della tua lettera. Tuttavia, in simili manifestazioni, spesso il pubblico non ha quella parte che in apparenza figura di avere. In certo senso, tra il pubblico, vi sono anche gli stessi interessati: produttori, registi, case produttrici, attrici, attori. Vero? Io credo che il pubblico ricordi i film che ha visto più recentemente. Se si chiede ad una persona quale film le è piaciuto di più, il più delle volte, accade di sentirsi rispondere un film recentemente proiettato. Credo un po' difficile trovare il libro di Delluc edito in Francia una ventina d'anni fa. Si potrebbe farne una traduzione italiana. Forse il Centro Sperimentale di Cinematografia ha già pensato a questo. Circa il modo di scrivere una sceneggiatura, siamo d'accordo. Io penso, inoltre, che sec-

neggiatori e registi dovrebbero identificarsi, nel senso che gli sceneggiatori potrebbero fare i registi, cioè creare i film. In fondo, il regista non deve considerarsi un tecnico solamente; egli è il vero e proprio creatore del film; ora, questa attività è tenuta in certi posti dai cosiddetti mestieranti i quali spesso sono privi della dote principale: l'intelligenza. Sono piuttosto d'accordo sul confronto fra film francesi e americani.

P. P. (Milano). - Non mi pare si possa realizzare un libro come voi dite, che insegni a sceneggiare con esempi come quelli da voi citati. Sarebbe come dire, press'apoco: perché non si fa un libro che insegni a scrivere? Con esempi di come si scrive una scena di amore, una di odio, ecc.? Esempi di sceneggiature ne sono stati pubblicati parecchi ormai su «Bianco e Nero». Comunque la vostra intenzione merita lode, perché dimostrata di interessarsi alla essenza del cinematografo e in modo serio. Il regista di SOGLIO DI TROMBA era Stephen Roberts al quale si deve tra l'altro una attraente riduzione del romanzo di Faulkner SANCTUARY; il film è intitolato PERDIZIONE. Gli interpreti di SOGLIO DI TROMBA sono, salvo errore, George Raft e Adolphe Menjou. La casa produttrice ed editrice la Paramount; credo quindi che non si possa più vedere in Italia. La parte dell'uomo invisibile nel film omonimo è sostenuta da Claude Rains. L'esame per il Centro è soltanto orale. Vengono richieste nozioni generali sul cinema e qualche documentazione di attività (fotografie, brevi sceneggiature, film in formato ridotto, ecc.).

ALFREDO A. (Spilimbergo). - Sì: qualche analogia soltanto e formale, mi sembra. Comunque il film SEGRETO ARBENTE diretto da Robert Siodmak è edito in Italia dall'E.N.I.C. (via Po, 32, Roma) che lo ha creditato dalla Pitaluga alla quale l'E.N.I.C. si è sostituito, ed è tratto da un racconto di Stefan Zweig: ADOLESCENZA, edito, salvo errore, da Sperling e Kupfer di Milano. Auguri per il vostro lavoro.

DUE SORELLE. - Sì, ricevo le vostre lettere così indirizzate. Vorreste vedere Amedeo Nazzari in parti meno rozze? Dovreste dirlo un po' a lui. Vorreste scrivergli? Credo che abiti a Roma, in via Gradisca. Del resto il personaggio di ASSENZA INGIUSTIZIATA, per quanto fosse inaccettabile (non esiste un medico di quel genere, che si occupi di malattie così disperate) veste anche il frac. E in altri film s'è visto Nazzari in abiti non rozzi. CENTOMILA DOLLARI, fra gli ultimi. Non credo che si vedrà MARIA ANTONIETTA. Del resto, non è un film molto importante. MEGALOMANIA è un buon film. Ma la Scuola che lo ha in esclusiva non si decide a metterlo fuori.

STUDENTE IN CHIMICA (Milano). - Non ti ho dimenticato. Che la tua scrittura sia la più bella che puoi realizzare, va bene. Ma se tu scrivessi a macchina sarebbe ancor più bello! A ME LA LIBERTÀ non può dirsi un film «tipo carrellato», per quanto vi siano delle carrellate. I movimenti di macchina sono assolutamente funzionali e, in fondo, sono pochi. E' un film quasi tutto di inquadrature fisse. Non confondere sceneggiatura con scenografia. Non dire che Andrejoff ha «sceneggiato», ma «disegnato» le scene di MILITTO e CASTIGO. Ciò non toglie che le tue idee sul cinema siano chiare e accettabili. Così, in linea generale, siamo abbastanza d'accordo sulle opinioni che hai circa i generi di film che si realizzano in Italia. Il soggetto che hai esposto nella tua lettera mi pare attraente. Senonché mi sarebbe piaciuto leggerlo da un dattiloscritto. Dovresti far copiare a macchina l'articolo su Dreyer e gli altri annunciati (simboli e analogie: tema interessante) e inviarmeli.

ANNA SEGA (Verona). - Credo che voi siate più informati di me circa gli

IN TUTTE LE STAGIONI

**VISITATE LA
SICILIA**

L'ISOLA DEL SOLE
E DELL'ETERNA PRIMAVERA

**RIDUZIONI
FERROVIARIE-MARITTIME-AEREE
DURANTE TUTTO L'ANNO**

**MANIFESTAZIONI
ARTISTICHE - CULTURALI
SPORTIVE - ETNOGRAFICHE
D'INTERESSE MONDIALE**

Informazioni e prospetti:

ENTE PRIMAVERA SICILIANA - PALERMO

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



CINEASSICURAZIONE

Unico ufficio autorizzato in **CINECITTÀ** per le assicurazioni praticate dal

C. I. A. C.

(Consorzio Italiano Assicurazioni Cinematografiche)

copre tutti i rischi connessi alla produzione **FILM** ed in particolare:

- i danni d'**interruzione** della lavorazione per morte, infortunio o malattie di persone (attori, registi, ecc.) o per danni allo studio;
- i danni al **negativo originale** ed alle altre pellicole;
- i danni al **materiale di scena**;
- oltre i normali rischi degli **infortuni** del personale addetto alla produzione del film, della **responsabilità civile verso terzi** tanto per l'attività industriale che per l'uso degli automezzi e di **trasporto** terrestre, marittimo ed aereo delle persone e delle cose inerenti e connesse alla produzione di **film**

CREDITO ITALIANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. ANONIMA - CAPITALE

VERSATO L. 500.000.000

RISERVA L. 120.418.272

SEDE SOCIALE: GENOVA

DIREZ. CENTRALE: MILANO

OGNI OPERAZIONE E SERVIZIO DI BANCA

indirizzi delle persone del cinema italiano. Per i soggetti, provate a mandare all'Alfa Film, via Brunetti 37, Roma. Altri indirizzi di case cinematografiche potrete desumere dall'Almanacco di «Cinema», del quale, penso sarete già in possesso. Per Camerini, scrivete direttamente a lui oppure a De Sica, se il soggetto è per la interpretazione di questo attore: via B. Oriani 8-A, Roma.

POMPEO PERSICHINI (Milano). Grazie della segnalazione. Inviatemi il Vostro attuale indirizzo, affinché io possa comunicarlo ai lettori di *Cinema* che desiderano acquistare altre copie dei volumi di Pudovchin, che voi tenete in deposito.

PIERO FABERI. Per il volume di Umberto Barbaro *Film, soggetto e sceneggiatura*, dovete rivolgervi al Centro Sperimentale di Cinematografia, edizioni di *Bianco e Nero*, via Tuscolana km. 9, Roma. Circa i «primi passi del cine-dilettante», credo che potreste trovare altre cognizioni in un volume di Ernesto Cauda: *Cinematografia per tutti*, edito dalla A.C.I.E.P. di Roma, che però ha già qualche anno. Recentemente non è stato pubblicato alcun volume sull'argomento.

G.V.P. (Bergamo). Purtroppo non mi è stato possibile accontentarvi prima, dato che la corrispondenza è molta e devo seguire un certo ordine nelle risposte. Non esistono Case che prendano in esame soggetti, spunti e idee. Recentemente è stata costituita una associazione fra scenaristi (scrittori di soggetti e sceneggiature) che può accogliere anche, penso, idee di altri. Scrivete a questa Associazione in via Veneto 108, Roma. Per le Case vedete l'elenco nell'Almanacco di Cinema. Anche l'attore Amedeo Nazzari ha istituito un ufficio soggetti; non ho l'indirizzo di questo ufficio. Comunque scrivete a casa in via Gradisca 11, Roma. Blasetti abita in via Lazio 9, Roma.

INNAMORATO DI CINEMA (Firenze). Amedeo Nazzari si chiama Amedeo Nazzari: la nuova sede dell'Istituto Nazionale Luce viene inaugurata il 21 aprile. Se io fossi nei panni del vostro amico disoccupato cercherei di mettere a profitto le mie attitudini. Che cosa sa fare? Che studi ha fatto? Che attività precedente ha svolto?

UN UNIVERSITARIO MILANESE. Non so che cosa facciano attualmente Funck e la Riefenstahl; quanto a Trenker ho sentito dire che verrebbe in Italia a realizzare un pezzo di terra. Per il formato ridotto dovrete vedere le riviste francesi e americane di Cinematografi, e precisamente: *Cinematheque* e *Moviet Makers*. Qualche copia puoi trovarla presso la sede della Kodak o dell'Agfa.

BRUNO DA PONTREMOLI. Vuoi conoscere il nome dell'attrice che nel film io vuoi come sta? fa la parte della impiegatuccia del notaio, che riceve Macario e Filippi in ufficio. Io purtroppo non lo so né so se sia cremonese come tu supponi. Chissà che lei leggendo questa risposta non si faccia viva.

CARLO BARSOTTI (Lucca). Allora tu per «fotografia» intendi come è stata stampata la pellicola. Se è così ecco che, nel risultato pratico fotografia e proiezione sarebbero la stessa cosa. Ma per «fotografia» si intende il modo come la scena è stata fotografata, gli effetti di luce, la illuminazione ecc. Insomma la fotografia entra a far parte intrinseca del film come arte. Il movimento della immagine è, poi, sempre in rapporto con la limitazione del quadro: con la inquadratura entro i cui confini le immagini si muovono. Per «inquadratura» si intende un quadro di immagini in movimento o anche fisso. In questo secondo caso la durata di proiezione (e prima, di presa) dell'oggetto fisso, ha una importanza. Ecco perché dico «inquadratura» e non soltanto immagine in movimento. In qualche caso il sonoro assume un valore superiore a quello dell'immagine.

Comunque ti concedo che questa sia in linea di massima, più importante del suono. Credo infine che, più o meno, noi due andremo sempre d'accordo, perché riteniamo, anzi tutto, che il cinema sia un'arte. Sai che c'è della gente che ancora non ci crede?

VINCENZO BRUNERO (Milano). Mandatemi pure il soggetto.

RENATO BAZZONI (Milano). Credo che le scatole «umidor» servano allo scopo. Vai comunque alla Kodak, ti daranno tutte le informazioni necessarie.

M. GAVAZZI (Roma). A Ramon Novarro puoi scrivere presso la «Scalera Film»: Circonvallazione Appia 110, Roma. Va bene l'indirizzo di Alida Valli.

V. ROSSI (Genova). Può darsi che non giungano più in Italia. Ma prova nella principale rivendita di giornali e periodici.

ARS VETANA (Orvieto). Il Concorso del Ministero è chiuso da molto tempo. Il vostro soggetto *TRIONFO D'AMORE* è inteso su motivi discretamente convenzionali. È la storia di una ragazza la quale sedotta da un giovanotto, diventa madre. Il giovane sposa un'altra donna, che muore, per ritrovare un giorno la ragazza che nel frattempo è diventata celebre cantante, e la sua bambina. Non si può dire che il modo con cui avete scritto lo scenario sia ricco di motivi cinematografici, anzi la stesura, per quanto semplice, è trascuratamente letteraria. Non saprei indicarvi una casa per la realizzazione; potreste rivolgervi a quelle che sono indicate nell'Almanacco di «Cinema».

ROBERTO PAOLELLA (Napoli). La notizia sulle origini del Cinema americano è stata ripresa da una pubblicazione straniera. Non ho altre informazioni al riguardo. Cercherò di averle. Silvio Pappalardi attualmente si trova, salvo che non abbia cambiato residenza, a Spoleto.

SILVIO PAPPALARDI. L'avv. Roberto Paolella di Napoli (Bisignano, 42) desidera sapere se sei figlio di uno dei pionieri del Cinema napoletano, in tal caso vorrebbe incontrarsi con te.

VITA (Pisa). Per le altre sceneggiature puoi scrivere a *Bianco e Nero*. Questa rivista ne pubblicherà ancora. Puoi seguire i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia. RITORNO ALL'ALBA ha qualche sequenza interessante.

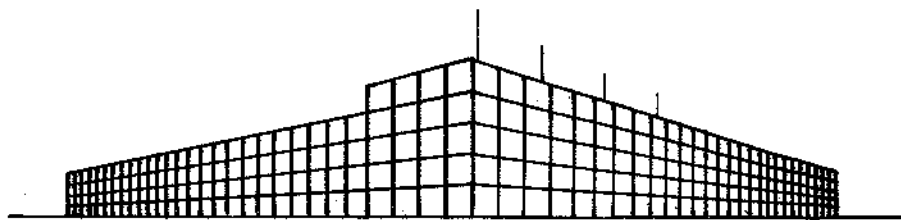
MAR AL (Trento). Puoi scrivere, sia per l'AMICO PUBBLICO SANDRO UNO che per Viviane Romance alla «Scalera Film», ufficio stampa.

NEVILLE CAMERA - I.R.C.E. è in via Spallanzani 1-A, Roma.

LUISA R. ANZILOTTI (Torino). Non ho purtroppo notizia di quelle novelle cinematografiche che, con ogni probabilità sono andate a finire in altre mani. Potete mandarmi quando volete copia di esse ed io le leggerò. Mi dispiace il disagio. Dunque: le case cinematografiche non hanno uffici soggetti organizzati; di solito i soggetti sono scelti dal produttore, dal regista, da un amico del produttore, un consigliere della società, o sono scritti dallo stesso capitalista. È rarissimo il caso che uno sconosciuto riesca a far acquistare da un produttore un proprio soggetto. I produttori sono disposti a prendere in esame un soggetto quando a questo sia associata, per esempio, una certa somma, per la produzione del film. La disposizione delle «notizie» nei giornali *LUCE* è data dagli addetti alla compilazione dei giornali e non è quindi fatta casualmente.

MANLIO FONTANA (Trapani). Sequenza è una successione di scene in continuità di tempo. Mezzo campo lungo o campo medio indica una media distanza delle persone dalla macchina da presa. La figura intera occupa in un «campo medio» circa metà della inquadratura in altezza.

IL NOSTROMO



- EQUIPAGGIAMENTI ELETTRICI PER AEROPLANI - AUTOMOBILI - MOTOCICLI
- BATTERIE D'ACCUMULATORI PER AVVIAMENTO E TRAZIONE STAZIONARIE E PER SOMMERGIBILI
- FRENI AD ARIA COMPRESSA PER AUTOVEICOLI
- STAZIONI RADIOTRASMITTENTI E RICEVENTI - RICEVITORI PER RADIOAUDIZIONI CIRCOLARI - IMPIANTI SONORI
- TELEVISIONE

FABBRICA ITALIANA

**MAGNETI
MARELLI**

S.A. CAP. L. 60.000.000 - MILANO

IL PIU GRANDE GRUPPO
ELETTROTECNICO
ITALIANO

**16 STABILIMENTI
9000 OPERAI**

OGNI GIORNO UNA VITTORIA NEL CAMPO DELL'AUTARCHIA



Il 9 maggio 1940 XVIII

SARÀ INAUGURATA A NAPOLI LA PRIMA MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE ITALIANE D'OLTREMARE CHE COSTITUIRÀ LA PIÙ GRANDE RASSEGNA DELLA FORZA ESPANSIONISTICA E DELLA VOLONTÀ DI POTENZA DELLA STIRPE ITALIANA NEI SECOLI, DA CESARE A MUSSOLINI.

LA MOSTRA VUOL ESSERE LA PIÙ COMPLETA DOCUMENTAZIONE DI QUANTO IL GENIO, IL VALORE E IL LAVORO DEGLI ITALIANI HANNO REALIZZATO NELLE TERRE D'OLTREMARE.

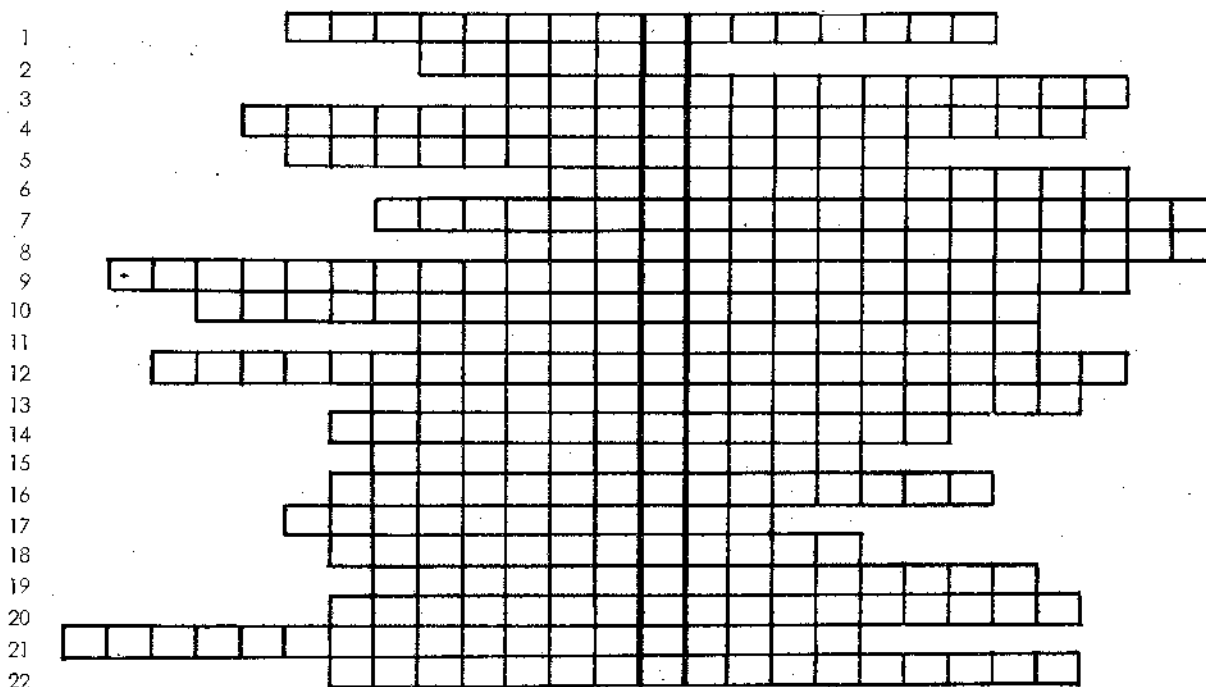
TRIENNALE D'OLTREMARE

NAPOLI - 9 MAGGIO - 15 OTTOBRE 1940-XVIII

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, Piazza della Filotea, 3 - Roma) non oltre il 15 maggio 1940-XVIII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

RIDDA DI NUMERI



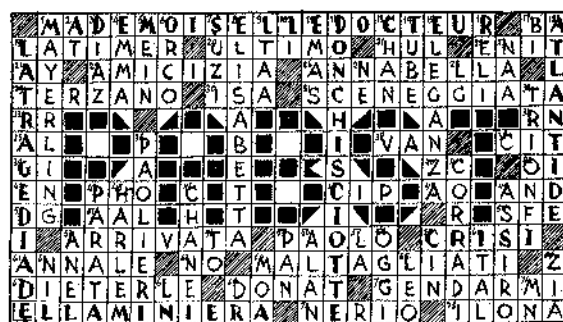
Fernandel
Emil Jannings
Wallace Beery
Robert Donat
Myrna Loy
Otto Kruger
Nini Gordini-Cervi
Jean Harlow
Fosco Giachetti
Elsa Merlini
Edna May Oliver
Elsa De Giorgi
Claudette Colbert
Jackie Cooper
Angelo Musco
Umberto Marnati
William Powell
Evi Maltagliati
James Stewart
Nan Grey
Dick Powell
John Lodge

SISTEMARE IN OGNI RIGA IL TITOLO DI UN FILM INTERPRETATO DALL'ARTISTA A FIANCO INDICATO. SE LA SOLUZIONE SARÀ ESATTA, NELLA COLONNA A DOBBIO BORDO SI AVRÀ IL TITOLO D'UN ALTRO FILM



SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 90 (25 MARZO 1940-XVIII)

PAROLE INCROCIATE



SOLUTORE DEL GIOCO N. 90

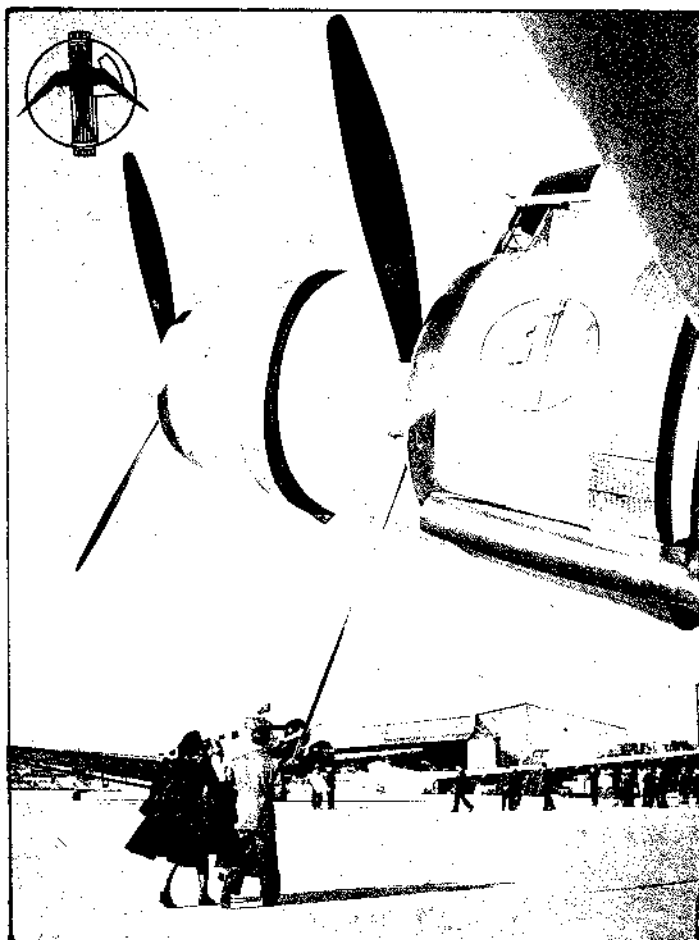
BERGAMASCHI RENATO - Via Sansovino, 7 - Milano

Scrivere la soluzione in incisione, con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del gioco. Ridda di numeri. Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione del gioco pubblicato nel 92° fascicolo apparirà nel 94° fascicolo (25 maggio 1940-XVIII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romencito da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

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



USATE LE LINEE AEREE DELLA

ALA LITTORIA S.A.

ESSE VI CONDURRANNO IN MONTAGNA
O NELLE CITTÀ CHE VI INTERESSANO
IN BREVISSIMO TEMPO

RISPARMIANDO

T E M P O

GUADAGNERETE

BUONUMORE

S A L U T E

E A N C H E

D E N A R O

PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI A TUTTE LE AGENZIE DI VIAGGI ED ALLA
DIREZIONE GENERALE DELLA SOCIETÀ - ROMA - AEROPORTO DI ROMA

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER



Il negozio di fiducia

CASA SOVRANA

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

SETERIE • LANERIE

TESSUTI SPECIALI PER SERA
ORIGINALISSIME CREAZIONI
DELLA MODA NUOVA

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

SAFAR



*quello
che
desiderate!*

Radiofonografo SAFAR 744 RF