

CINEMA



AI LETTORI

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

IN QUESTO NUMERO:

Lettere di Thornton Wilder
Inchiesta sul doppiato

SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

109 LIRE
2,50

10 GENNAIO 1941-XIX

PER LA BATTAGLIA DEL GRANO

NON UNA ZOLLA SENZA CALCIOCIANAMIDE



MILANO



TERNI

SOC. PER L'INDUSTRIA
E ELETTRICITÀ

In copertina:



Carlo Ninchi, interprete del film 'Marco Visconti' di Mario Bonnard. (Prod. C.I.F. - Distr. Enic - Foto Pesce)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V-Volume II Fascicolo 109 10 gennaio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

LEROS	
<i>Anno nuovo cinema nuovo?</i>	pag. 9
INCHIESTA SUL DOPPIAGGIO	
<i>Pro o contro?</i>	» 10
<i>"La nostra città" (Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser)</i>	» 12
LO DUCA	
<i>Ghione l'avventuroso</i>	» 14
VIRGILIO SABEL	
<i>Anticipazioni sui Littoriali</i>	» 17
PAGINONE	
<i>Anno 1940</i>	» 18
GIOVANNI PAOLUCCI	
<i>Fotogenia</i>	» 20
ANTONIO ROMAN	
<i>Il pubblico spagnolo</i>	» 20
DARIO CINI	
<i>Pericolo di morte</i>	» 21
MARIO DELL'ELMO	
<i>L'autore e il soggettista</i>	» 22
MINO CAUDANA	
<i>Appunti in sordina</i>	» 23
MASSIMO ALBERINI	
<i>Ritmo accelerato</i>	» 25
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	» 28
NELLE RUBRICHE	
<i>Cinema Gira</i>	» 3
<i>Giornali Luce</i>	» 5
<i>Campionario</i>	» 27
<i>Campo dei Fiori</i>	» 29
<i>Galleria: Leni Riefenstahl</i>	» 30
<i>Nord-ovest</i>	» 32
<i>Capo di buona Speranza</i>	» 34
<i>Giocchi e Concorsi</i>	» 36

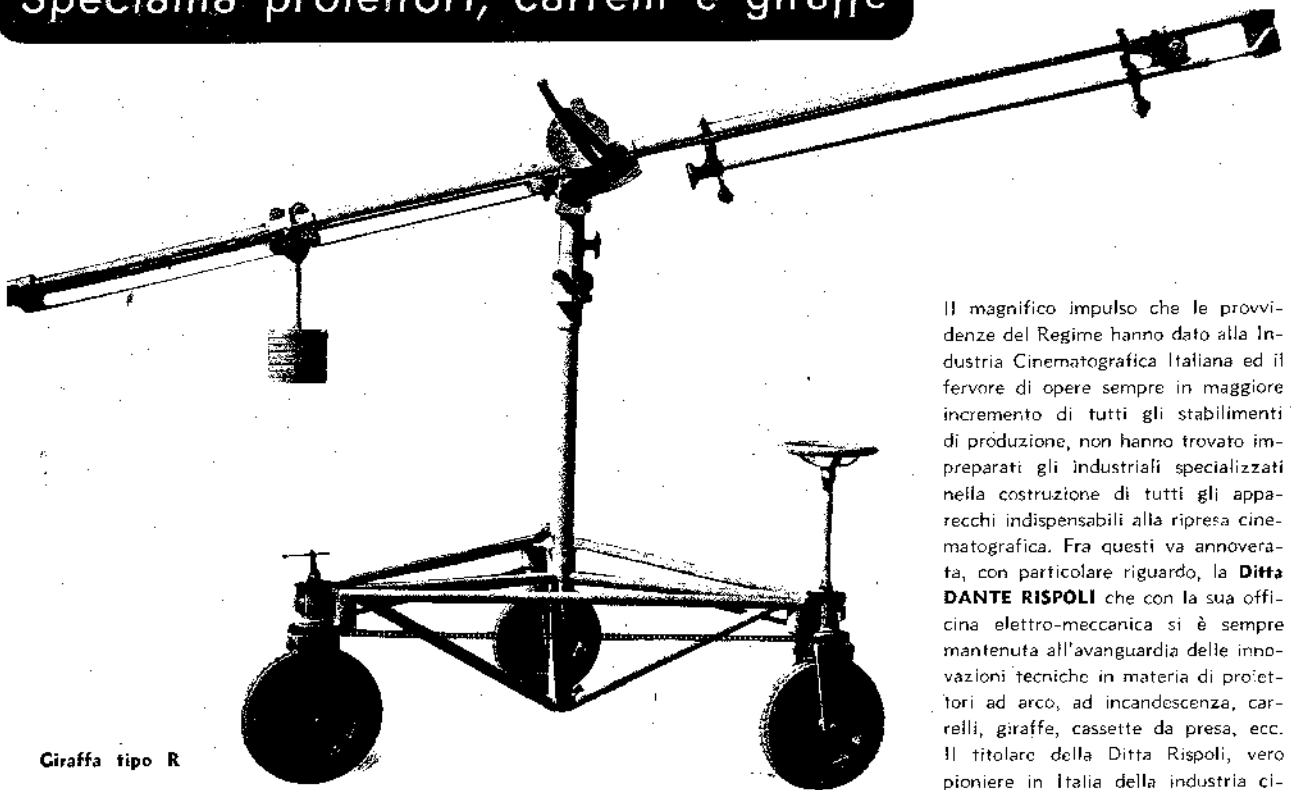
Inventario libri
n. 31267

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 123277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestre L. 28. Estero, anno L. 70, semestre L. 40.
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofossi 9, e sue Succursali

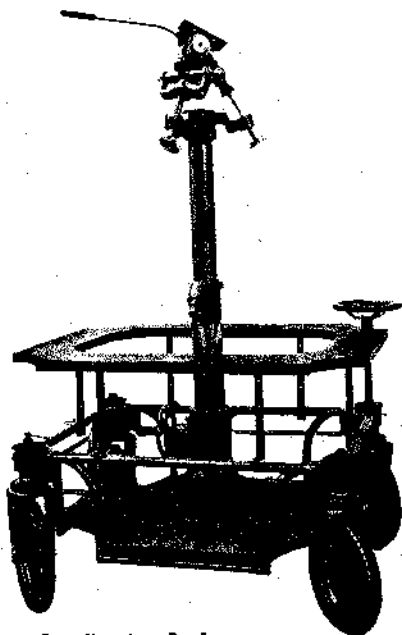
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

Macchine ed accessori per l'Industria Cinematografica

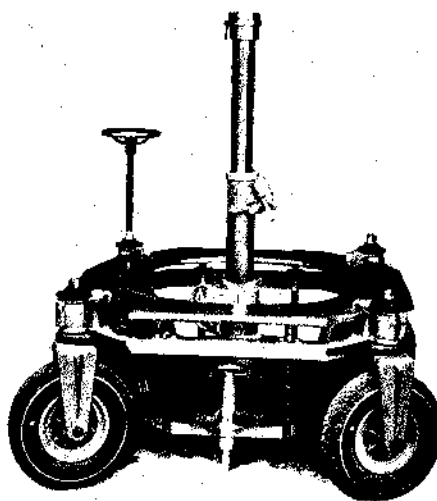
Specialità proiettori, carrelli e giraffe



Giraffa tipo R



Carrello tipo R. 1



Carrello tipo R. 2

Il magnifico impulso che le provvidenze del Regime hanno dato alla Industria Cinematografica Italiana ed il fervore di opere sempre in maggiore incremento di tutti gli stabilimenti di produzione, non hanno trovato imprevisti gli industriali specializzati nella costruzione di tutti gli apparecchi indispensabili alla ripresa cinematografica. Fra questi va annoverata, con particolare riguardo, la **Ditta DANTE RISPOLI** che con la sua officina elettro-meccanica si è sempre mantenuta all'avanguardia delle innovazioni tecniche in materia di proiettori ad arco, ad incandescenza, carrelli, giraffe, cassette da presa, ecc. Il titolare della Ditta Rispoli, vero pioniere in Italia della industria cinematografica, tecnico di indiscusso valore specie in materia di illuminazione, ha saputo attrezzare la sua officina di produzione con reparti specializzati che consentono la costruzione di interi parchi lampade per qualsiasi stabilimento cinematografico. La produzione della **Ditta DANTE RISPOLI** preferita su larga scala dai maggiori enti cinematografici italiani: Stabilimenti Cinecittà, Istituto Nazionale Luce, Centro Sperimentale di Cinematografia, Safa, Fert, Titanus, ecc. non ha bisogno di illustrazione. Il giudizio dei più valorosi tecnici della ripresa degli stabilimenti predetti, unanimemente favorevole, è il più apprezzato titolo della bontà della produzione Rispoli.

Richieste di preventivi, cataloghi, senza alcun impegno da parte dei richiedenti, possono essere indirizzate alla

Ditta DANTE RISPOLI
R O M A
Vicolo della Farnesina 12-14
Telefono 391-004

CINEMA GIRA

U. S. A.

PRIME VISIONI (New York - E.V.)

Nella seconda quindicina del mese scorso sono state presentate due pellicole italiane e precisamente AMORE E SACRIFICIO D'UNA FIGLIA DEL POPOLO (Il Conte di Brechard) e TERRA DI NESSUNO. La severa critica americana seguita a stroncare un film dietro l'altro e ad onor del vero questo sistema, se così possiamo chiamarlo, viene adoperato senza spirito di partigianeria poiché il Daily News per primo si è scagliato contro l'ultimo film di Charlie Chaplin, cioè contro l'artista intoccabile, incriticabile e che rappresenta l'idolo del pubblico americano. Se dunque il Daily News ha avuto il coraggio di prendere l'iniziativa per stroncare il comico più quotato del mondo, possiamo scusare l'importante foglio nuovaiorchese che ha voluto maltrattare anche il CONTE DI BRECHARD! Il film infatti in questione è stato male accolto. Eccovi il pensiero del critico del giornale suddetto: « Circa le molte ragioni perché il CONTE DI BRECHARD potrà essere una buona attrazione eccovi le più importanti: 1) È una storia drammatica di eccellente autore; 2) una produzione costosa; 3) c'è un elegante primo attore. Peccato perché questo film poteva riuscire un capolavoro qualora la direzione fosse stata affidata ad un direttore più abile di Mario Bonnard. (Vedi i due

SERGENTI e DOTTOR ANTONIO). L'interesse romantico è debolissimo; Luisa Ferida non può sostenere ruoli così importanti. Diversi caratteristi sono invece buoni: eccelle in modo indiscutibile Ugo Ceseri, artista completo, da meritarsi il pieno plauso per la veramente magistrale interpretazione del servo-politico. Nel film, in generale, c'è troppa atmosfera e poca azione di effetto drammatico ».

Il film è stato premiato con due stelle, ovverosia è sotto il mediocre. Fortunatamente c'è Ugo Ceseri che in America gode la schietta simpatia dei critici più brutali; considerando infatti la parola dell'eminentissimo scrittore (lo stesso che ha stroncato IL DITTATORE — vedi precedente corrispondenza) Ceseri è l'unico attore in CONTE DI BRECHARD che venga applaudito senza ombre o riserve. Desidero gettare anch'io due righe per il bravo Ceseri perché i produttori italiani sappiano quale prestigio, meritatissimo, gode in America quest'artista della vecchia guardia. Ricordo che molto tempo fa, alla prima de I DUE SERGENTI, il signor Sullivan, potenza giornalistica, mi disse: « I produttori italiani sono « crazy », possiedono un attore formidabile e meravigliosamente comunicativo senza saperlo sfruttare; cosa aspettano a crearlo interprete principale? Lo sapete che quel grassone ha momenti più felici di Wallace Beery »?

Il signor Sullivan si riferiva a Ceseri. Mi piace ripeterlo perché il pubblico italiano lo sappia. (Questa corrispondenza risale al mese di novembre e perciò il nostro corrispondente non poteva conoscere la notizia della dolorosa e compianta scomparsa del bravo Ceseri. n.d.r.).

Al film suddetto, presentato al Cine Roma, ha fatto seguito TERRA DI NESSUNO, programmato al Cinecittà. La stampa americana non ne ha fatto parola! Il Daily News ha elargito due stelle e mezzo senza un commento, senza un clogio, senza una stroncatura. Credo che tutto ciò sia avvenuto per il rispetto al buon nome di Pirandello.

Ha avuto grande successo al Cine Roma in Broadway il film italiano PRIMAVERA D'AMORE, produzione Excelsior Film, diretto da Enrique T. Susini, con Vittorio De Sica, Roberto Rey, Neda Franci, Assia De Busny, Noelle Norman, Pina Renzi. In Italia, col titolo FINISCE SEMPRE COSÌ, aveva ottenuto un'accoglienza molto più fredda. Tuttavia, benché la stampa americana sia stata concorde nel plauso, il film ha ottenuto due stelle e mezzo. La poco peregrina storia (dovuta al Gherardi) del

signore provinciale che scrive canzoni nei momenti di riposo e che spesso, sedendo all'organo della chiesa, intercala qualche sua composizione nel programma di musica sacra che eseguisce, ha soddisfatto in pieno il gusto americano più corrente. Non mi fu facile di sapere subito il titolo originale del film, e scorrendo vecchi numeri di Cinema l'ho infine trovato dopo qualche fatica: nei programmi pubblicitari che avevo sottomano c'era come un senso di mistero attorno al film, quasi ch'esso fosse stato presentato abusivamente in America. Ma non avendo elementi per giudicare, lascio in aria la supposizione. (Nota d. r.: non avendone neanche noi, lasciamo incensurate queste strane righe del nostro corrispondente: può darsi che l'Excelsior Film, leggendole, possa meglio farvi luce sopra).

Altro avvenimento importante è stato la programmazione al « Casino Theatre » del film DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KANN (Ma non è una cosa seria) di Pirandello. Si tratta della versione tedesca della pellicola MA NON È UNA COSA SE-

'TOSCA'



Imperio Argentina (sopra) in una sosta di lavorazione di 'Tosca' (Scala-Era Film), sorpresa a riscaldarsi in una caratteristica strada romana. Sotto: Michel Simon, Carlo Koch e Arata in una amichevole discussione

RIA. La critica ha accolto abbastanza bene la produzione, dichiarandola superiore a quella italiana, quantunque abbia rilevato meno brio (dote quasi esclusiva di De Sica e di Ceseri). In compenso però in questa versione c'è una bella messa in scena e si vedono belle donne. Karl Ludwig Diehl nella parte di Memo Speranza è stato molto elogiato. Ironicamente il Daily News conclude: « V'è una magnifica esposizione di abiti femminili come questi fossero usciti ora da Parigi! ». Il film ha ottenuto tre stelle. Infine anche una pellicola ungherese ha fatto capolino a New York e precisamente al teatro « Europe »: GUL BABA, un film musicale magiaro, con Paul Javor, Zita Szelezky, Sandor Komuves, Nandor Bickary, etc. La critica lo ha accolto con pieno favore, dichiarandolo perfetto. Gli artisti ungheresi si sono fatti molto onore. La produzione ha avuto tre stelle e mezzo.

IL CAPO DEL...

... consiglio delle Ricerche, sorto in seno all'Accademia delle Arti e



Inventario libri
n. 31267

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 10.000.000

FILIALI:

ABBAZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA
BORGO A MOZZANO - CASTELNUOVO DI
GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE - GENOVA
LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI
PIANO DI SORRENTO - PONTECAGNANO
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA
LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE
SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone
Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100
Agenzia C - Via Ostiense n. 52

"ferrania,"



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V. 3500
PER IL SUONO TIPO S.D.V. 3500
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

ferrania SOCIETA' ANONIMA, CAPITALE SOCIALE L. 40.000.000 INT. VERB. 2804, MILANO - CORSO DEL LITTORIO, 12

ABBONAMENTI PER L'ANNO 1941-XIX

OGGI grande settimanale illustrato nel quale collaborano le migliori firme: si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, moda, cinema, ecc. È il settimanale che completa ed aggiorna le notizie di una persona moderna. Un numero L. 1,50
Italia e Colonie: annuo L. 65, sem. 34. Estero: annuo L. 82, sem. L. 42

LA DONNA nelle sue pagine copiosamente illustrate presenta una eccezionale scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, e con essa anche gli argomenti più interessanti: arredamento della casa, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene e di bellezza, curiosità della vita femminile, narrazioni, racconti, rubriche di consigli pratici, d'economia domestica, di galateo, ecc. Un fascicolo L. 6
Italia e Colonie: annuo L. 60, sem. L. 31. Estero: annuo L. 72, sem. L. 37

BERTOLDO settimanale: vi collaborano i più arguti disegnatori e scrittori. Ogni numero presenta, assieme ai commenti scanzonati dei più tipici avvenimenti del giorno, un gruppo di rubriche esilaranti. Un numero cent. 60
Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25

NOVELLA vera antologia di letteratura narrativa; ogni numero contiene almeno sei novelle d'autore, fotografie di cinema, un grande romanzo illustrato a puntate, articoli d'attualità. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

ANNABELLA periodico illustrato di moda a varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, lavori, cucina, economia domestica, educazione fisica, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

CINEMA grande rivista quindicinale diretta da Vittorio Mussolini: tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, educativi, ecc. del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Costa L. 2,50
Italia e Colonie: annuo L. 50, sem. L. 28. Estero: annuo L. 70, sem. L. 40

SCENARIO grande rivista illustrata, diretta da Nicola de Pirro. Offre saggi su autori, interpreti, tratta diffusamente di problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, radio, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia inedita e costa L. 3,50
Italia e Colonie: annuo L. 35, sem. L. 20. Estero: annuo L. 55, sem. L. 30

CINE ILLUSTRATO la più agile e diffusa rassegna settimanale del movimento cinematografico: primizie, indiscrezioni, romanzi, concorsi, ecc. Ogni fascicolo contiene la trama illustrata di uno dei film di più largo successo. Un numero cent. 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

MARC'AURELIO bisettimanale umoristico che ha fondato nel 1931 una nuova scuola di umorismo schiettamente italiano. Esce al mercoledì e al sabato. Un numero cent. 50
Italia e Colonie: annuo L. 40, sem. L. 21. Estero: annuo L. 70, sem. L. 36

CALENDARIO ARTISTICO "BARI E PUGLIE" 1941-XIX

Questo Calendario Artistico è composto di 53 vedute fotografiche dei più suggestivi aspetti delle Puglie, in grande formato. Si tratta di un autentico gioiello d'arte editoriale, degno di figurare in ogni studio o salotto come un fine ornamento. Il calendario viene offerto in combinazione cumulativa ai nostri abbonati, i quali potranno riceverlo aggiungendo L. 6 all'importo dell'abbonamento.

ABBONAMENTI CUMULATIVI

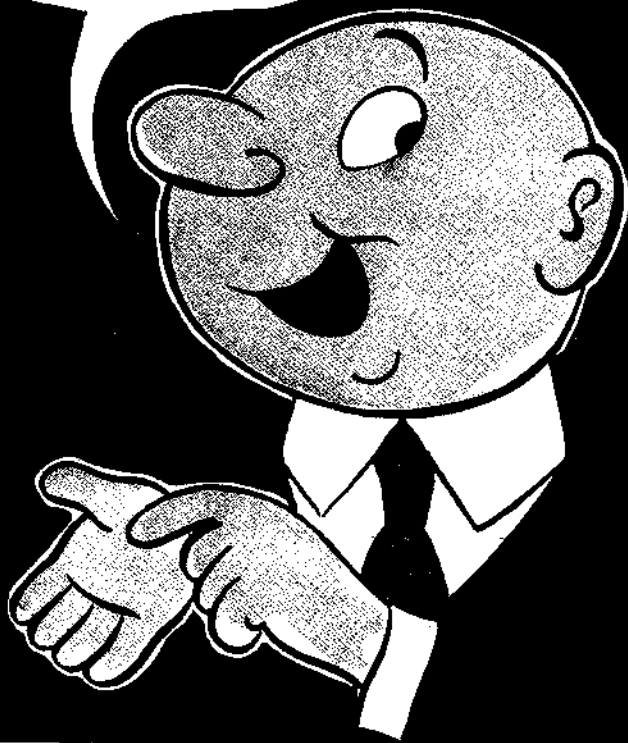
In caso di abbonamento a due o più pubblicazioni, i prezzi base da sommare nelle varie combinazioni diventano i seguenti:

	ITALIA E COLONIE		ESTERO	
	annuo	semestr.	annuo	semestr.
Oggi	61,—	32,—	78,—	40,—
La Donna	56,—	29,—	68,—	35,—
Bertoldo	22,—	12,—	44,—	23,—
Novella	25,—	13,—	46,—	24,—
Annabella	25,—	13,—	46,—	24,—
Cine Illustrato	25,—	13,—	46,—	24,—
Cinema	48,—	26,—	67,—	37,—
Scenario	33,—	18,—	53,—	28,—
Marc'Aurelio	38,—	20,—	66,—	34,—

IMPORTANTE

Abbonam. cumulativo alle suddette 9 pubblicazioni (Italia e Colonie) L. 325
Abbonamento cumulativo alle suddette pubblicazioni e ad un volume della « Collezione Storica Illustrata Rizzoli », oppure ad un volume della raccolta « I Classici Rizzoli », diretti da Ugo Ojetti (edizione in uso pelle) L. 355

Abbonatevi
a "Cinema"



Il cinquantenne Herbert Marshall fotografato con la sua nuova sposa, di vent'anni più giovane, Lee Russell, attrice

Questa nuova edizione diretta da Rouben Mamoulian ha per interprete principale Tyrone Power unitamente a Linda Darnell e Basil Rathbone. Tyrone Power ha preso la parte che fu già di Douglas nella stessa pellicola girata nel 1920. Il film è stato presentato in prima visione al cinema « Roxy » di New York. La critica ha elargito tre stelle di premio aggiungendo che nel complesso questa nuova riedizione dalla bella fotografia, dallo scenario ricchissimo e dalla regia discreta, ha dato invece una cattiva imitazione del grande Douglas.

Ritter, mentre la sceneggiatura è oltre che del Ritter anche dello scrittore Felix Lutzendorf. Altro film di ambiente aeronautico è **SQUADRIGLIA DA BOMBARDAMENTO** Lürzov che costituisce quasi la continuazione del film U-III-88 girato sempre dalla Tobis con la regia di Maisch.

LA CINEMATOGRAFIA A COLORI..

... va facendo sensibili progressi. Oltre al sistema studiato negli stabilimenti chimici dell'Agfa, ora anche il Consorzio Cinematografico Ufa sta sviluppando nei propri laboratori un sistema noto già sotto il nome di « Ufacolor ». I risultati ottenuti sono più che lusinghieri, come lo dimostrano i corto-metraggi prodotti da quella Casa e già presentati al pubblico. Si spera inoltre che anche il sistema Agfa, che non permetteva finora la stam-

BELGIO

GIÀ DA QUALCHE...

... tempo è stata fondata la « Association des directeurs cinématographiques de Belgique » che sotto il controllo dell'amministrazione militare germanica, è passata a stabilire la lista delle sale di proiezione esistenti nel Paese. Per quanto concerne la distribuzione delle pellicole è stata istituita la così detta « Camera sindacale belga per la cinematografia e le industrie affinenti » che ha il diritto di concedere l'autorizzazione di lavoro ai diversi rappresentanti cinematografici. Fin dal 1° ottobre 1940 sono stati ammessi 74 istituti di distribuzione che dispongono di 945 pellicole. Di queste 509 sono francesi, 344 germaniche, 32 belghe e 35 di altri paesi. Per la prossima stagione la Ufa e la Tobis importeranno una settantina di film in parte sincronizzati e in parte provvisti di sottotitoli in lingua francese. In tutto il Belgio sono state riaperte non meno di 927 sale cinematografiche.

GERMANIA

È A BUON PUNTO...

... la ripresa del film di ambiente aeronautico che si propone di illustrare l'opera degli apparecchi di bombardamento in picchiata, noti sotto il nome di « Stukas ». La regia di questa pellicola è di Karl



Carla Candiani sulla neve di Cortina (Majoni)



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
DELEGAZIONE IN SPAGNA • UFFICI DI RAPPRESENTANZA: BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 89.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capit. e riserve	» 96.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	} capitale » 50.000.000

Roma, li 5/12/1940-XIX.

Ill.mo Sig. Direttore di
CINEMA - ROMA

Sig. Direttore,

nel numero di *Cinema* del 25 novembre u. s., Nomentano Borghi, esaminando nel suo articolo « Una mano alla qualità » l'ultimo provvedimento del Ministero della Cultura Popolare inteso a « limitare il circuito di programmazione di quelle pellicole che nel loro complesso spettacolare presentassero gravi deficienze di carattere tecnico o artistico », è incorso in un'inesattezza: ha incluso fra le pellicole che per prime sono state colpite dal sacrosanto e benvenuto provvedimento, il film *FORTUNA* della Stella Film, pur avendo, fra parentesi, una parola di elogio per questo film di cui il sottoscritto è uno degli sceneggiatori. Il film *FORTUNA* non è stato affatto... condannato a una sala di secondo ordine dalle competenti autorità ministeriali, ma vi è stato programmato, a Roma, per esigenze di noleggiamento, non essendo libera, per un lungo periodo di tempo, nessuna sala di prima visione. Questo per l'esattezza.

RingraziandoVi in anticipo dell'ospitalità che Vi prego dare a questa mia sulle colonne della Vostra rivista, Vogliate gradire, Sig. Direttore, i miei più distinti saluti.

PIER LUIGI MELANI

pa di copie, sarà sviluppato in maniera da consentire la produzione di diversi esemplari della stessa pellicola.

ITALIA

'GERMANIA FILM'

La Società Tobis Italiana S. A. ha cambiato la denominazione sociale assumendo quella di « Germania Film ». Detta società ha aumentato il capitale a lire 500.000. La « Germania Film » che ha sede in Roma in via dei Villini 10, è la fiduciaria per l'Italia, Impero, Colonie e Possedimenti delle seguenti case cinematografiche tedesche: Bavaria Filmkunst, Deutsche Filmexport, Tobis Cinema Film, Tobis Filmkunst, Terra Filmkunst, Tobis Siechta Filmgeräte, Tobis Tonbild Syndikat, Universum Film Aktiengesellschaft (Ufa).

ABBIAMO LETTO...

... con un certo interesse su *Regime Fascista* del 19 dicembre, una noterella dal titolo « un film d'eccezione ». Vale la pena di riportare quanto a noi interessa: « ... sta nascendo un film d'eccezione, un film dove tutto gioca in funzione dell'arte, per la cui realizzazione autori ed attori hanno rinunciato alle solite grosse prebende, dove la sceneggiatura, con la collaborazione dell'autrice del soggetto, Lina Pietravalle, viene estesa da Maria Stefan, sotto la direzione di Alessandrini che sarà il regista. Interpreti: Beatrice Mancini, Conchita Montenegro e Foscò Giachetti. L'iniziativa è partita da due giovani: Federico D'Avack e Salvo D'Angelo che vogliono dare forma e propor-



Priscilla Lane in un delizioso costume primaverile sotto il sole della California



Pal Javor nel film ungherese: 'L'angelo della sera' che verrà proiettato sui nostri schermi

zione di film a quelli che sono stati finora gli scarsi tentativi di film di eccezione in Italia. L'idea è ottima; dirò meglio è giovane, spontanea. Non è uno degli abituali volgari numeri di varietà. E, di per sé, un eccezionale programma ». Da tutto ciò è logico che noi tutti si attenda con trepidazione qualche dato di fatto, che davvero è da tempo che aspettiamo un film d'eccezione e speriamo che questa volta non ci si perda in mezzo al solito mare che c'è sempre tra il dire e il fare.

NOBILE E SIMPATICA...

... è stata l'iniziativa che il giornale *Cinemasaggiato* ha lanciato dalle sue colonne a tutto il settore cinemato-

grafico della nazione, produttori, noleggiatori, esercenti, tecnici, registi, attori, generici, scrittori, etc., perchè vengano offerti indumenti di lana o denaro col quale verranno acquistati tali indumenti che saranno raccolti dalla direzione del giornale romano, versati al Dopolavoro cinematografico e poi spediti ai nostri soldati con le precise indicazioni di ogni donatore. E doppiamente giusto che il cinematografista « arma potente in pace e in guerra non debba rimanere indietro: dev'essere in prima linea, presente con tutte le sue forze ». Aderiamo anche noi volentieri all'invito pregando i nostri lettori di fare altrettanto ed inviare doni e denaro a *Cinemasaggiato*, via Cesare Beccaria 11, Roma.

LA NAZIONALCINE ANNUNZIA UNA GRANDE PRODUZIONE DRAMMATICA

L'USURAI

LA PIÙ GRANDE INTERPRETAZIONE DI
MICHEL SIMON

Regia: MARIO BONNARD



**ITALIA
LLOYD TRIESTINA
ADRIATICA
TIRRENA**

LINEE ITALIANE PER TUTTO IL MONDO

10 GENNAIO
1941
XIX

CINEMA 109

ANNO NUOVO CINEMA NUOVO?

CREDIAMO sia difficile trovare un altro settore della vita industriale della Nazione paragonabile a quello cinematografico, vogliamo dire più fortunato di quello per condizioni di ambiente, di situazioni, di facilitazioni, di sicurezze. Possiamo dire, senza tema di sbagliarci, che il cinematografista è stato sempre il pupillo, ben guardato e viziato, della ricostruzione nazionale. È stata creata una bella fabbrica, razionale, con begli ambienti e mobili di lusso, senza dubbio, ma gli inquilini hanno fallito tutte le aspettative, dalla prima all'ultima. Domandiamoci, orsù, una buona volta sinceramente e senza tanti scrupoli: « Cosa abbiamo fatto di bello? C'è del buon cinema in giro? »

E non tiriamo fuori, per carità, secondo il solito, quei cinque o sei film che a titolo giustificativo servono in ogni momento per parlare bene della cinematografia di casa nostra! Signori miei, eccovi le cifre: nel 1940 sono state girate ottanta pellicole, di cui ultimata solamente settantuno, ma di queste quante ve ne sono di buone, di degne, di italiane? Contiamo un po': L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, ROMANTICA AVVENTURA, LA PECCATRICE, DON PASQUALE... e poi e poi... non possiamo farci stare né PICCOLO MONDO ANTICO né ADDIO GIOVINEZZA, né altri film ancora che, programmati, finiti o al montaggio, non entrano nel periodo di sfruttamento 1940. Se è vero che c'è un miglioramento, è altresì vero che il grosso della produzione è legato a vecchi sistemi ormai in disuso e che è inutile stare a tirar fuori quasi fossero vecchi cappotti pieni di polvere ormai stinti e stretti. Se il pubblico è nauseato di queste trite e ritrite formule di film commedia, musicale, storico e comico, lo è a ragione, né servono favolosi sistemi pubblicitari all'americana per ammiccarlo. Mi sembra poi che in questi tempi si voglia fare come lo struzzo e ficcare la testa sotto la sabbia per fuggire il pericolo. Infatti, dopo l'interruzione della produzione francese e inglese e la cessazione degli scambi cinematografici con gli Stati Uniti (le pellicole che si programmano ancora oggi « made in U.S.A. » e per poco ancora, fanno parte di vecchi contratti *prae repturae phoederis*), l'importazione estera attingerà in Germania, Spagna, Ungheria, Svezia, Argentina, per un totale di cento-centoventi film e l'industria nazionale dovrà perciò, durante il corrente anno, produrre non meno di centoventi pellicole se non più. La potenzialità degli impianti ci dà motivo di sicurezza che gli stabilimenti di posa da Torino a Roma possono sopportare tanta mole di lavoro.

Per quanto riguarda i crediti, nonché l'assistenza, è stato fatto dagli organi competenti, diremo quasi l'impossibile, e le condizioni finanziarie e commerciali, come vedremo appresso, possono rendere remunerativo un « intelligente » investimento di capitale da parte di produttori. Nel mese scorso si è riunita sotto la presidenza del Ministro Ricci e alla presenza del Ministro Pavolini, la Corporazione dello Spettacolo; vale la pena di citare per esteso la seguente mozione approvata in quella occasione:

La Corporazione dello Spettacolo:
esaminata la relazione della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo sullo sviluppo dei piani autarchici della produzione cinematografica nazionale; constatati i notevoli progressi realizzati nell'ultimo biennio dall'industria filmistica italiana,

sia con il miglioramento della qualità media delle pellicole prodotte, sia con l'aumento di oltre il 120% del volume della produzione annua; progressi dovuti alle provvidenze legislative del Regime e all'opera assidua del Governo fascista;

considerato che i grandi risultati così raggiunti hanno già consentito una sensibile contrazione dell'importazione delle pellicole estere, mentre contemporaneamente i crescenti proventi della esportazione di pellicole nazionali hanno reso attivo il regolamento dei pagamenti all'estero nel settore cinematografico, che in passato segnava un forte deficit per il nostro Paese; ravvisata l'opportunità di un ulteriore sviluppo della nostra produzione sia per la sempre più vasta affermazione dell'arte e dell'industria nazionale all'interno e all'estero, sia in vista di una ulteriore contrazione dell'importazione dei film esteri;

propone

che per i prossimi anni, a partire dal 1941, i piani della produzione cinematografica prevedano un nuovo incremento delle pellicole nazionali, tenendo presente che l'incremento stesso, che deve tendere al sempre maggiore miglioramento della produzione in base agli imperativi di carattere etico ed estetico cui la cinematografia italiana deve sempre ispirarsi, potrà essere agevolato dal verificarsi delle seguenti condizioni:

- 1) accentuare il consolidamento dei quadri industriali della produzione e tendere, così, a una sempre migliore ripartizione del lavoro degli stabilimenti nelle diverse stagioni;
- 2) riconoscere l'interesse, ai fini della politica autarchica generale, dello sviluppo dell'industria cinematografica, per autorizzare, anche in deroga alle restrizioni vigenti, l'aumento del capitale sociale delle Aziende cinematografiche; la concessione delle normali operazioni di credito da parte degli Istituti bancari alla produzione e al commercio dei film e l'aumento del fondo di dotazione della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro;
- 3) esercitare una sempre più rigorosa azione al fine di contenere i costi ed i compensi senza che ciò importi riduzione degli investimenti;
- 4) modificare le vigenti disposizioni sulla proiezione obbligatoria dei film nazionali variando il rapporto di due film stranieri per uno italiano in quello di una pellicola italiana per una straniera e ciò in conseguenza dello sviluppo della produzione nazionale;
- 5) subordinare la facoltà degli agenti distributori della E.N.A.I.P.E. di mettere in circolazione pellicole estere, alla condizione che sia dagli stessi noleggiato un numero di pellicole italiane, in base ad un rapporto che verrà fissato annualmente dai competenti organi ministeriali e corporativi;
- 6) perfezionare ulteriormente la disciplina unitaria e la selezione qualitativa dell'esportazione, seguitando a favorirne lo sviluppo con una sempre più ampia penetrazione nei mercati esteri;
- 7) continuare a sostenere le condizioni di vita e di sviluppo dell'esercizio delle sale cinematografiche, al fine di ottenere un rapido incremento dell'attuale importo di 600 milioni di lire

dei proventi lordi degli spettacoli cinematografici.

Noi crediamo che, dopo quanto detto, non ci sia più nulla da aggiungere.

È questo ancora, del nostro cinema, un momento di passaggio. Si chiede ovunque una precisazione organizzativa alle nostre « ditte », si domanda, come lo si richiedeva ai monarchi dell'800, una costituzione saggia; commercialmente ferrea ma capace di slanci « artistici », slanci contenuti entro un programma economicamente e industrialmente rigoroso. Su Cinema, già Peppino Amato (n. 103) e Alfredo Guarini (n. 106) hanno esposto tale punto di vista con la fondatezza d'un'esperienza attenta. Nel presente fascicolo, Mario Dell'Elmo, un italiano che dicesse per anni la Minerva di Londra e che parla un linguaggio di industriale « illuminato », chiarisce ancora una volta, con modi che contengono la verità precisa su un punto di vista tipicamente industriale, i punti ideali dell'organizzazione « all'americana ». E questa, in fondo, la « costituzione » che, l'uno dopo l'altro, i tre surnominati esperti propongono: americana non per gretta imitazione, ma perché, giustamente, a Hollywood le leggi organizzative del cinema si basano su indiscutibili successi, sulla bontà media del prodotto che non la cede ai risultati « standard » d'ogni altra industria di quel paese (dal Colgate a Ford), su un'esperienza ormai trentennale. Essi osservano, inoltre, che la Germania, oggi padrona di un'analogo organizzazione modello in Europa, batte su per giù le medesime strade.

V'è essenzialmente un senso di amabile compromesso in tutto questo. Essi — simili ai monarchi illuminati — promettono liberalmente che dentro quei confini d'acciaio v'è posto, oltre che per il prodotto medio di confezione accuratissima, per le opere (sorvegliate) degli ingegni (sorvegliatissimi).

Vogliamo però, e soltanto, suggerire ai produttori queste ultime cose. Di lavorare con meno faciloneria e con più serietà, di coordinare e scegliere i diversi fattori artistici dai quali dipende il valore etico ed artistico del film, di fare bene i preventivi magari rivedendo i conti, di riferirsi per la realizzazione a quei soggetti nostri, italiani di pura razza, che la gente ama e applaude perché sono cose sue, di ricordare che il cinema, pur essendo un affare, è sempre un'arte e come tale va rispettato; e che è arte anche se si debba raccontare la giornata di un contadino di Littoria o quella di un minatore di Arsa, di un pescatore di Porto Santo Stefano, di un soldato sul fronte greco-albanese, di un calzolaio di Viterbo; rievocare l'impulso che lanciò Rubattino verso la baia di Assab, che guidò il Duca degli Abruzzi sul mare Artico, che suggerì a Negrelli il disegno del canale di Suez. E che l'arte infine può essere suscitata dai fatti, dalle azioni, dalle parole e dai dolori di ogni giorno, vogliamo dire dall'arte di saper lavorare e vivere.

Fattoci dunque questo esame di coscienza, e ritornando quasi ai tempi della nostra fanciullezza, promettiamo di fare meglio, almeno per tutto l'anno, e poi si vedrà; aspetteremo la Befana con animo lieto come dovesse portarci ancora, scendendo giù per il camino annerito dalla fuliggine, qualche bel regalo che abbiamo meritato veramente, come avessimo ancora sei anni!

LEROS

PRO
○
CONTRO
?

*Inchiesta sul
doppiaggio*



Pro?



Contro?

La picassiana 'Ragazza con un gallo' (sopra) e la ragazza allo specchio deformante ci danno feroci ma espressive sintesi del doppiato; ai due lati ecco le capitane dei due partiti

LUGI CHIARINI, scrittore, Direttore del C.S.C., Roma:

1. No.
2. Condivido l'opinione di quel regista che disse trattarsi del più grosso sacrilegio perché col doppiato si hanno due anime in un corpo. In sede pratica mi pare che l'abolizione del doppiato sarebbe il miglior modo per dare incremento alla produzione nazionale.
3. Sì.
4. Va da sé che le esigenze pratiche (necessità del pubblico, esercizio, ecc.) non possono consentire decisioni draconiane. Ma occorrerebbe un trapasso lento fin che la produzione italiana avesse raggiunto quella efficienza da rispondere alle nuove esigenze che si determinerebbero nel mercato.

CONTRO.

CARI KOCH, regista, Roma:

1. Accetto.
2. Per forza.
 - a) per la produzione mia: io sono stato spesso forzato a doppiare i rumori e anche la voce, perché la qualità della presa diretta non era sufficiente malgrado i più grandi sforzi per arrivare ad una buona presa diretta (che è sempre superiore alla presa doppiata).
 - b) per i film stranieri: il gran pubblico non si contenta solo di sentire gli eroi d'un film parlare, vuol anche capire che cosa dicono. Il pubblico preferisce piena soddisfazione della sua curiosità (spesso troppo materialistica) e chiude un occhio sui vizi della forma, per capire tutto!
3. Dopo i risultati ben conosciuti a me di molti tentativi fatti in Germania ed in Francia: no. Soltanto per alcune sale nelle grandi città. Ragione: probabilmente come detto sotto n. 2.
4. Di non doppiare i film nazionali e di aumentare la produzione nazionale. Il doppiato distrugge sempre l'originalità d'un film e l'originalità è la più grande assicurazione d'un successo internazionale.

PRO CON RISERVA

UMBERTO BARBARO, scrittore, Roma (C.S.C.):

1. Sono nettamente contrario.
2. Per un motivo teorico: perché le opere d'arte non possono tradursi e quando non si tratta di opere d'arte non c'è ragione di tradurle. Per un motivo: perché col doppiato si diffondono in Italia molti orrendi film stranieri. Brutti per brutti, tanto vale allora che il pubblico veda i nostri. Dalla sua insoddisfazione e dalla sua protesta è sperabile possa nascere una produzione migliore.
3. Più che sufficiente.
4. A me piacerebbe che fosse evitato il doppiato e che fosse lecito in Italia proiettare in edizione originale i pochi film che meritano di essere posti sul piano dell'arte. In questo modo l'importazione di opere straniere sarebbe ristretta a quelle che possono e dovrebbero essere universalmente conosciute. L'industria italiana, la produzione in serie e quanto non ha carattere artistico ma solamente tende a soddisfare i bisogni pratici, potrebbe avvantaggiarsi di questa limitazione di importazioni che supera i contingentamenti ammessi. La produzione italiana a intenzioni artistiche, potrebbe a sua volta trarre profitto dalla conoscenza delle migliori opere straniere. I doppiatori possono fare quello che fecero i veturini quando si inventò l'automobile.

CONTRO.

PAOLO UCCELLO, tecnico del suono, Roma (C.S.C.):

1. Sì.
2. Rispondo facendo a mia volta una domanda. Vi siete mai trovati tra un gruppo di gente che parla una lingua a voi sconosciuta? Vi ri-

Con questa puntata, apriamo, come avevamo promesso, l'inchiesta sul doppiato. Pubblichiamo le prime risposte pervenute ed invitiamo a risponderci tutti i competenti, tutti gli esponenti del cinema e delle altre arti e attività legate allo spettacolo, nonché tutti indistintamente coloro che avranno qualche cosa da dire in merito. Le domande sono le seguenti:

1) Approvate il doppiato, o no?

2) Perché?

3) Vi sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrimpresse?

4) Quali proposte concrete potete suggerirci?

Attenersi esattamente nella risposta ai seguenti dati: nome, cognome, professione e residenza.

cordate gli ebei sorrisi che facevate quando gli altri ridevano per ragioni a voi non comprensibili o gli interminabili cenzi di assenso fatti in risposta ad indecifrabili parole a noi rivolte?

Lo stesso senso di fastidio che è dato dalla vicinanza di persone le cui espressioni ci restano imprecisabili, lo si sente vedendo un film disturbato da un dialogo incomprensibile. Bisogna ricordare che il sonoro non si sovrappone al film come qualche cosa di estraneo che serva di completamento ma fa parte integrale del film; il dialogo nasce in funzione dell'azione e le scene si elaborano in dipendenza del dialogo.

In un film, girato sonoro, non si può togliere il dialogo senza fargli perdere l'efficacia spettacolare.

Inoltre l'attenzione dello spettatore, concentrata di necessità sui soli gesti e sulla mimica, trova interminabili i dialoghi, illogici i passaggi tecnici, monotone le scene.

Infine vengono a perdersi completamente lo spirito e l'essenza del racconto, che il più delle volte sono localizzati in cento piccoli espedienti dialettici, in numerose frasi messe a caso nel dialogo ma che, alla fine, hanno un loro preciso riferimento, tutto ciò, insomma, che costituisce il materiale letterario del film. Da ciò la necessità del doppiato.

3. No. Nel cinema sonoro esiste di fatto una fusione dell'immagine con la parola. Le didascalie sovrimpresse distruggono l'attenzione dello spettatore dalla mimica e fanno perdere gli effetti artistici del racconto visivo. Le altre nazioni hanno adottato questo sistema, non credo tuttavia che esso sia ben accetto allo spettatore.

Il cinema, per le sue qualità, troverà sempre un pubblico disposto a trascorrervi qualche ora; ma tra la frequenza abituale ed abitudinaria di un locale e la preferenza ad uno speciale tipo di programma corre molta distanza. Le didascalie sovrimpresse non possono far gustare in nessun caso lo spettacolo.

4. Sì. Migliorare i doppiati dal punto di vista tecnico. Evitare la monotonia delle voci e persuadere i produttori a dare ai tecnici il tempo necessario perché venga dato più colorito e profondità spaziale alle voci.

PRO.

FRANCESCO PASINETTI, giornalista, Roma (C.S.C.):

1. No.
2. Mi sembra poco conveniente ai fini artistici.
3. Sì.
4. Vedi numero 3.

CONTRO.

LIBERO INNAMORATI, tecnico del suono, Roma (C.S.C.):

1. No.
2. Tecnicamente si ha un regresso nella concezione dell'opera che ha richiesto continui studi, esperienze, per dare agli attori la migliore impostazione della voce, per permettere ai tecnici la ricerca della migliore postazione dei microfoni, la regolazione dei timbri, la attenuazione o la esaltazione di frequenze, ecc.
3. Sì, possono bastare.
4. Dividere i film in due categorie: quelli doppiabili e quelli non doppiabili. Quelli non doppiabili si possono proiettare anche senza le didascalie, per mantenere l'opera d'arte nella sua integrità; gli altri di carattere esclusivamente commerciale, si possono doppiare e proiettare in questa forma.

CONTRO.

PIETRO PORTALUPI, operatore, Roma (C.S.C.):

1. No.
2. Mi pare che il doppiaggio possa essere paragonato ad una rappresentazione preparata con molta cura e con determinati attori dal regista il quale, alla prima recita, si trovasse ad avere attori che non ha mai visto e che non hanno mai provato.
3. Sì.
4. Distribuire agli spettatori (come a Venezia) un riassunto in italiano del soggetto, o addirittura mettere una didascalia in testa al film in cui il soggetto stesso sia esposto in 20/30 righe.

CONTRO.

ANTONIO SCHIAVINOTTO, operatore, Roma (C.S.C.):

1. No.
2. La traduzione dei dialoghi originali è spesso fatta al solo scopo di riempire i movimenti delle labbra dell'attore. È poi fastidioso il fatto che, per es., tre attrici diverse in tre diversi film abbiano la stessa voce italiana.
3. Sì, purché eseguite bene (il che non è difficile).
4. Risolvere al più presto la questione. Avviare gli attori che doppiano alla Radio, al Teatro, alla vendita di lamette da barba sulle pubbliche piazze.

CONTRO.

GIOVANNI PAOLUCCI, giornalista, Roma (C.S.C.):

1. Neanche per idea.
2. Oltre alle ragioni troppo note e già enunciate da molti, ragioni che basterebbero da sole a condannare per sempre questo ibridismo, ce n'è una politica: che, col doppiato, si fa passare per italiano ciò che non è; con questo danno: che col linguaggio italiano passa lo spirito non italiano e anti-italiano.

3. Sì, fin troppo.

4. Proiettare i film stranieri così come sono ed aumentare automaticamente la produzione italiana. Pur sapendo che non mancano difficoltà pratiche, non procrastinare oltre l'abolizione del doppiaggio. Tanto più che non ci sarà momento più favorevole di questo. È inteso che nei film italiani non desideriamo attori stranieri doppiati, e, ancora peggio, i cosiddetti attori italiani doppiati dai soliti doppiatori.

CONTRO.

**RISULTATO DI QUESTE RISPOSTE:
7 CONTRO, 2 PRO (1 CON RISERVA)**

LA NOSTRA CITTÀ

DAL TEATRO ALLO SCHERMO

Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser

QUESTA viva e amichevole corrispondenza fra Thornton Wilder e il produttore Sol Lesser che ha realizzata la versione cinematografica di *Our Town*, offre un luminoso bagaglio di indiscrezioni, tecniche e intime, sul processo onde s'è effettuata la traduzione di un'eccellente commedia in un altrettanto eccellente film. D'altra parte, essa può servire come un piacevole antidoto contro la vasta letteratura già esistente sulle spiacevoli relazioni che di solito corrono tra i drammaturghi e i produttori cinematografici che intendono adattare le loro commedie per lo schermo. Naturalmente noi ci rifacciamo soltanto a una parte di questa corrispondenza, a quella che si riferisce a tutte le fasi e i particolari della produzione. Thornton Wilder è l'autore di romanzi come *Il ponte di San Luis Rey (1927)*, *La cabala*, *La donna di Andros (1930)*, *Il cielo è il mio destino*, e di commedie quali *L'angelo che turbò le acque*, *Il lungo convito di Natale*, *Felice viaggio*, *Vagone letto Hiaryatha*, *Our Town (La nostra città, presentata in America nel 1937 e in Italia — sotto il titolo *La piccola città* — dal regista Enrico Fulchignoni in due edizioni, al Teatro delle Arti nel 1939 e con la compagnia Merlino-Cialente nel 1940)*. Sol Lesser fu per lungo tempo un abile impresario teatrale, e passato al cinema fu, nel ruolo, il « producer » di molti film di Jackie Coogan per la M.G.M. Nel 1933 fu il « producer » coraggioso e l'audace distributore di *LAMPI SUL MESSICO* di Eisenstein. Basta questo particolare a farci comprendere che egli è un uomo di eccezione. Tra questo film e *OUR TOWN*, vi sono sette anni di lavoro un po' oscuro: molti film « westerns » di secondaria importanza, un'attività che diremmo eseguita al solo sco-

po di « campare ». Evidentemente Hollywood non gradiva troppo gli slanci perigliosi di questo raro campione. *OUR TOWN* lo mette di colpo in prima riga tra i grandi « producers » americani. Sam Wood ne è stato il regista, Thomas Mitchell (il grande caratterista di *OMERE ROSSE*), nel ruolo del Dott. Gibbs, Martha Scott (Emily Webb), Frank Craven (l'espositore), gli interpreti principali. Da questa corrispondenza si imparano utili cose sull'importanza e la competenza d'un « producer » autentico. È pure singolare e istruttiva l'assenza di vanità che i due portano nel loro compito.

5 ottobre 1939. — Caro Thornton: Sin dalla mia lettera a voi indirizzata, io e Frank Craven ci siamo messi a lavorare intorno allo scenario (un primo rozzo disegno), e ci siamo trovati in contraddizione su alcune delle prime nostre impressioni, cosicché vi mandiamo per questo stesso mezzo le pagine revisionate da sostituire ad altrettante del copione in vostro possesso. Vorrei pregarvi di inserire queste pagine, rivedute, prima di leggere nuovamente il copione dal principio alla fine... Sinceramente

SOL LESSER

New York, 7 ottobre 1939. — Caro Sig. Lesser: Perdonate il mio ritardo nel rispondere e nel darvi conto di queste cose. Dopo quei nostri febbrili cinque giorni trascorsi a New York, mi recai nell'isola di Woolcott e mi posi a lavorare attorno a quel saggio che avevo da lungo tempo deciso di scrivere e, come il più delle volte in questi casi, per meglio concentrarmi avevo dimenticato il mondo intero. Considerando la sceneggiatura pp. - 1 - 79 (il secondo adattamento

mi aspetta a New Haven, e lo troverò là questo pomeriggio):

Sento che ora è giunto nel lavoro quel momento, come lo intravedo io, nel quale i miei sentimenti debbono spesso cedere di mezzo a quelli della gente che capisce la narrazione cinematografica meglio di me. Non c'è una questione di fedeltà al mio testo — poiché io dubito che ci sia mai stata una pellicola tanto fedele al suo soggetto originale come questa — quanto una questione di opinioni, e la mia opinione può spesso fallire di fronte a quella di uno che conosca pienamente il cinematografo.

I. - Per esempio, all'inizio. Quando il Sig. Morgan comparendo alla porta della sua drogheria esclama: « Bene, gente, noi siamo a Grover's Corners, New Hampshire... » mi sembra lontano, meno persuasivo ed utile dell'iniziare con una perifrasi (« Stati Uniti, longitudine 42 gradi, ecc. »). Infatti l'iniziare in tale modo ci offre i seguenti vantaggi:

a) di mettere l'azione di fronte a tutti gli Stati Uniti, cioè fare quella costante allusione a più vaste dimensioni di tempo e di spazio, che è uno dei principali elementi della commedia; e

b) di concedere all'attore ed allo spettatore quel momento di transizione fra i pensieri di uno che parla e l'indirizzare dallo schermo lo spettatore, cosa che anche Sacha Guitry trovava necessaria. Ciascun motivo che il Sig. Morgan indirizza allo spettatore direttamente mi sembra abbia bisogno di qualche preparazione.

II. - Negli episodi della scrata mi sembra che si debba mantenere costantemente dalla macchina da presa la vista dell'intera città — come se il nostro sentimento debba dirci che là stia un coro a ripetizione; là infatti sono i bambini al lavoro: là c'è il dottor Gibbs che legge. Questi episodi sono troppo leggeri per darli in successione. Ma ne ricaviamo un certo profitto quando sono dati con l'aria d'essere simultanei. D'ora in poi la macchina non prenderà più l'intera città fino a pag. 49.

III. - Dimentico se ciò sia nel libro o no, ma mi piace di aggiungere qualche riga al discorso del Sig. Morgan a pag. 69. Io penso che l'intenzione sia chiarificata ed allargata come segue:

Il Sig. Morgan: « Bene, prima di far svolgere queste nozze, io credo che noi tutti si voglia sapere come tutto ciò avvenne — questo disegno, cioè, di passare tutta una vita insieme; io ho una enorme curiosità di sapere come nascono queste grandi cose. Voi sapete... voi avete vent'anni o ventidue, ecc. ».

IV. - Rispondo al vostro telegramma. Sono d'accordo con voi di non aprire la scena con il compleanno di Emilia. Vi manderò da New Haven altri miei suggerimenti.

V. - Come alla stessa data.

Il periodo 1919-1923 potrebbe andar bene per me. Esso racchiude quei tempi preautomobilistici pieni di cavalli e di cimici che hanno suscitato una parte di quella tanto discussa « nostalgia », che la gente ebbe a trovare nella commedia. Non posso, per la mia stessa vita, pensare a qualche altro avvenimento che possa sostituire il trattato di Versailles e il volo di Lindbergh. La morte di Grover Cleveland? In ogni modo vi scriverò lunedì da New Haven, con il resto della sceneggiatura sottocchi. Nel frattempo tutte le mie cordialità a voi e alla vostra famiglia e a Frank. Sinceramente

THORNTON

Culbert City, 11 ottobre 1939. — Telegramma a T. Wilder: Mi persuadete a restaurare la perifrasi al principio. Mi sto adoperando per trovare un espediente che valga a mantenere l'atmosfera dell'intera città durante la notte. D'accordo che il discorso di Morgan a pag. 69 debba essere allargato con l'inclusione delle righe aggiunte.

SOL LESSER

9 ottobre 1939. — New Haven, Connecticut - Caro Sol, ritornato a New Haven ho trovato le gialle pagine delle correzioni ed ora ho qui ogni cosa dinanzi a me. I tagli apportati nella scena durante la quale la Signora Gibbs e la Signora Weber sgranoano i fagioli, vanno bene; ugualmente per il trasferimento del discorso dal regista



Cialente, Merlino, Agus, la Petrucci, A. e T. Baghetti nella scena del matrimonio nell'edizione teatrale italiana

alla Signora Gibbs nell'ultimo atto. Altrettanto per l'omissione della scena del complicanno dalla sequenza d'inizio. L'unica cosa che mi preoccupi è che, pur fatta realisticamente, la vostra scena del matrimonio possa non riuscire troppo interessante e possa sminuire molte delle scene di contorno. Avete mai vista sul teatro o sullo schermo una scena matrimoniale che si sia svolta normalmente? o venne interrotta (CATENE, JANE EYRE, ACCADDE UNA NOTTE), oppure ci mostrò addirittura la sposa in lite col marito (THE BRIDE THE SUN SHINES ON), o qualche altro incidente. Sul teatro « La nostra città » portava qualcosa di nuovo:

- 1) economia di suppellettili nello scenario;
- 2) la parte del pastore recitata dal direttore del teatro;
- 3) i passaggi del pensiero ad alta voce;
- 4) la singolarità di udire il cicalare della signora Soames durante la cerimonia;
- 5) i momenti di spavento dei giovani.

Non avete nulla di queste cose — da un primo piano della signora Soames fino al punto che il suo cicalaccio perderà la sua singolarità e il suo effetto. Qui c'è un matrimonio villereccio e l'inevitabile discesa quando tutto ciò corre via *come previsto*. Ora, Sol, è a questo che io penso; troverete così *interessante* tale pellicola come era nelle vostre aspettative? Questo abbozzo ho paura che sia in pericolo di correre verso il convenzionale. E per una storia ciò è talmente generalizzato da costituire un grave pericolo. La commedia interessava perché ogni 5 minuti c'era una nuova coraggiosa realtà nella presentazione. Per il film è pericoloso essere coraggiosi pensando a un pubblico che può essere di 40 milioni, ma io credo che con questa storia ci sia ancora un più grande rischio di cadere nel convenzionale. Questo film è troppo coraggioso nell'ultima sequenza, ma a parte i tre personaggi che parlano direttamente agli spettatori, c'è meno e meno di questa novità e libertà e diversità durante i primi quaranta minuti. Io so che voi capirete che io non intendo coraggio e singolarità in sé e per sé, ma semplicemente per essere di indispensabile rinforzo e ristoro ad una commedia che mai fu intesa interessante per la sua storia soltanto, e piuttosto per il suo sostrato... Tutti i miei pensieri migliori, come sempre.

THORNTON

19 ottobre 1939. — Caro Thornton, domani vi manderò un primo abbozzo revisionato nel quale avrete occasione di notare che abbiamo rimesso quegli elementi omissi nell'abbozzo precedente, e nel quale inoltre abbiamo inserito quei suggerimenti che ci avete dati con la vostra lettera. Troverete inoltre alcune nuove idee che io spero possano incontrare il vostro favore... Fu con grande soddisfazione che io oggi riscrissi la scena del matrimonio usando la tecnica di esporre il pensiero dei personaggi. Vedo ora, più chiaramente, il disegno del matrimonio come voi originalmente lo intendeste. Vi chiedo ora di preparare quei tratti tenendo conto al massimo della loro importanza. Più considero questa scena, più valore io vedo nella sua forma originale. Vi prego di indicarmi urgentemente dove vi pare che il film cada verso il convenzionalismo. Mentre questo è solamente il nostro primo disegno revisionato, io penso che si possa, senza danno, aggiungere cose coraggiose e nuove, ancorchè i nostri intendimenti non abbiano prodotto alcuna cosa di più di ciò che indichi lo scritto originale...

Frank Craven ha proprio ora portato a termine un film per la Paramount nel quale egli sostiene la parte di droghiere. Se questo possa identificarlo come lo stesso droghiere nel nostro film, io non posso dirlo, ma ho deciso ugualmente di provvedere; così invece di far agire il Sig. Morgan come droghiere, noi lo introduciamo come il proprietario di un negozio di mercanzie. Vi fornisco questa spiegazione ora onde non abbiate a perder tempo quando leggerete della nuova sistemazione del Sig. Morgan nello scenario. Io so che nel vostro animo non esiterete a parlare liberamente, e perciò aspetto i vostri ulteriori commenti, le critiche ed i suggerimenti con grande passione. Con gratitudine

Sol LESSER

(Il seguito al prossimo numero)



Guy Kibbee e Martha Scott nella scena del matrimonio nel film di Sol Lesser diretto da Sam Wood

EMILIO GHIONE



L'OMBRA DI ZA LA MORT

ROMANZO CINEMATOGRAFICO

GHIONE L'AVVENTUROSO

DIECI anni or sono è morto Za la Mort; la figura di gran lunga più interessante del nostro cinema muto. Dotato di una maschera da terrificanti primi piani, Ghione dominò in tutto il periodo del dopo guerra; il suo viso — un teschio ricoperto di pelle accuratamente tirata — giocava nella fantasia degli innumerevoli pubblici di quartiere e di sobborgo. A Milano, in viale Padova, a Porta Ticinese o in via Borsieri, i ragazzi facevano a pugni per conquistare un posto in piedi da dove si potesse avere un brivido; Za la Mort attraversava lo schermo.

Emilio Ghione aveva interpretato film storici, come *CAVALCATA ARDENTE* [egli era il distinto principe napoletano, Capo della polizia del 1860] o *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* [Ghione era il sacerdote]; aveva tentato il romanzo castigato, come *Pietro l'accordatore*, che pubblicò a puntate sul Popolo di Roma; la sua maschera definitiva, che allucinava lui stesso, lo ricacciava ai *TOPI GRIGI, NEL GORGO, al TRIANGOLO GIALLO, alla serie ove Ghione diventava Za la Mort e la Kully Sambucini Za la Vie*. Ed egli, protestando sempre più debolmente, rientrava nel suo personaggio ab eterno.

È come Za-la-Mort che Ghione ci ha lasciato un romanzo di memorie. Ghione non era uno scrittore, ma possedeva un meccanismo immaginativo che gli permetteva di far rabbrivire i lettori ogni due pagine. Ne *L'Ombra di Za la Mort* egli ebbe modo di mescolare donne nude legate sui balconi ad affari di polizia, pericolo giallo, spionaggio a Venezia, Zara e Valparaiso, corride, balli sull'equatore, apaches e fatalone a bizzefze;

non manca neppure un progetto cinese di far saltare il canale di Panama con dentro la flotta da guerra degli Stati Uniti; rivediamo le fogne di Parigi e i ruderi di Roma, le gondole e i « burleschi » di New York. Tutto questo è contenuto in un'arte relativa; basterà dire che il primo capitolo è intitolato: *Tra le spire della passione e il libro finisce su un Trionfo d'Amore*.

Non gettiamo la prima pietra, poichè vi sono romanzieri internazionali che anche con un bagaglio minore — cioè un bagaglio di aggettivi maggiore — hanno conquistato fama e gloria. Non c'interessano che i ricordi cinematografici di Ghione. Ecco Za la Mort dinanzi alla sua giovinezza a Torino. « Ricordavo la mia soffitta — al sommo di 132 scalini, dove dipingevo cartoline illustrate, per sbarcare il lunario. La mia lavolozza da « bohémien » si tramutava in sigarette e in magre colazioni. Ero molto giovane, allora; una sera al Caffè Romano, Gino Larizzati, direttore e primo attore dell'« Aquila Film », mi chiese:

— Emilio, so che tu monti molto bene a cavallo. Vuoi passare domattina alle otto, all'« Aquila », dal direttore Lotti?

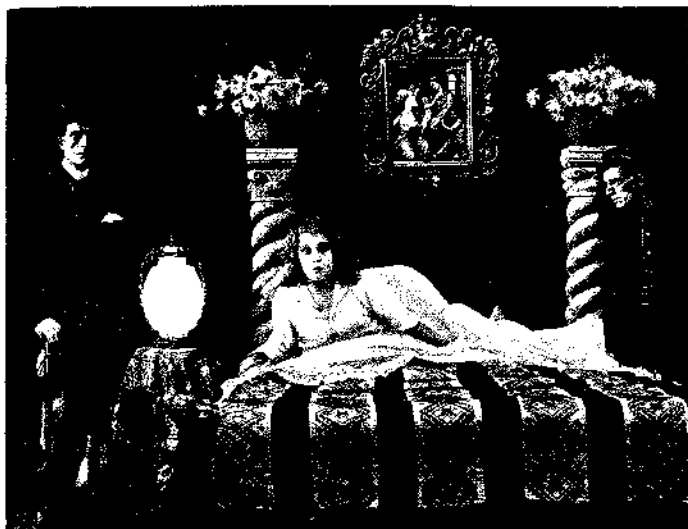
Accettai e al mattino dopo ero nel luogo indicato, dove, fra l'ilarità e i motteggi di molle finte dame e non meno finti cavalieri del Cinquecento, fui rivestito da capo a piedi con un'armatura di autentica e sonora latta, mentre con lo stesso metallo veniva coperto un cavallo assai vivace che dovevo montare. La turba delle comparse e gli artisti mi motteggiavano, sappendomi un novellino; ma pensavo che ben presto avrei potuto prendermi la rivincita.

Eravamo sulla riva d'un torrente, detto Sangone, che scende al Po, e che si gonfia nel tempo delle piogge. Il direttore mi spiega quello che devo fare:

— Lei salirà il letto del Sangone, finché non possa vedere la macchina da presa. Una volta così nascosto, aspetterà il segnale. Appena lo sentirà, scenderà il torrente a galoppo. Quando — ricordi bene — si troverà col cavallo in vista, sentirà uno o due colpi d'archibugio. Allora, agitando le braccia in aria come colpito a morte, precipiterà a terra, rimanendo fermo, perchè due masnadieri, sbucando da una siepe, si avvicineranno al suo cadavere, s'impadroniranno di una pergamena che lei porterà sotto la corazza, e poi jiggeranno. Ha capito bene?

Avevo perfettamente capito che c'era il rischio di rompersi l'osso del collo. Per guadagnar da vivere c'era il « pericolo »... di morire. Ma, di fronte a tanti musi che mi guardavano con aria canzonatoria, come prevedendo una mia ripulsa per timore, risposi senz'altro:





Ghione e la Sambucini in 'Za la mort contro Za la mort'

— Quando vuole sono pronto!

Il direttore mi disse ancora che m'avrebbe avvisato con due segnali di fischio; il primo per il « pronto », il secondo per l'azione. Quindi chiese all'operatore se era pronto.

— Tutto a posto! — rispose il tecnico.

— Quando vuole, Ghione, può andare — mi disse il Lollo!

Era giunto il momento di provare la mia abilità. Avevo valutato il cavallo, e mi sentivo in gamba. Armato di sproni, quando mi mossi, stimolai la bestia, tirando le redini e facendola balzare, a sgroppate, ad impennate, fra quella gente, che... coraggiosamente voltava le terga scappando da tutte le parti. Calmai di colpo l'animale, e mi avviai al mio posto.

— Un fischio. Poi il secondo... Eccomi a rotta di collo discendere fra i sassi del torrente. Ad un tratto, l'archibugiata. Penso dentro di me:

— Giù Ghione; sei defunto!...

Mi precipitò a terra, con violenza, ma senza farmi alcun male. Giungono

i due « masnadieri », mi rubano gentilmente la pergamena; e la scena felicemente finisce ».

Ghione racconta poi come abbordò la Tiber Film:

« Mi trovai in faccia col più formidabile condottiero della cinematografia italiana; il fondatore e direttore della « Tiber Film ». Questa società ha tutta una storia di battaglie e di vittorie, che la rese per quattro anni padrona del mercato mondiale. In questo tempo, l'avvocato Mecheri fu il vero arbitro della lavorazione nostra.

Lo ringraziai della fiducia che aveva riposto nella mia capacità artistica; ed egli, pur accogliendo le mie parole con bonaria cortesia, mi accomiò dicendomi:

— Le parole sono parole; occorrono i fatti! Si ricordi che i quattrini sono i miei, e procuri di spenderli bene e utilmente. Arrivederci, Ghione. E mi chiuse la porta in faccia ».

Gli spiegaron che il dittatore della « Tiber » ostentava d'essere villano per una sorta di snobismo alla rovescia.

« Per primo lavoro, girai ZA LA MORT. Scelsi al mio fianco, mettendola quale prima attrice, Kally Sambucini [ZA LA MORT si è spento assistito dalla Sambucini] e dandole un nome di compagna malandrina, la battezzai ZA LA VIE. I due nomi vulgono dunque: « Viva la Morte » e « Viva la Vita ». Il film ottenne il più insperato successo, tanto da far sorridere di compiacenza anche l'« Avvocato », il quale si affrettò a consigliarmi di battere quella via, di dedicarmi a quel genere ».

« Ero tutto preso dalla volontà di affermarmi sempre più nella mia arte, e perciò lavoravo come un negro. I « films » ideati, scritti, diretti e interpretati da me, piovevano come gragnuola. L'ULTIMA IMPRESA la girai in soli quattro giorni e mezzo, con un metraggio di 1800 m. senza i titoli. Ed ecco scaturirmi dal cranio la serie fantastica del TRIANGOLO GIALLO che, per essere divisa in quattro film, rappresentava una fatica non lieve. Avevo scelto per mia « partner » una dolce figura di donna, che col suo tipo snello, aggraziato e sereno, impersonava a meraviglia la « gigolette » sana e fedele. Il viso pensoso, dai grandi occhi neri, suscitava attraverso lo schermo un senso d'irresistibile attrazione. La semplicità tranquilla dell'arte sua, ebbe ammiratori ed entusiasti, nel tempo in cui il pubblico era avvezzo a commuoversi realmente, a palpitarne, a comprendere, fissando il volto di un'attrice o di un attore. Allora non imperversava l'americanismo idiota, e gli italiani facevano nobilmente e degnamente scuola d'Arte muta.



Non è chi non veda quante anticipazioni della storia del film siano contenute in questa movimentata immagine



Fantastico e potentemente espressivo, Ghione varcava tutti i confini della 'verosimiglianza' con felice coraggio (dai 'Topi grigi')

La mia prima attrice, Kally Sambucini non venne mai meno alla grave responsabilità da me conferitale; anzi fu mia degna ed apprezzata collaboratrice.

Il successo trionfale, di mercato e di pubblico, decise l'avvocato Mecheri a pregarmi di pensare a un'altra serie di quattro films.

Intanto avevo in lavorazione un gioiello: ANIME BUTE, con Kally Sambucini (Za la Vie) ed « Hesperia » (Casque d'Or). L'interpretazione di questo mio lavoro fu superba da parte di tutti, specialmente di « Hesperia », che risultò d'una radiosa bellezza, vincendo nel giudizio del pubblico una concorrente di grandissima fama. Chi era questa concorrente in bellezza? Ve lo lascio indovinare: mi limito a dirvi che si chiamava Fran... Ber... la quale, in quello scorcio di tempo, passava di trionfo in trionfo, adulata e ammirata come una regina.

Molti altri attori ed attrici nostre furono i beniamini del pubblico. Ne citerò alcuni: Mary Cleo Tarlavini, Adriana Costamagna, Gigetta Morano, Lydia Quaranta, Maria Jacobini, Pina Menichelli, Maria Carmi, Fernanda Nègri-Poncet, Italia Almirante, fra le donne. Fra gli uomini, ricordo Amleto Novelli, di cui tutti piangemmo l'immatatura fine, Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Andrea Hubay [il creatore di « Chilone » nel Quo Vadis?], ed altri, fra cui citerò per ultimo — non italiano di nascita ma di cuore — André Deed, l'inarrivabile maschera che faceva scoppiar di fragorosa ilarità tutte le platee sotto il nome di « Cretinetti ».

Fu per merito di questi artefici dell'Ombra — conclude Za col suo stile in lettera maiuscola — e per il nostro spirito di sacrificio, che ovunque, nel mondo, risuonava il nome italiano degli Artisti del Silenzio. Qualunque sia l'avvenire, dovremo sempre ricordare che la sigla « Tiber Film - Roma » fu un gonfiatore di vittoria, e il suo nome echeggiò ovunque glorioso. E nessuno potrà dimenticare i suoi cinque direttori di scena: Conte Baldassarre Negroni, Emilio Ghione, Gennaro Righelli, Mario Caserini, « Guillaume »; ognuno colla sua troupe infaticabile nel lavoro, tutti intenti ad affermare il valore della casa ».

Ghione allude al suo modo di lavorare: « Ripresi la mia attività di direttore protagonista. Si dovevano svolgere diverse scene della vita dei « cow-boys ». Fin dalle otto del mattino avevo a mia disposizione duecento uomini e cento donne che in breve si tramutarono in « gauchi » e in pellirossa. Una taverna delle « fazendas » era pronta, e alle nove cominciai a girare.

La rapidità con la quale lavoro è prodotta dall'assoluta certezza del ri-

sultato che devo ottenere, senza dubbi o esitazioni. A ciò deve aggiungersi l'inflessibile disciplina che impongo, prima a me stesso, poi a tutti, senza distinzione, per il risparmio del tempo che è una cosa essenziale nel campo dell'Arte muta.

Senza smettere mai, secondo il mio sistema, facevo venire le cinque e giravo ancora ».

« Febrilmente mettevo in scena, interpretandolo, il film da me trovato: NEL GORGO. Vicenda brutalmente umana, nella quale i protagonisti Za la Mort e Za la Vie, passando fra tutte le maglie tessute dall'intrigo, giungono a un epilogo d'altissima potenza tragica. Kally, dotata di sicura percezione, interpretò magistralmente la sua parte. Furono ottimi elementi collaboratori Martinelli, nella parte di Straccetto, Sala, in quella dello Squarta e il buon Nicola in quella dell'Usuraio. Una lode vada pure al caro compagno Cassini, che interpretò la parte di direttore del penitenziario. La fama mi aureolava. Su tutti i mercati filmistici, Za la Mort, da me creato, batteva tutti i « primati » di vendita e d'incasso. A poco a poco, il ricordo del passato illanguidiva, si perdeva nella nebbia ».

Sempre alla Tiber Film appresi una gradita novità. L'avvocato m'annunciò che avrei avuto la direzione artistica del film LA SPOSA DELLA MORTE, con interpreti nientemeno che la signora Lina Cavalieri, di fama mondiale, e suo marito, il celebre tenore Luciano Muralori. La sera stessa, al primo piano dell'Excelsior Palace, in uno squisito salottino a bomboniera, si discuteva del soggetto con Luciano. Uscii a mezzanotte, conquistato dalla grazia di quella Donna superiore, e deciso ad accingermi all'immediata sceneggiatura del lavoro. Durante questa mia attività, Luciano Muralori avrebbe accompagnato la sua signora a Parigi, dove Paquin le preparava le « toilettes » per l'interpretazione.

Saputa la buona novella che costituiva un alto onore per la mia qualità di « metteur en scène », la comunicai:

— È bella Lina Cavalieri?

Risposi, convinto:

— Amica carissima, non solamente bella, ma è perfetta. Donna Lina sembra una creatura modellata da uno scultore poeta.

— Entusiasmo pericoloso... ».

Ghione ci parla pure di un film che doveva passare alla storia del cinema: « Una sera uscendo da un pranzo al Savini, vagavo per le vie dietro i nugoli profumati della mia sigaretta, seguendo la folla che gremiva la via. Sul corso, una facciata luminosa, fra miriadi di lampadine abbaglianti, attrasse la mia attenzione. Era un cinematografo. Vistosi cartelli, grandi fotografie, titoli a lettere cubitali, annunciavano il film INTOLLERANCE, messo in scena da Griffith.

Entrai e assistetti alla visione. Il teatro era gremito. Vicino alla mia poltrona due signori discutevano il lavoro, veramente ammirabile. In un intermezzo, quando la sala tornò a illuminarsi, udii uno dei due che diceva: — Il film costa dieci milioni di dollari. Il direttore ha già guadagnato più della metà dell'esposto, dopo aver pagato le due parti principali la bellezza di centomila dollari ciascuno.

Quando la proiezione terminò, e la fumana di gente si rovesciò sul corso, io, avviandomi verso la Galleria, pensavo a quei milioni di dollari, a quella ridda fantastica di cifre, e dicevo a me stesso:

— Ecco una fonte di ricchezza e di gloria. Perché non incamminarmi decisamente su questa strada? ».

Ma ormai la stella di Za la Mort era passata; le folle non concepiscono più il brigante cavalleresco e disinteressato e l'apache è stato soppiantato dall'uomo della gang. Ghione ne rendeva responsabile anche i gusti erotici del pubblico.

« Passai la serata al "San Martino", ove Isa Bluettes e le compagne mi deliziarono. Sprofondato in una poltrona, meditavo sui gusti del pubblico osservando gli spettatori che andavano in solluchero nell'intravedere una gamba ben tornita, una natica scoperta, qualche palmo di pelle nuda; mentre forse, a poca distanza, un vero valore artistico, un grande attore, in un teatro semivuoto, rappresentava qualche capolavoro che avrebbe dovuto render pensosi, educare, elevare l'animo verso alte mete. Bestialità della gran folla! ». E crediamo che qui Ghione s'ingannava. Il pubblico si secca della morale quando se ne parla, a parole, come si secca di sentir sbrattare a vuoto di eroismo, di genio, di alati pensieri, di immani amori travolgenti e di destino incommensurabile. Il pubblico dimostra buon gusto, da un tal punto di vista: nessuno lo gabba. Ma ogni uomo che ha incontrato il successo, ammette difficilmente tali verità quando il successo se ne è andato. Questo dimostrerebbe pure che il successo, dopo aver eccitato il genio, lo cristallizza in formula e quindi lo ammazza.

LO DUCA

(Foto dovute alla cortesia di Vittorio Neri)

ANTICIPAZIONI SUI LITTORIALI

ABBIAMO sott'occhio una circolare diretta al G.U.F. contenente alcune interessanti anticipazioni su quello che sarà il nuovo regolamento dei Littoriali del cinema per film a formato ridotto per l'anno XIX. Un'attività silenziosa ma svolta con un entusiasmo capace di superare difficoltà di ogni genere, a costo spesso di qualche sacrificio, ha nei Littoriali il banco di prova supremo, la Venezia in diciottesimo, forse più costruttiva e sincera. E' giusto, perciò, che ci occupiamo un po' di questo regolamento il quale, d'altra parte, costituisce un aggiornato ed autorevole documento rispecchiante le ultime tendenze verso le quali pare definitivamente stabilizzarsi il film a formato ridotto. (A parte il ramo cosiddetto industriale che verrà formandosi con la messa in opera delle sale a formato ridotto nei comuni sprovvisti di cinema e conseguente riduzione in 16 mm. dei film normali: attività questa che non si può comprendere nella denominazione « formato ridotto », alla quale ormai non si vuole solo più dare lo stretto significato tecnico relativo alle dimensioni del nastro di pellicola, ma si dà quello più particolare inteso ad indicare quel genere di film a formato ridotto che non ha prete caratteristiche industriali).

Tre sono le categorie contemplate nel nuovo regolamento: dalla categoria *film sperimentali* comprendente « film od eventuali brani di film a soggetto, polemici, di fantasia o comunque classificabili come esperimenti nell'ambito propriamente artistico », si passa, attraverso la categoria *film documentari*, alla categoria *film didattici*: si parte cioè, dai film che possono venire considerati prove, palestre di esperimento, a quelli fine a se stessi come lo sono i didattici. La categoria *film documentari* comprende « riprese di avvenimenti o di atti, comprese quelle di esperienze scientifiche o di processi tecnici a scopo divulgativo ». E' da notarsi che in questa categoria sono stati inclusi i film cosiddetti scientifici e che nelle passate edizioni dei Littoriali

venivano appunto classificati in categorie proprie. L'innovazione è da approvarsi sotto ogni punto di vista ed infatti già molte volte si era insistito sull'inutilità della categoria scientifica, i cui film, peraltro, potevano sempre benissimo essere classificati nell'una o nell'altra delle categorie documentari o didattici. Il caso comunissimo della ripresa di una operazione chirurgica, costituente il prototipo dei film in passato considerati come scientifici, non è in fondo che un film documentario di una operazione chirurgica, o se, realizzato con particolari accorgimenti, un film didattico adatto per una determinata categoria di studiosi. La categoria *film didattici* prevede infatti film che costituiscano « vere e proprie lezioni cinematografiche con precisa destinazione alle scuole, di cui dovrà essere indicato nelle didascalie introduttive l'ordine ed il grado, dalle inferiori alle superiori ». Con questo riconoscimento ufficiale possiamo anche considerare definitivamente chiarita l'annosa questione sugli scopi e sui fini del formato ridotto: esperimenti da un lato; film « finiti » dall'altro; e, tutti, altrettanto importanti, che tanto i primi che i secondi portano il loro piccolo contributo o al cinema o — per mezzo del cinema — a vastissimi campi dell'insegnamento scolastico.

Particolarmente interessante è la parte del regolamento relativa alle norme di partecipazione dei film ed al conteggio dei punti; e diciamo subito che tutt'e due le questioni (molte lamentole si erano sentite negli anni scorsi) sono state brillantemente risolte. La parte che riguarda il conteggio dei punti è improntata ad un criterio di massima equità: accadeva, negli anni passati, che alcuni G.U.F. ben provvisti di fondi mandassero ai Littoriali qualche cosa come una ventina di film, assommando, con film scadenti anche male classificati ma numerosi, punti su punti, a detrimento — nella classifica generale — di quei G.U.F. che, portando anche un solo film ma classificato tra i primi, hanno diritto ad un ben maggiore riconoscimento. Ora il conteggio dei punti in classifica generale si varrà non più del totale dei punti conseguiti in ogni categoria, ma della media ottenuta tenendo conto del numero dei film presentati, con l'aggiunta di una frazione di punto che va da 2/1 per ciascun film primo classificato, a 1/1 per ogni secondo, 1/2 per ogni terzo, fino ad 1/9 per ogni decimo classificato.

Il numero dei film che quest'anno parteciperà ai Littoriali sarà d'altra parte molto ridotto rispetto a quello dei precedenti Littoriali, ed anche questo fatto è la conseguenza di una nuova norma che si ispira al predetto criterio di equità inteso ad esaltare la qualità e non la quantità. A questo fine, il numero dei film che ogni Cine-Guf può inviare è stato subordinato ai risultati ottenuti dai G.U.F. nei Littoriali del Cinema dell'Anno XVIII, in modo che, da un massimo di sei film che possono presentare i G.U.F. classificati ai primi due posti, si passa al minimo di un film che possono presentare i G.U.F. classificati oltre il decimo posto. Il regolamento, inoltre, è stato congegnato in modo da far affluire il massimo della produzione nella categoria documentari, mentre in quella sperimentale — la cui partecipazione richiede senza dubbio maggiori doti di preparazione, ed anche allo scopo di non favorire un certo dilettantismo che si illude di non poter vedere del cinema se non nel filmone a soggetto — possono partecipare con due film solo i G.U.F. classificati l'anno

scorso ai primi due posti, e con uno tutti gli altri. A proposito di questo paragrafo del regolamento, avremmo da fare una piccola osservazione: vorremmo che una determinata categoria di film, i disegni animati, giustamente inclusa nei film sperimentali, sia però liberata dalla clausola restrittiva sopra ricordata; e ne spieghiamo la ragione: un Cine-Guf che intraprenda la realizzazione di un disegno animato si accinge ad un'opera non solo ardua, ma ricca di incognite e quindi quel Cine-Guf, nell'eventualità in cui il tentativo andasse fallito, si troverebbe nell'impossibilità di presentare un film nella categoria sperimentale, mentre con più probabilità di riuscita avrebbe potuto preparare un normale soggetto. Quindi, allo scopo di non sacrificare la produzione di eventuali disegni animati (e la prospettiva di lunghi mesi di lavoro con la probabilità di restare esclusi da una categoria, non potendo presentarvi più di un film è piuttosto scoraggiante) ma anzi di appoggiarla in tutti i modi — questo è un campo in cui un buon risultato potrebbe dare adito ad una pratica applicazione industriale a tutto vantaggio del cinema italiano —, sarebbe augurabile che nel regolamento definitivo venisse approvata una eccezione nei termini di consentire che, al di fuori del numero restrittivo determinato dalle classifiche dell'anno scorso, possa venire accettato un film di disegni animati o di altra tecnica corrispondente. A nostro parere, lo spirito del regolamento non sarebbe alterato, grazie al suddetto provvedimento relativo al conteggio dei punti, e d'altra parte verrebbe dato un impulso notevole ai tentativi di disegni animati con vantaggio anche per quei G.U.F. che, potendo presentare un solo film — che logicamente si deve ritenere documentario —, possono cimentarsi in un campo in cui il solo applicarsi è già un titolo di merito.

Altra novità, interessante non solo dal punto di vista Littoriale, è il fatto che di ogni film deve essere preventivamente approvata la sceneggiatura, alla quale possono essere suggerite, da parte della Segreteria dei G.U.F., eventuali modifiche; ed importantissimo è il fatto che elemento di giudizio costituirà pure la sceneggiatura definitiva, esaminata anche nella sua stesura formale, che dovrà essere consegnata 15 giorni prima l'inizio dei Littoriali.

Il regolamento termina avvertendo che, in seno alla manifestazione Littoriale si svolgerà, come per lo scorso anno, un concorso denominato « extra-littoriale », al quale potrà partecipare qualsiasi film a formato ridotto senza alcuna limitazione, con la sola condizione di essere presentato da elementi iscritti ai Cine-Guf. In questa categoria possono venire presentati anche i film non approvati preventivamente e che quindi non possono portare nei titoli di testa l'indicazione « Cine-Guf », ma solo il nome degli autori. Per quanto non interessante direttamente i Littoriali, anche questa categoria ha la sua importanza, poiché non è escluso che da essa vengano in luce dei riusciti esperimenti o dei buoni elementi: ed è logico che questa rassegna dei ridottisti italiani si affianchi a quella ufficiale dei G.U.F. permettendo un maggior contatto ed un proficuo scambio d'idee.

Un breve giudizio riassuntivo non può essere che favorevolissimo; l'abbiamo già detto prima; dopo qualche brancolamento si è giunti finalmente in grado di mettere in giusto valore, attraverso un'equa classifica, le forze nascenti del cinema italiano, e questa chiarificazione è tanto più necessaria in quanto sta alla base del più alto riconoscimento ufficiale, quello che dà il titolo di Littore. E, infine, fa piacere osservare che il regolamento, per molti suoi particolari, dimostra di essere stato fatto da qualcuno che il cinema lo ha ben capito, condizione prima per poter esprimere un giudizio.

VIRGLIO SABEL



Alda Grimaldi, allieva del II anno al C.S.C., ha interpretato il film che il Guf di Torino manderà ai Littoriali (foto Sabel)



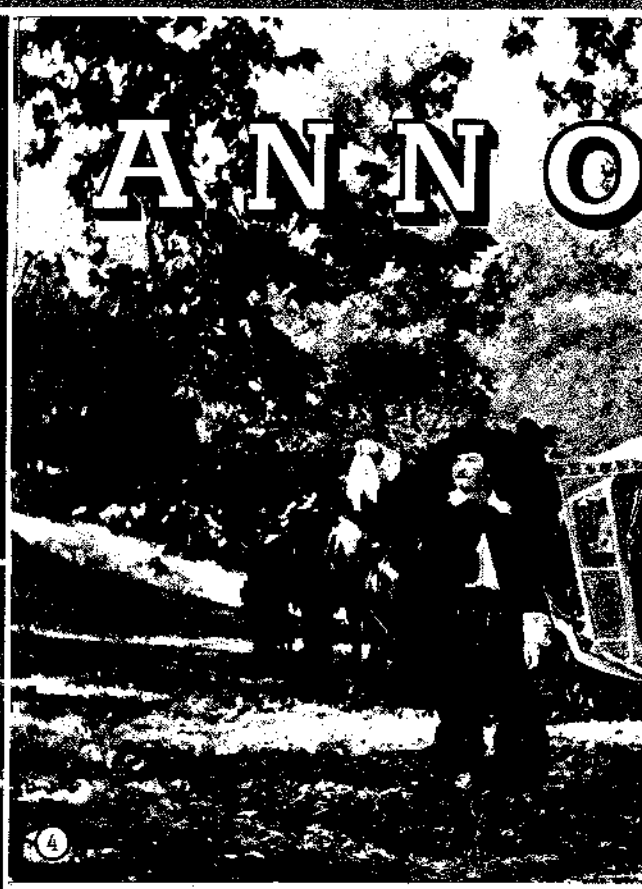
1



2



3



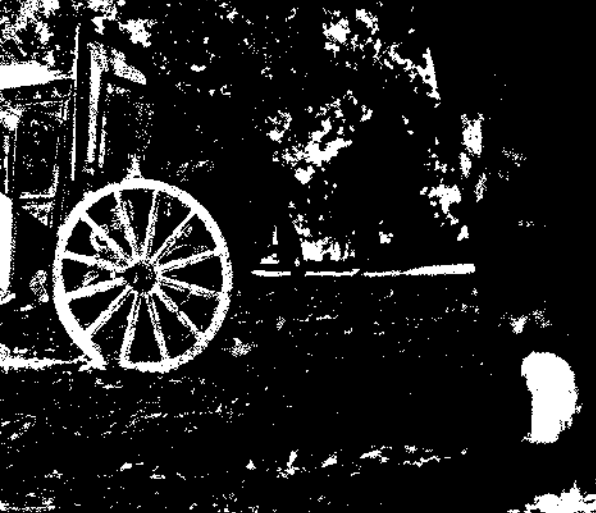
4

L'ANNO morto or ora ci ha portato un livello generale di film scarsamente superiore al passato, e una diecina di cose degne. Scegliendo il pezzo migliore d'ogni genere, ecco qua un panorama figurativo: il miglior film realistico è certo LA PEC-CATRICE (1); il più onesto e schietto « comico-sentimentale » è MADDA-

LENA ZERO IN CONDOTTA « di attualità », L'AMORE (3); il miglior film di guerra è ROSA (4); il più burlesco è PASQUALE (5); NON SIAMO PIÙ GIOVANNI DECOLLATO



1940



2); il miglior film
DIO DELL'ALCAZAR
ostume, SALVATOR
musicale», DON
LO DIRE (6), SAN
e LO VEDI COME

SEI (8) rappresentano il maggiore «acquisto» del 1940, quel genere comico ch'è indubbiamente il più «originale» del nostro cinema. UNA ROMANTICA AVVENTURA (9) è il più squisito dei film sentimentali. Si intende che la scelta è fatta sui film programmati dal gennaio al dicembre 1940.
(Foto Pesce, Bragaglia, Vaselli)



FOTOGENIA

SOSTENGONO alcuni che lo scienziato, l'uomo politico, il medico e l'avvocato, quanti in genere hanno rapporti con un pubblico vasto ed eterogeneo o svolgono comunque un'attività pubblica, debbono spesso il loro successo professionale, più che alla loro intelligenza, all'ascendente esercitato dai loro atteggiamenti. Questi uomini godono una larga fama per quella suggestione di cui arricchiscono ogni loro movimento agli occhi del pubblico. Essi sono come sacerdoti, rigorosi osservanti di un metodo rituale; il loro magnetismo, in minore o maggiore misura, irradia dalla loro persona e al pubblico esso sembra una qualità rara e indiscutibile. Ogni qualvolta esistono dei rapporti fra un individuo e la folla, si determinano facilmente correnti di simpatia, legami quasi psichici, che sovente si decantano come emessi da una forza soprannaturale. La fotogenia degli attori nasce, come fenomeno spirituale, per così dire, sul terreno di questi fattori suggestivi, miracolistici, quale dote di individui fuori del normale. Ed è interessante seguire lo sviluppo ed i vari significati che la parola « fotogenia » ha assunto nel tempo man mano che i problemi del cinematografo andavano chiarendosi e venivano risolti.

Fotogenia è indubbiamente una parola felice, sul significato della quale, tuttavia, non tutti sono d'accordo. Lo scrittore Canudo per primo adottò questo termine. Egli era uno scrittore italiano entusiasta della calligrafia di ombre e luci, della magia del chiaroscuro che sullo schermo, nel fluire del movimento e dell'azione, circondava di un alone figurativo e strano il vero e il sensibile della realtà e della vita; la luce poneva il soggetto di fantasmi e di personaggi irreali agli attori cinematografici. Le « teste grosse » e le mani enormi e i sembianti straordinari trovavano nel bagno della fotografia una sublimazione fantastica. La fotografia era una bacchetta magica che conferiva ai volti una luminosità quasi ultraterrena, esaltata dalla prospettiva dei vari piani, come mai era stato dato di vedere all'occhio del volgo. Miracolo, prodigio: alcune donne e alcuni uomini, prescelti dalla sorte, godevano di una dote inestimabile, una plasticità meravigliosa, forme incantevoli: erano essi i divi del cinema, i quali possedevano la fotogenia, soli fra molti gente. E siccome la facile esaltazione del fisico a mezzo della fotografia suscitava folli e grandi successi nel labile mondo della « fatalità » cinematografica, la fotogenia facilmente si confuse con altri segni di femminilità e di mascolinità. L'immagine di un uomo o di una donna, di un attore o di una attrice si associa al fisico che è l'ideale di un'epoca, di un momento, e di una moda. Fotogenia è sinonimo di bellezza, e

quindi è la base del divismo. Poiché sembra che la bellezza dell'attore nel film sia prerogativa di pochi, si ricerca in che consista il fulgore fotografico, la preziosità aerea e inconsistente del protagonista di un film, e per materializzare il « quid » in qualche cosa di visibile e di concreto, si affida « la fotogenia » ai caratteri esteriori dell'attore. Fotogenici sono coloro che al fuoco dell'obbiettivo rendono efficacemente e fedelmente la effigie di loro stessi.

A poco a poco si andava scoprendo, attraverso le lenti meravigliose del primo piano, un nuovo mondo mimico: e nuovi generatori di luce apparvero gli attori, dotati di una ricchezza incommensurabile di espressione sottile e minuta. E lo scrittore S. A. Luciani, nel suo Antiteatro, può parlare di fotogenia nel senso di maschera che sappia riflettere senza transizioni brusche, e come per via di modulazioni visive, i sentimenti più opposti, e far parola di una musicalità di espressione, dote naturale, che non può essere comunicata da nessun insegnamento. Dalla bellezza ideale, rispondente alle misure stabilite dalla moda, si passò a una bellezza meno formale e più sostanziale, quella del « tipo ». Fotogenici tutti i tipi. Tipi coloro che posseggono quei requisiti es-

senziali e sintetici che fanno di loro i rappresentanti di un mondo, il mondo da cui sono nati. E non solo nelle caratteristiche somatiche, ma anche in quell'atteggiamento, in quella costituzione di movimenti, di tendenze dinamiche, che fanno l'uomo e la donna nella loro vitalità.

Oggi forse è venuta meno l'occasione di parlare di fotogenia. L'uso dei dialoghi e il vaniloquio dei lunghi discorsi ci tolgono il piacere di soffermarci sulla visione. Si ritornerà a parlare di fotogenia quando taluni valori visivi, in rapporto alla natura del film, avranno ridato il gusto della scoperta, della analisi e della sintesi di una bellezza che l'occhio umano e comune non vede, ma che l'occhio del poeta e quello della macchina da presa possono cogliere.

Si riparerà di fotogenia per dare ad essa una definizione intima e non esteriore, il significato di una qualità naturale, un po' rara, un po' segreta, straordinaria, che è però sempre il talento, l'intelligenza artistica. Ed anche per un attore essere fotogenico non vorrà dire possedere un pregio fisico, ma una virtù spirituale, che si manifesti per il possesso di adeguati mezzi espressivi ed organici. GIOVANNI PAOLUCCI

IL PUBBLICO SPAGNOLO

MADRID è una delle capitali europee che possiedono il più gran numero di cinematografi sontuosi. Il suo pubblico è uno dei più affezionati al cinema che vi siano in Europa. Perciò i film vengono lanciati con grandi sforzi pubblicitari sulla stampa, le sale decorano le facciate a tono col carattere d'ogni nuova presentazione, e quasi tutte danno spettacoli a orari fissi e con i posti numerati, che è il modo migliore di valorizzare i film e di conferire importanza allo spettacolo cinematografico.

Barcellona, come città industriale dedita a speculazioni di « un tanto per cento », e nelle cui strade gli abitanti camminano svelti, avendo sempre una direzione fissa, concede una minore importanza alle distrazioni. Il cinema qui deve tenere lo stesso passo del viandante frettoloso e gli spettacoli cinematografici vanno programmati a orario continuato; le sale cambiano ogni programma senza quasi appoggiarsi alla pubblicità giornalistica.

Nel resto della Spagna, l'affetto alla settima arte subisce leggere differenze di intensità da una regione all'altra; dovunque però il tono generale è elevato, poiché noi sappiamo che lo spagnolo, da buon latino, è sognatore; e il cinema è tanto somigliante a una materializzazione delle visioni fantastiche dei sogni. Il pubblico spagnolo, pubblico semplice e senza complicazioni, dirige le sue preferenze verso il dinamico film americano, ottimista o romanzesco. Del film europeo, il mag-

gior successo lo ottenne ANGELI SENZA PARADISO di Forst, che in Spagna venne proiettato sotto il titolo VOLANO LE MIE CANZONI; dobbiamo però notare che lo stile tedesco non corrisponde ai gusti del pubblico spagnolo, che lo trova lento nell'esposizione dei fatti e troppo difficile. Per questa ragione, in Spagna non ebbero meritato apprezzamento opere dell'altezza di A NOI LA LIBERTÀ, LA BELLA MALETTA, L'UOMO DI ARAN, LA MATERNELLE, ecc.

Con quanto s'è detto, vogliamo significare che l'incomprensione è patrimonio esclusivo del pubblico spagnolo. Se però in Spagna soltanto i pubblici specializzati dei « Cineclubs » seppero scorgere le prerogative artistiche dei film citati, crediamo che altrettanto accada presso gli altri pubblici europei. Il cinema, arte popolare per eccellenza, dev'essere stanco di osservare che non i suoi maggiori frutti sono stimati dalla maggioranza di coloro che si dicono suoi devoti, ma i suoi prodotti più leggeri dall'aspetto brillante.

È da molto tempo che in Spagna alcuni scrittori cinematografici di buona volontà si sono imposti il compito di orientare il pubblico mediante una critica imparziale e didattica dei film. Essi segnalano i difetti tecnici, condannano film che si proiettano fra l'incondizionata approvazione della massa e, al contrario, si allontanano dal gusto corrente elogiando i film interessanti programmati in un clima d'indifferenza. Seguono il

cammino educativo che si sono tracciati senza tener conto delle ire che suscitano nel settore della distribuzione, abituato alla venalità della critica che scriveva sotto la dettatura degli avvisi pubblicitari. Oggi il Governo della nuova Spagna viene a corroborare la validità della nostra tesi, col pubblicare, dal suo dipartimento di stampa e propaganda, una disposizione la quale proibisce ai periodici che un solo redattore disimpegni la doppia missione di critico e di agente di pubblicità, come finora accadeva in molte occasioni. Il nostro romantico lavoro comincia a sortire benefici effetti. I sintomi si lasciano intravedere nel favore che il pubblico decreta alla produzione nazionale; poichè questo pubblico, che fu la principale causa della rovina della nostra cinematografia, con la sua predilezione per le « spagnolate » fatte nella stessa Spagna, autocaricature che applaudeva con entusiasmo, si rende conto oggi dello scarso decoro di esse e mostra il desiderio di equiparare la propria cinematografia a quella straniera. Al pubblico spagnolo non interessano più le piccole litigate tra i toreri nè le storie di ragazzette disonorate o di bambini abbandonati.

I produttori, che videro recentemente cadere alcuni film di questo genere, sui quali avevano grandi speranze di incassi favolosi, pensano che sia giunto il momento di cambiare tattica: di fare insomma un cinema sincero. E noi altri, gli illusi, incoraggiamo ogni volta con maggior forza una reazione che avrà come conseguenza una produzione migliore per quella Spagna migliore che ognuno di noi incominciò a costruire un giorno di luglio del 1936.

ANTONIO ROMÁN



Nuovo cinema spagnolo: buon gusto e umorismo nella 'Verbena de la Paloma' del Perojo (foto Cifessa)

PERICOLO DI MORTE

« C'è molta gente che perde ancora gran parte del suo tempo a recriminare il successo del cinema nelle società moderne, giacché in realtà la cinematografia rappresenta, fino ad un certo punto, un pericolo di morte per lo stesso teatro, più antico in ordine di tempo, molto più glorioso nel suo passato eroico, ma meno ricco di risorse e di espedienti per la soddisfazione delle esigenze degli spettatori moderni, desiderosi di vedere la bellezza della vita d'azione attraverso il minimo di finzione.

È molto più facile all'uomo di aggredire i fatti della natura, dicendoli errati, che cercare di assoggettarsi ad essi, accettandoli come veri. Il barbaro "castiga" la pioggia, il selvaggio "si vendica" delle pietre... e quello che caratterizza l'uomo civilizzato è giustamente il rispetto verso i fatti e i fenomeni naturali, tanto maggiore quanto minore è la credenza nella intrusione degli dèi negli affari terrestri.

La cinematografia è un fatto. Bisogna accettarla come una realtà, e, al massimo, spiegare la ragion d'essere del suo successo. Ci sono milioni di capitali impiegati nella nuova industria, ci sono migliaia d'artisti che guadagnano con l'arte il pane della vita, ci sono centinaia di milioni di spettatori. C'è, per tanto, nel mondo, tutta una organizzazione nuova intorno ad una scoperta di pochi anni di

vita. Come sembra facile ad un uomo, intanto, reagendo alle idee nuove, dire che tutto questo è errato... ».

VICENTE LICINIO CARDOSO
(da « Maracàs »)

Retrocediamo un poco con la memoria. Qui parla un acutissimo esteta brasiliano, morto una decina d'anni fa, Vicente Licinio Cardoso. Siamo in quel difficile periodo della Storia del cinema, in cui si verifica un'opposizione contraria all'arte cinematografica. Si ha un movimento di aspra critica, promosso da una schiera numerosa d'intellettuali a quel genere di spettacolo che minacciava di divenire, da un mezzo « scelto e squisito » quale in principio si era dimostrato, un fatto di carattere popolare, capace cioè di arrivare a penetrare nelle abitudini di un vastissimo pubblico. Il tempo della FEBBRE DELL'ORO di Chaplin. L'epoca che, per bocca di certi intellettualoidi estetizzanti, definisce il cinema « un'arte minore, se pure è un'arte... » oppure che dice: « il cinema non è che la fotografia del teatro », ecc. E allora che si crea un'industria, che si forma quella meravigliosa organizzazione capace di giungere con la sua vasta e potente parola in tutti gli angoli lontani del globo. È press'a poco in quel periodo che un celebre critico ed esteta italiano, il Borgese, dice che « il cinema non è un'arte nuova, ma una tecnica di riproduzione applicata ad arti antichissime... E la stampa della danza, della mimica, del gesto, di tutte le arti che sono spaziali e temporali insieme: la stampa del Teatro ».



Il cinema è un'arte popolare; in America va subito verso la folla, con le sue simpatiche turbolenze (da 'The Fair Co-Ed' con Marion Davies)

Il Teatro contro il Cinema. L'intellettuale contro l'artista istintivo. L'Ottocento contro il Novecento...

Anche questa prosa del Cardoso può degnamente rientrare nella pagina di quel grande Album (decorato d'angioletti e di grappoli di fiori in eleganti festoni) che ogni amatore del vecchio e del nuovo Cinema s'è finto nella mente. Caro e prelibato brano delle nostre memorie: anche noi ci facemmo la domanda (un po' di dubbio pur c'era) se le parole di quelle illustri persone erano giuste, e forse rispondemmo alla nostra domanda con una argomentazione così assennata com'è questa di Vicente Licinio Cardoso.

DARIO CINI

L'AUTORE E IL SOGGETTISTA

L'OPINIONE, PRETTAMENTE INDUSTRIALE MA INTERESSANTE, D'UN UOMO DELLA PRODUZIONE, UN ITALIANO GIÀ DIRETTORE GENERALE DELLA MINERVA FILMS CO. LTD. DI LONDRA

IL settimanale *Film* ha lanciato la domanda: « Chi è l'autore del film? ». Le risposte peccarono in generale d'incertezza. Chi è l'autore del film? sarebbe come domandare: chi è l'autore d'un grande bastimento moderno, oppure chi è l'autore di un'auto perfettamente attrezzata, compresa la radio. Non sarà inutile esaminare in breve, al lume dell'esperienza più valida consolidata nelle maggiori produzioni mondiali, le condizioni essenziali di tutti i partecipanti alla preparazione e realizzazione d'un film.

In Italia il produttore (che altrove è colui che dirige tutti i settori della produzione, e ne conosce a perfezione ogni singolo meccanismo) è personaggio mal' noto, confondendosi per lo più col capitalista. Spetta al produttore la scelta del soggetto e degli elementi destinati a realizzarlo. In America, è uno specializzato in tutti i rami del film, è il perno attorno a cui gravita tutta la produzione. Non è però l'autore del film, ma un esecutore; un esecutore però così importante, che se oggi non esiste in Italia, bisognerà « inventarlo », se vorremo tenerci alla pari con i paesi di grande produzione di film. Il regista dev'essere un talento nella sua sfera di operazione. In perfetto accordo con la sceneggiatura, abbia egli chiara in mente l'azione. Talvolta la scena scritta non è realizzabile in pratica, certe frasi non sono pronunciabili esattamente come furono congegnate, ed è qui che il regista trova nuove soluzioni, beninteso senza cambiare il concetto della scena. È lui che ispira e sostiene gli attori; è lui che infonde anima e calore concreti

alla scena scritta. È un esecutore di massima importanza; dico e sottolineo esecutore, perché nella produzione moderna egli lo è; l'adattatore d'un'opera scritta. È vero che in teatro sovente il capocomico, valendosi dell'opera scritta, fa da produttore, regista e attore, rappresentando in uno tre personaggi; ciò nondimeno egli non pretende d'essere autore o co-autore. I registi capocomici appartengono più che altro alla grande tradizione del cinema muto; oggi i nuovi metodi della produzione sembrano lasciare queste figure solo come eccezioni. Lo sceneggiatore dovrebbe sempre essere accompagnato da un dialoghista, l'esperienza d'una lunga pratica avendo dimostrato che una simile combinazione produce risultati superiori. Anch'essi debbono possedere a fondo la tecnica, avere talento esecutore e inventiva, per saper adattare un soggetto a una sceneggiatura senza cambiarne il concetto fondamentale. È un lavoro eminentemente tecnico, delicatissimo, tuttavia costoro restano dei brillanti esecutori, e, siatene certi, ben pagati. Un altro collaboratore che è anche un autore nel vero senso della parola, è il compositore della musica nel film. Però egli non è certo l'autore del film (nemmeno nel caso di film musicali!), benché autore della musica, coi suoi diritti d'autore sulla musica, e così resta, nei confronti del film, un forte ed essenziale collaboratore. L'operatore: non forma anch'egli parte integrale della produzione? L'operatore è, nell'esecuzione della produzione, un elemento per lo meno così importante, come lo sceneggiatore nella preparazione.

Quanti sono i suggerimenti fatti da un bravo operatore al regista! Naturalmente anche lui è un personaggio ben pagato. Poi v'è lo scenografo, un collaboratore la cui assistenza è a volte inestimabile. Così dicasi del tecnico del montaggio, il quale dovrebbe eseguire il proprio lavoro in stretta unione col regista ed eventualmente col produttore. Il costumiere dev'essere pure un artista. Quante mode furono copiate in tutto il mondo dai costumi inventati dai costumieri del cinematografo! E il truccatore non sarà un talento? Quante volte deve compiere vere e proprie trasformazioni di attori creando dei miracoli autentici. E gli attori, come tutti sanno, giocano una parte tutt'altro che secondaria.

In via generale, si può ben dire che gli interessi di tutti questi specializzati non vengono certo trascurati. Ma ve n'è un altro: l'unico che non abbia nessuna protezione, nessuna paga fissa. Egli è un libero professionista, per lo più molto libero, e sempre in alto mare, salvo qualche rara eccezione. Egli è insomma colui il quale crea la trama originale: è il soggettoista. Quasi ogni industria si è costituita perchè qualcuno ha inventato una formula originale. In base ad essa si sono trovati i capitali, e con questi gli specialisti, proprio come in un'organizzazione cinematografica, dove il produttore, in base a un soggetto, che è la sua formula, si procura i realizzatori di essa. E la posizione del soggettoista è veramente singolare. Un inventore di qualsiasi oggetto è, in linea di massima, protetto dall'ufficio brevetti, e nel caso che la sua invenzione venga accettata da un industriale, a lui spetta una piccola percentuale sull'oggetto finito. Non occorre che l'inventore faccia parte della fabbrica, perchè gli specialisti di questa sanno applicare l'invenzione e concretarla forse molto meglio di quel che non saprebbe l'inventore stesso. La cosa è analoga in cinematografo, dove i tecnici, con la loro opera collettiva, garantiscono, in un certo modo, la produzione del film. Ma non si possono assumere a pagamento dei soggettoisti, perchè nessuno di essi può garantire l'« arrivo dell'ispirazione » entro termini fissi. In via di massima, il soggettoista è costretto a lavorare a suo rischio e pericolo. Sono proprio questi rischi e pericoli d'un vero autore che è necessario di proteggere. Egli è quel povero autore, di cui la produzione può fare a meno. E pensare che la sua trama è la base di tutto il film, la causa prima dell'impiego di tutti quei bravi collaboratori. Tuttavia, egli è sempre in balia della generosità d'un produttore o di un regista, cosicchè la sua ben meritata quota gli viene versata in minima parte e va perfino suddivisa tra quelli che già hanno grandi titoli e paghe. Non è questa una tragedia?

Ora il nostro Governo ha stabilito a chi spettano i diritti d'autore del film. M'immagino che sia nata di qui l'idea della domanda: « Chi è l'autore del film? ». Ma ecco che, secondo la nuova legge, il soggettoista, quello che dovrebbe venire protetto, è sottoposto alla magnanimità e alle



Bismarck (l'attore Paul Hartmann), ritto in piedi davanti alla finestra, presiede una seduta di gabinetto in una scena del nuovo film tedesco a lui dedicato e diretto da W. Liebeneiner (foto Tobis)

condizioni imposte dal regista, cioè ha da condividere con lui e con altri quello che gli spetterebbe di suo sacrosanto diritto. La legge si è pur fatta per proteggere qualcuno; ma è poi vero che costì il soggettista possa dirsi pienamente salvaguardato? Il soggettista è un autore, un creatore, e anche a lui spetterebbe il riconoscimento dei diritti d'autore in giusta aliquota. Invece egli deve dividere con altri la bella torta. Gli altri, privilegiati, godono d'una stupefacente superiorità. Il soggettista è da trovarsi, in generale, nel giornalismo o nella letteratura. È tempo che si promuova un aumento di questa categoria di scrittori specialisti, di questi collaboratori preziosi del film, un aumento di questa fonte drammatica così essenziale, che s'incoraggi a scrivere ancora di più, dando un compito preciso e attribuzioni meno vaghe, più generosamente sostenute. Nascerà così una gara di emulazione, la quale porterà a sorpassare l'efficienza della produzione odierna. In via generale, salvo poche eccezioni, sembra strano che la produzione italiana non si occupi più profondamente della materia a sua disposizione, dello sviluppo, duro e drammatico, del suo popolo, come pure di soggetti scelti e premiati da autorità riconosciute come tali. Oggi alcune compagnie, le maggiori, realizzano tre o quattro film l'anno ciascuna. Ma se noi vorremo realmente affermarci nel campo internazionale, dovremo creare quattro o cin-

que compagnie capaci di produrre almeno 20-30 film l'anno ognuna, senza calcolare le produzioni minori. Per fare questo, ci vuole un'organizzazione saggia, ci vogliono buoni produttori e anzitutto soggetti forniti di molte idee. Il film va considerato, anche da noi, una grande industria con vere basi economiche. C'è qualcuno che ancora non si rassegna ad ammettere questo fatto; bene, guardiamo la produzione tedesca, recentemente riorganizzata, con case come l'Ufa, la Tobis, la Terra, ecc., che producono oggi dai 25 ai 45 film annui l'una; e chi potrebbe negare che queste ditte non siano organizzate su basi strettamente economiche, dando però vita a numerosi film di interesse artistico?

Provvediamoci di soggetti degni del nostro paese. Il soggetto è primissimo motivo di produzione. Come mai le grandi case di Hollywood spendono milioni di dollari ogni anno per mantenere i reparti soggetti, dove ognuna legge circa 30.000 soggetti l'anno, per poi produrre ciascuna 30-60 film per un complesso di 7-800 film? Questi sono fatti che hanno portato l'America al primato mondiale. Noi non vogliamo essere secondi a nessuno. Ma dobbiamo organizzarci con criterio e con logica, soprattutto noi che godiamo di provvidenze governative tanto preziose. E diamo aria e fiducia al lavoro dei soggettisti!

MARIO DELL'ELMO
(già Direttore Generale della Minerva di Londra)



Macario da un po' di tempo è il comico del giorno: si può riferire a lui 'l'appunto in sordina' o no? (foto Vaselli)

re questa apparente eresia — al benessere dell'umanità hanno contribuito di più i fredduristi che i poeti, i « Fratellini » che Sarah Bernhardt, Giovanni Mosca e Vittorio Metz che l'inventore del rasoio elettrico. Dev'essere proprio da una certa debolezza degli uomini che deriva quell'affettuosa indulgenza la quale, negata di solito all'attore serio, è invece prodigata a quello comico. Perché un critico si avveda che un attore serio possiede intonazioni, atteggiamenti, talento insomma fuori del comune, occorre tempo, molto tempo. Tanto tempo da non lasciare all'oggetto del tardivo elogio che un ristretto margine per goderne. Diversa e migliore è la sorte del comico. Tanta è l'attesa di un sorriso, così intensa la speranza in una sana risata, che, per commuovere un paio di critici e una mezza dozzina di letterati, inducendoli alla « segnalazione », è più che sufficiente una « trovatina », la famigerata « trovatina » che, accontentando i superficiali, molto ha contribuito alla degenerazione del gusto.

Eccoci, allora, ai comici inventati quasi di sana pianta dagli « elzeviri »; ai comici che, lealmente convinti fino all'altro ieri d'una loro modesta bravura, si vedono promossi a ranghi impensati; alle meccamiche impuntature, alle vetusta risorse della balbuzie e della finta sordità elevate a dignità di « trovate metafisiche ».

Ed eccoci, allora, ai comici beatamente illusi della assoluta verità di quanto si viene scoprendo sulle loro « ermetiche » personalità. Ai comici che, dalla sera alla mattina, diventano permalosi, intrattabili, isterici, mai sazi di lodi. Ai comici che, da quel momento, cominciano a « far ridere » per motivi sostanzialmente diversi da quelli iniziali, e non strettamente dipendenti dalle loro intenzioni.

III.

Un giorno bisognerà parlare a lungo delle molte « vocazioni sbagliate » del nostro cinematografista: dei geometri che giudicano i soggetti e le sceneggiature, dei registi che pretendono di amministrare, degli attori che sognano la regia. Quel giorno avverranno molti spostamenti nei ranghi. E non è nemmeno improbabile che alcuni cineasti scompaiano dalla circolazione, per dedicarsi a mestieri meno straordinari.

MINO CAUDANA

TRE APPUNTI IN SORDINA

I.

NUTRIAMO istintiva e profonda diffidenza verso certo nostro « verismo » cinematografico che, di questi tempi, si vorrebbe spacciare come « assoluta novità ». Forse, ad impedirvi di considerare seriamente questo nostro esordiente, tardivo e non auspicato verismo, è proprio la sua compunta e goffa serietà, destinata ad incantare i superficiali ed a farli gridare troppo in fretta al miracolo. La stessa grottesca serietà che dimostrano i bimbi giocando a « ladri e carabinieri ».

Il verismo cinematografico, così come dimostrano d'intenderlo alcuni nostri infatuati zelatori, è fenomeno tipicamente provinciale; e, come tale, scarso di gusto, privo di sincerità, convenzionale come un'oteografia. Lontano com'è dal nostro spirito, ha la dubbia bellezza delle « rose finte che sembrano vere », così care ai borghesi superstiti. Deriva direttamente da una superlatissima letteratura di bassa lega, che cerca oggi nel cinematografo quella redenzione che i ragazzacci di Parigi s'illudevano di trovar ieri nella Legione Straniera. Di essa ha il dozzinale profumo, la sofisticata poesia, l'insidiosa pericolosità.

Un film verista, per esser sul serio e far presa immediata sugli ingenui collezionisti di sensazioni « forti e proibite », deve includere nella distribuzione almeno una mondana. Ma la tipica mondana dei film veristi è falsa come le « gigollette » che nelle operette dell'immediato dopoguerra danzavano al suono delle musicchette del Maestro Lombardo, e non ha nulla in comune con quella da noi frequentate durante la nostra scioperata giovinezza. Fuggita dalle maledoranti pagine dei romanzi di Carco, non trova la sua contropartita nella realtà, e potrebbe indurre a fallaci speranze ed a tristi delusioni. È ancora la sciagurata mondana « letteraria » esaltata nel-

le canzonette del 1919, che rassomiglia a quella vera così come il mio amico Cesare Zavattini rassomiglia a Margherita del Plata. Oh, se veramente le mondane che s'incontrano nella vita fossero come quelle descritte nei film veristi, non ci sarebbe più gusto a peccare, ché, davvero, esse sono noiose e insopportabili! E questo, a conti fatti, è forse l'unico e umile vantaggio che potrebbe derivare dall'incremento di questo genere di pellicole.

II.

Per tutti coloro che, volontariamente, sanno indurci almeno al sorriso, nutriamo, ad un tempo, ammirazione e riconoscenza. Volontariamente, abbiamo detto, in quanto può accadere che la emozione comica si produca a dispetto delle intenzioni dell'attore. Ma questo è già un altro discorso.

Dal profondo del cuore invidiamo la sorte felice dei comici. Quella sorte che li fa trascorrere, esseri privilegiati, lieti ed illari nel mondo, pronti a seminare gioia, a smemorare i preoccupati, a consolare gli afflitti; pronti a scacciare dal cervello affollato del signor Rebaudengo l'ossessione di un effetto che scade mercoledì con una battuta canagliosa, a tonificare l'innamorato depresso con un lazzo sulla virtù femminile, a far dimenticare il cattivo film serio visto ieri sera con una fumabolosa evasione umoristica. Anche la comicità è una forma di filantropia: e spesso una stravaganza di Macario si rivela più provvidenziale di una banconota. Gli spiccioli della fantasia hanno un valore intrinseco di molto superiore a quello legale.

Così profondamente invidiamo la sorte dei comici, da rimpiangere, nei rari momenti di concentrazione riflessiva, gli anni investiti negli studi delle matematiche invece che nell'allenamento alla battuta umoristica. Perché — d'ciamola pu-



L'ultimo volto del cinema italiano: Carla Del Poggio, del Centro Sperimentale di Cinematografia (foto Francesco Pasinetti)

RITMO ACCELERATO

NEL centesimo numero di *Cinema*, Dario Cini ha tracciato un breve e simpatico parallelo fra cinematografo e treno; ma l'argomento è così vasto che ho la tentazione di riprendere la penna là dove Cini l'ha lasciata, non con l'intento di esaurire il tema, ma solo per condurre un poco avanti la storia di questa attraente intima affinità fra le due meraviglie meccaniche dell'ultimo secolo.

C'è, anzitutto, una essenziale scissione da compiere, mi sembra, quella fra treno e locomotiva, e, a quest'ultima, buona parte dell'articolo di Cini è dedicato. Quando egli dice che il treno è diventato un vero e proprio *caratterista* è infatti alla macchina a vapore che si riferisce, o almeno alla locomotiva e all'esterno dei vagoni che, con la velocità omogenea precisata dal ritmo dei carrelli sulle giunture dei binari, attraversano lo schermo in tutti quei film in cui sia necessario immettere nello spettatore, con poche e sbrigative inquadrature, il senso del distacco e del cambiamento d'ambiente. Si è ormai formata, in proposito, una specie di grammatica elementare del film, composta di regole e di luoghi comuni, e che ha la sua ragion d'essere sia in quel senso di invito alla fantasia che il treno esercita su chi lo vede (e Cini è stato esauriente in proposito), sia perché la ferrovia sembra fatta apposta per incarnare certe teorie fondamentali sul montaggio. C'è infatti, come si è detto, un ritmo scandito quasi come da un metronomo, c'è la possibilità di alternarlo con un suono basso, vibrante e prolungato come quello del fischio, e infine ci sono le fotografie tradizionali di movimento (le grandi ruote della locomotiva, il fumaiolo coronato da una nube oscura, ripreso contro luce, le rotaie che fuggono lucide, con la scia delle traversine sfocate, il fanale di coda dell'ultimo vagone) che, alternate con altre di assoluta stasi (i campi, i villaggi, gli animali, immobili, al pascolo, le case dei sobborghi) danno molte possibilità di comporre un pezzo sinfonico. Il sonoro ha recato un notevole impulso a tutto questo: potrei citare, per sentito dire, il sovietico *CAMMINO DELLA VITA*, ove il *tran-tran* delle ruote si trasforma in marcia funebre del protagonista, ma preferisco riferirmi invece all'ottimo cortometraggio *Luce RITMI DI STAZIONE* che, in una sintesi di cinematografia « pura », riunisce una specie di antologia di questi valori stilistici.

Ma se l'esterno del treno può essere, se non il protagonista, almeno un personaggio di primo piano del film (*COME VINSI LA GUERRA* con Keaton, *IL FERROVIERE* con Chaney) l'interno delle vetture si presta come un ambiente particolarissimo, e molto adatto a creare quell'atmosfera che è uno degli elementi fondamentali (il primo, forse) per la riuscita di un film. L'interno di un treno è del tutto differente da quello di un piroscafo o di un torpedone, e questo non soltanto per la disposizione degli arredamenti e dei locali, ma perché tutt'altra è la psicologia del treno in confronto a quella propria degli altri mezzi di trasporto. La partenza in ferrovia dà luogo infatti ad un distacco meno solenne e impegnativo di quello connesso al viaggio sull'acqua, ma più straordinario di quello familiare e semplice, tipico della gita in auto che s'inizia, sovente senza orari o formalità particolari, in una qualunque piazza cittadina. Il treno, è logico, parte dalla stazione; e tutta la parte scenografica di questa casa della ferrovia contribuisce in modo essenziale alla formazione del clima che si forma attorno al treno. Si ha un bell'essere abituati a questi distacchi: il cancello vigilato dall'uomo che fora i biglietti, apre ogni volta per noi un mondo privilegiato e attraente, ove le cose più semplici, come un bar (che qui però si chiama *buffet*) o una rivendita di giornali, assumono un significato del tutto particolare. Si è come sulla riva di uno strano fiume di nastri metallici, ove tutto può accadere perché tutto è possibile.

In uno dei più bei film di Camerini (il più bello, forse), in quella specie di *hammerspiel* italiano che ebbe nome *ROTAIE*, il « miracolo ferroviario »

trovò una forma di espressione efficacissima. Sui due amanti fuggitivi domina la disperazione quando, all'inizio del film, essi non hanno nemmeno i soldi per pagare l'alberghetto ove si sono rifugiati: al tramonto, il fragore del treno che passa sotto le finestre, li attira. Quasi senza saperlo, vanno in stazione: la ragazza è sfinita; nel caffè, dove sono entrati, lui le fa preparare qualcosa di caldo. Ed ecco l'imprevisto: un tale entra, e chiama a gran voce un amico, un tipo grasso e ben vestito (un commentatore, vien spontaneo di pensare), gridando che il loro treno parte. L'uomo grasso, in orgasmo, paga alla cassiera, esce di corsa, infilando il portafoglio nella tasca interna della giacca, ma, senza ch'egli se ne avveda, la busta di cuoio scivola per terra. Il giovanotto la raccoglie, esce per restituirla al proprietario, ma fa appena in tempo a vedere che questi è salito sul treno in corsa. L'amante povero apre il portafoglio: è gonfio di banconote. Raggiunge l'amica, escono assieme, trasognati, sotto alla pensilina. La ragazza cammina a stento, lui (Maurizio D'Ancora) è smarrito, incerto. C'è, dinnanzi a loro, un treno di lusso che si prepara alla partenza: gente elegante ai finestrini, il giornalista, col carrello, vende delle riviste, tutto ha un'aria di benessere e di ricchezza. I due, spauriti, salgono nella vettura letto, si scansano per lasciar passare gli altri, nel corridoio: ma quando giunge il sigarajo, D'Ancora acquista subito una grossa scatola di sigarette di marca, lacera con dita febbrili il coperchio e la stagnola, e accende con ingordigia la sigaretta. Si ha la sensazione, da questo dettaglio, del nuovo mondo che il treno sta per dischiudere ai due, dell'inizio di un capitolo nuovo: c'è già in questo il quadro completo del lusso disordinato che attende gli amanti in Riviera. Gli americani ci han fatto conoscere molto bene, in opere di tutti i generi, l'interno dei loro treni, da quello fine Ottocento ove viaggia Laughton nel *MAGGIORDOMO*, agli amori e scoloriti *Pullman* di tante pellicole, simili a vetture ferroviarie di giorno (Chaplin che mangia i biscotti accanto allo scriffo, nel *PELLEGRINO*) e divisi dalle tende delle cuccette durante la notte (il negro in giacca bianca prepara i piccoli letti). Ci sono, s'intende, treni di lusso come quello fin troppo famoso di *XX SECOLO* (eppure, nulla di ferroviario vi è in questo film, che potrebbe svolgersi, indifferente, su una nave o in un albergo), o come quelle cuccette di vagone-letto che chiudevano e riaprivano le avventure della coppia celebre nel ciclo dell'*UOMO OMBRA*. Ma se da Hollywood sono giunte tante interpretazioni banali o umane del treno, visto magari di riflesso (in G. MEN la vocazione di Cagney si determina mentre, sul marciapiede ferroviario, segue, in simbolico funerale, il carrello che trasporta verso il salma dell'amico ucciso dai *gangsters*), non bisogna dimenticare come proprio l'America ci abbia mandato una surreale ed audace, anche se sbagliata, idealizzazione di quello che John Ford, in un film celebre, chiamò *IL CAVALLO D'ACCIAIO*: intendo il *LITOM* di Borzage.

Da diversi anni, io frequento più i cinema di provincia che quelli delle grandi città: ho quindi, di solito, contatti con un pubblico che non ma-



Tipico interno di scompartimento in un film americano: dal 'Maggiordomo' con Laughton, C. Ruggles e M. Boland



Maurizio D'Ancora e Kathe von Nagy in stazione, trovano un portafoglio prezioso ('Rotale')

nifesta mai, o quasi, i propri sentimenti. Per questo ricordo in modo particolare la prima di LILIAM al *Faragiani* di Novara: mai ho visto una sala in ebollizione come quella sera, quando il pubblico accoglieva con urtonii e fischi i treni soprannaturali di Borzage. Nonostante certe astrazioni ferroviarie, il film era buono, se non altro per la squisita interpretazione di Charles Farrell e di Rose Hobart (la delicatissima scena in cui, a sedere sulla scala, lei confida a Liliom di aspettare un bimbo, è una delle sequenze indimenticabili di quella specie di antologia di film che ognuno si immagazzina nel cervello). Ma c'erano i treni... Borzage, per realizzare la favola di Molnar, si valse proprio di questo elemento, mentre, anni dopo, Lang usò, per il suo paradiso, i simboli dei baracconi, con gli angeli tolti dagli organi, e il cielo stellato dai fondali dei fotografi ambulanti. Liliom-Farrell, nella sera famosa in cui attende il cassiere per derubarlo, è in un viale vicino alla ferrovia: sotto al cielo buio, Liliom è preso dall'inquietudine e dal freddo, quando un treno, bloccato dal disco, si ferma vicino a lui. Liliom guarda dai finestrini: sul divano morbido, al caldo, c'è un signore anziano, con la barba, che fuma il sigaro, conversando con un vicino; tutto, lì dentro, è comodo, invitante, ospitale. Liliom pensa che, quando avrà i soldi del cassiere, anche lui andrà sul bel treno, lontano dai baracconi della fiera. Poco dopo, mancato il colpo, Liliom è ferito, e viene condotto a morire nella sua camera: in quella assurda camera, di cui non si distinguono le pareti, ma solo una enorme vetrata che domina il Luna Park. Disteso sul letto, accanto alla finestra, Liliom agonizza, mentre Giulia gli è vicino: ed ecco che, attraverso i vetri, grande, solenne, lucido, coronato di fumo, il treno entra nella camera; è venuto a prendere Liliom (« I treni » c'è scritto in un libretto di tavole di mia figlia « si sa che possono passare dappertutto »). L'ombra del salitrubanco s'alza dal lettuccio, sale sulla vettura splendente, ove H. B. Warner, col sorriso triste sulle labbra, l'attende: Giulia non s'è accorta di nulla. Il treno, sui binari distesi fra le nuvole, parte verso il Giudizio Finale.

Poesia e realismo magico, come si vede: ma i novaresi, dinanzi a questo treno divino, e, in seguito, vedendo certi assurdi treni diabolici per i cattivi e treni paradisiaci per i buoni, « davan fuori da matto », come dicono loro: Ciò non toglie che Borzage ci abbia, se non convinto, almeno indotto a pensare che i treni possono giungere oltre i confini del Visibile. Si è visto come il treno possa esaltare, dando l'idea della ricchezza tangibile anche a un pover'uomo: nel *SIGNOR MAX* invece Camerini s'è valso dell'interno ferroviario per ottenere un risultato opposto, e cioè il senso dell'esclusione a chi, come il protagonista, sul piroscalo e nell'albergo, era riuscito, sotto mentite spoglie, a introdursi nel gruppo della *bella gente*. È molto indovinata, anche come fotografia, la cena e la partita a « ponte » nella vettura ristorante: fra i compagni di viaggio che imbastiscono un discorso tutto basato sulle parentele dei loro amici, il giornalista Gianni si sente sempre più a disagio, l'educazione raffinata che egli s'è formata con lezioni a un tanto all'ora, si sfalda e lo abbandona: qui e nello scompartimento di lusso del treno gli appare ostile, estraneo, e determina in lui la crisi che lo porta ad abbandonare la sua doppia esistenza. È raro però che il cinema italiano, affidi al treno parti del genere: l'umorismo si abbina invece da noi non solo ai convogli, ma persino al personale; ai capistazione delle piccole città i nostri produttori affidano, di preferenza, i ruoli di effetto comico, così come nei vecchi TRE SENTIMENTALI del muto, sino alla recente MIA CANZONE AL VENTO

(Cinema parlò un giorno anche di un cortometraggio fantastico-ferroviario che il Centro Sperimentale stava preparando).

E l'importanza dei treni nella rivoluzione russa? I convogli, a dar retta ai film, ne hanno avuta almeno tanta quanta i marinai della flotta del Baltico. Ricordiamo un momento il treno quartier generale di Jannings in CREPUSCOLO DI GLORIA, e tutti i treni di CONTESSA ALESSANDRA di Feyder. A proposito di questo film, si può notare anzi una cosa: come il regista abbia rinunciato alla più comoda prerogativa del vagone ferroviario, quella che consente a due estranei di conoscersi con facilità. La Dietrich e Donat si incontrano sullo stesso treno che li porta verso la Russia, ma non si notano nemmeno; senza dubbio, questa è una bella reazione contro i luoghi comuni... In compenso, poi, è il treno a riunirli molte altre volte: quando fuggono dalla stazioncina col « capo » impazzito, quando fanno il viaggio col commissario sovietico che si uccide per liberarli, e, infine, è ancora su un treno ospedale che i due si riaccostano, e il film si chiude con una dissolvenza ferroviaria. C'è, e questo film può dimostrarlo, anche una dialettica e una rettorica del treno brutto, scomodo, oltre a quella del treno sontuoso: e non si deve credere che sia meno efficace dell'altra. Le scene a tre, fra i due amanti e il giovane commissario in giubba di cuoio, hanno la loro ragion d'essere perchè inquadrata nello scompartimento disordinato e sporco, fra i sedili di legno e le porte malferme. Cosa rende, del resto, meglio il senso della povertà e dell'angoscia, di un vagone di terza classe in una mattina di nebbia? Pabst determina una crisi di coscienza valendosi anche di questi elementi (l'operaia che non parte nella TRAGEDIA DELLA MINIERA).

Tristezza di un ritorno, in lutto, dopo il triste evento, per il protagonista che, in tanti film, appare in primo piano con la testa abbandonata sul merletto dello schienale! Pronuba e ovattata intimità della carrozza di tutti, per le coppie non ancora decisamente colpevoli, mentre fuori imperversano la neve e il vento! (La Garbo e March in ANNA KARENINA). Angoscia di un distacco per sempre di due poveri vecchi, divisi dall'egoismo dei figliuoli (CUPO TRAMONTO). Il treno, nel film, scandisce e riallaccia con moto preciso, in maniera inequivocabile, le varie parti del racconto, è a volte un riempitivo piacevole, un anello di congiunzione sempre a portata di mano del regista, a volte il segno stesso del destino che si impone con la catastrofe. Certo questa continuità di rapporti fra cinema e treno non sarà intaccata neanche in futuro, neanche da mezzi di locomozione analoghi (il grande autobus di ACCADDE UNA NOTTE), ma, al regista intelligente, rimarranno sempre molte possibilità di rinverdire il vecchio tema. Penso, a questo proposito, al finale di CAPRICCIO SPAGNOLO. La Dietrich e Cesar Romero, fuggiaschi, raggiungono una strana stazioncina dei Pirinei, ove passa un treno ancor più strano: una locomotiva antiquata con dei vagoni molto alti sulle rotaie, un treno assurdo e attraente come le architetture del film. Romero sale per primo, tende le mani a Conchita Perez, che è molto in basso, ma lei si ritrae: con un nuovo voltafaccia, simile agli altri che dominano il film, abbandona l'amante per tornare dal ripudiato capitano Pasqual. L'ultima inquadratura è all'esterno della piccola stazione: dal vetturino, Conchita si fa dare una sigaretta e l'accende. « Pensare » dice « che una volta facevo anch'io la sigaraia ». È questo, sul fondale ferroviario iberico, il saluto che, a coronamento d'una celebre collana di film, ci ha lasciato Lola Lola.

MASSIMO ALBERINI



Il giornalista De Sica nel treno di lusso con Assia Noris nel 'Signor Max'



Ai registi che ogni anno si impegnano in quei film che si giovano della interpretazione dei più grandi artisti lirici consigliamo la lettura di queste cronache della carriera di due grandi

impresari che Eugenio Gara ha raccolto sotto un unico titolo per l'editore Bompiani.

Queste cronache si riferiscono al periodo aureo del bel canto e possono essere considerate veramente una miniera di fatti, aneddoti, strani incidenti e vite ancora più strane. Dalla lettura di un libro come questo possono scaturire molti spunti di trame meno banali di quelle che questo genere di cinematografo attualmente adoperava. Le cronache sono una allegria raccolta di fatti autentici, di inverosimili balle, di preziosi documenti e di aneddoti malevoli. Si accenna in queste pagine alla vita dei più celebri cantanti e di molti fra i più noti impresari. Da tutta questa materia si potrebbe trarre più di un suggerimento per quel genere di cinematografo che i produttori prudenti prediligono. (Strakosch e Schürmann, *L'impresario in angustie*, 1886-1893. Bompiani. L. 18).

**IPPOLITO NIEVO
LE
CONFESSIONI
DI UN
OTTUAGENARIO**

Il discorso sul valore cinematografico dell'opera di Nievo non siamo noi i primi a farlo. Nei numeri 83 e 85 di *Cinema* altri aprirono la discussione sulla opportunità di una riduzione cinematografica della sua opera e della sua vita. Ci è sembrato però che in una rubrica come la nostra non potessimo trascurare la segnalazione di un tema che suggerisce tanta materia cinematografica.

Le *Confessioni* contengono una trama enorme, tanto enorme da imbarazzare il riduttore che dovesse accingersi a ricavarne la sceneggiatura per un film di normale metraggio. Voler sintetizzare in circa duemila metri di racconto cinematografico i fatti di un intero secolo, denso di avvenimenti, così come furono esposti dal Nievo, è impresa che può essere a buon diritto considerata insormontabile. Anche ottenendo il massimo dalle possibilità di sintesi del cinematografo, le mille pagine del romanzo di Nievo sarebbero sempre un materiale troppo abbondante. Occorrerà dunque una accurata selezione del materiale a disposizione, occorrerà scartare con mano sicura tutto quello che possa essere giudicato non indispensabile allo spirito del racconto. Ma in qual modo deve essere eseguito questo lavoro di riduzione?

Ed ecco che dopo aver fatto la segnalazione siamo quasi portati a pentircene. Le *Confessioni* sono ormai opera di pubblico dominio e



domani potrebbe saltare in mente all'ultimo dei produttori improvvisati di sfruttare con un film di seconda mano un titolo di sicuro successo, rovinando così per molti anni, agli occhi del pubblico, una delle più belle storie di cui la letteratura italiana disponga. Domani un qualsiasi cinematografaro da strapazzo potrebbe essere incaricato di manipolare in quindici giorni il romanzo di Nievo per trarne uno di quei film da prodursi nei limiti di un preventivo incredibilmente basso. Abbiamo assistito a troppi scempi di questo genere perché i nostri timori non siano giustificati.

Si dovranno perciò, per una volta tanto, escludere dalla preparazione di un'opera come questa i maghi della sceneggiatura che imperverzano bisettimanalmente sui nostri schermi. Coloro a cui si affiderà la sceneggiatura delle *Confessioni* devono dare delle serie garanzie, oltre che cinematografiche, letterarie. Garanzia di conoscere l'atmosfera in cui il romanzo vive, e soprattutto quella in cui è stato ideato, garanzia di conoscere perfettamente i tempi di cui la storia narra e di poter ridescrivere senza falsarli i personaggi universali che vivono nel romanzo.

Sarà per esempio fatale, per un riduttore di mentalità mediocre che intenda perseguire gli interessi commerciali del produttore, attaccarsi disperatamente alla storia della Pisana e riempire con essa il novanta per cento della sceneggiatura. Le storie d'amore vanno sempre, con questa bella scusa. Le *Confessioni* potrebbero essere ridotte ad un duetto per due beniamini del grande pubblico. È necessario invece conoscere la vita dell'autore, le sue aspirazioni e gli intendimenti con i quali il romanzo è stato creato, in un momento di particolare importanza per la storia d'Italia. Coloro che conoscono lo spirito del Nievo, i diversi periodi della sua breve vita, che fu tutta una battaglia per ideali che superano l'ambizione letteraria, non cadrebbero mai nel facile errore di fare di Carlo Altoviti soltanto l'amante della Pisana. Ci siamo fermati su questo punto solo per citare un esempio di quanto giuoco potrebbe avere la faciloneria in una simile occasione.

Di una possibile riduzione cinematografica dell'Opera di Nievo facciamo una questione di importanza nazionale, che deve essere tutelata con metodi che esulino dalla ordinaria amministrazione. Forse si potrebbe anche promuovere un concorso per un trattamento cinematografico desunto dalle *Confessioni*, trattamento che una volta scelto potrebbe essere acquistato da una Casa che però dovrebbe impegnarsi a non modificarlo per esigenze di realizzazione. Questa è una idea di cui si deve vagliare il pro e il contro: quello che importa è che vengano tutelati i diritti dell'autore di uno dei più grandi romanzi italiani. (Ippolito Nievo, *Le confessioni di un ottuagenario*. Bietti, Milano).



Questo libro che ondeggia fra la storia e il romanzo, pur non sembrando opera letteraria di grande mole, contiene della materia non indegna di una narrazione cinematografica. L'autore

dispone di mille preziose esperienze vissute ed è forse l'unico a poter rievocare con precisione un mondo che a qualcuno può sembrare lontanissimo nel tempo.

Il romanzo si ambienta nella Roma dell'ultimo trentennio del secolo scorso. Una Roma più piccola dell'attuale non soltanto di proporzioni ma soprattutto di idee: il mondo ruotava allora intorno al dissidio fra il Papa e il nuovo governo ed ogni occasione era buona per i clericali per cercar di attizzare il risentimento del popolo verso la nuova classe dirigente. Il racconto di Jandolo si localizza però a Via Margutta, cioè al mondo di artisti e di modelli che popolava gli studi romani. Un mondo pittorresco, specie quello dei modelli, ormai completamente perduto. I principali personaggi della storia sono il pittore spagnolo Mariano Fortuny e una modella di Anticoli: Maria Grazia. Il timido amore della modella per il pittore che è stato fra i maggiori del suo periodo potrebbe suggerire una trama

di film forse troppo sfumata ma certamente gradevole.

Dalla narrazione si possono trarre diverse decine di tipi fra i più divertenti e originali. Descritto con particolare efficacia è tutto ciò che si riferisce ad una Roma ormai sparita. Una passeggiata notturna in costume di una compagnia di comici romani, capeggiata dal celebre gobbo Tacconi si presenta già come una visione cinematografica. Dalla materia del libro occorrerà saper scegliere con molta avvedutezza, ma è certo che un appassionato degli aspetti di Roma potrebbe trarne un'opera più che degna. (Augusto Jandolo, *Via Margutta*. Casa Editrice Ceschina, Milano. L. 15).



Dopo tanto parlare di film di disegni animati, Isabella Giobbe ci offre, con questo suo romanzo per bambini, una trama ideale per un film animato; trama che non

ha nulla da invidiare a quelle fantasiose di Disney.

Il protagonista della storia è il pappagallo Pennino, un animale dalle caratteristiche umane talmente accentuate da riuscire vivo quanto Topolino. Gli abitanti del bosco sono perfettamente descritti e interpretati attraverso certi caratteristici atteggiamenti, tutti visti, che rivelano in ciascuno il germe di personaggi per i disegni animati. Se si dovrà giungere in Italia alla produzione di disegni animati, queste storie di animali potrebbero veramente costituire un suggerimento prezioso. È incredibile il gusto che l'autrice ha messo nell'evitare le situazioni banali che sono solite nei libri per bambini. A completare l'impressione cinematografica valgono moltissimo le tavole a colori di Luigi Giobbe: sembrano tratte dai più bei fotogrammi di un film di Disney e dimostrano come questo pittore, che tanto si batte per riuscire a realizzare un film di disegni animati, sia in possesso di una tecnica di disegno veramente cinematografica. L'unico appunto che gli si deve fare riguarda il suo stile: indubbiamente grazioso e piacevole, ma troppo disneyano. (Isabella Giobbe, *Un pappagallo in gamba*. Ulrico Hoepli, Milano. L. 16,50).

L'IMBONITORE

LIBRI RICEVUTI

VITTORIO BEONIO BROCCIERI: *Pigliatemi come sono*. Hoepli Editore. Milano, L. 15.

PIETRO SILVIO RIVETTA: *Il paese dell'eroica felicità*. Hoepli Editore, Milano, L. 28.

PIERO GADDA CONTI: *Moti del cuore*. Ceschina Editore. Milano, L. 15.

ALBERTO CONSIGLIO: *Cinema, arte e linguaggio*. Ed. Hoepli, Milano.

G. G. CACCIA: *Televisione*. Editore Sonzogno. Milano, L. 10.

FILM DI QUESTI GIORNI

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



'Non me lo dire!' (foto Vaselli)

*** PRIMO BACIO

(First Love) - U.S.A. - Produzione: New Universal - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Henry Koster - Musica: G. Puccini, J. M. Lacalle, J. H. Payne, Strauss - Interpreti: Deanna Durbin, Helen Parrish, Robert Stack, Eugene Pallette, Lewis Howard, Leatrice Joy, June Storey.

Abbiamo rivisto con piacere Deanna Durbin, cresciuta, fattasi più donna, in questo ultimo lavoro, che in una ambientazione moderna e del tutto « all'altezza dei tempi » ricalca un motivo di vecchia favola cara alla nostra infanzia e a quella di tutti gli uomini. La storia di *Cenerentola*. Deanna Durbin colorisce naturalmente il film con la sua bella voce. La sua recitazione, che la sapiente regia di Koster conduce in modo veramente mirabile, rende ogni cosa viva, lucente, piena di quel « moto cinematografico » che ti fa bere il film fino all'ultimo e ti diverte. La storia è la solita della brava fanciulla che incontrerà l'uomo del cuore, nella classica « sala da ballo » e che raggiungerà così la meritata e auspicata felicità.

L'ormai vecchia materia della trama che tanto attraente e trasformata appare nelle vesti cinematografiche, è il segno di una perizia e di un « senso del cinema » che non possono venire trascurati. C'è insomma quel « qualche cosa » di nuovo che insegna come nelle pellicole riuscite, cioè nel vero cinematografo, non vi sia più questione di soggetto, di attori, di regia, di tecnica, presi isolatamente e isolatamente valutabili. Si tratta di un tutto inscindibile, di un complesso che ha raggiunto una armonia spettacolare, si tratta di avere chiara dinanzi agli occhi la strada giusta.

*** NON ME LO DIRE!

Italia - Produzione: Capitani film - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Mario Mattoli - Soggetto e sceneggiatura: Mattoli, Marchesi, Metz, Steno - Interpreti: Macario, Vanda Osiri, Silvana Jachino, Enzo Biliotti, Nino Pavese, Guglielmo Sinas, Carlo Rizzo.

Sì, questo ultimo film è indubbiamente il migliore di quelli che Macario ci ha dato fino ad ora, è il migliore perchè, ci sia consentito il bisticcio, l'inorganicità e l'alogicità del suo umorismo, hanno trovato, senza alterazione alcuna, una organicità di composizione ed una logicità di spettacolo.

È difficile dire perchè Macario faccia ridere, perchè diverta, in breve in che consista questo suo tanto fortunato umorismo, precisamente perchè il suo lavoro è inafferrabile, è labilissimo, e in sé tanto vuoto e così privo di motivi umani da parere addirittura staccato dalle cose e dagli uomini. La facezia, le capriole mentali, i gesti della sua persona perdono gli abituali valori che normalmente ci guidano nel giudizio su di un comico e sulla sua arte, e si rivestono di un « quid » personalissimo eppure ormai divenuto di dominio comune, che è un po' la caratteristica di tutta quella fioritura di umorismo nata in questi ultimi anni, e ricchezza di nuove generazioni. È per questo che Macario piace di più ai giovani, è per questo che i giovani possono seguirlo, tenergli dietro costantemente, andare con lui in strani e difficilissimi alti e bassi di umore, e di ilarità.

Mattoli ha dato veramente alla cinematografia italiana un bel film e un film soprattutto che è tutto di impronta nostra dal principio alla fine, anche se la tecnica del finale si ispira alle vecchie comiche di buona memoria. Al regista va la nostra lode completa, per la sua guida, per il suo saper dosare, soprattutto per la chiara testimonianza che ci dà di aver saputo perfettamente capire Macario e il « macarismo » e le possibilità e i limiti entro i quali tale « materia » può venire somministrata al pubblico. Tra le scene una vogliamo segnalare, con il nostro avviso raggiunge il massimo di efficacia e, diciamo pure, di arte: quella del pazzo.

*** VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE

(Topper Takes a Trip) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: Generalcine - Regia: Norman Z. McLeod - Interpreti: Constance Bennett, Roland Young, Billie Burke, Cary Grant, Alan Mowbray, George Davis, Franklin Pangburn, Spencer Charters.

Forse, il doppiato è il principale responsabile della freddezza che ad esser sinceri, questo film, ha destato nel pubblico.

Ed è un peccato, perchè VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE non è affatto uno scadente lavoro, così fluido, leggero, e divertente come è nella semplicità e, insieme, nella stravaganza della sua storia. Benchè tecnicamente ci si serva di veri trucchi, vedi ad esempio L'UOMO INVISIBILE, l'intercalarsi

continuo degli oggetti mossi e agitati da invisibili mani, l'apparire e lo sparire improvviso di Constance Bennett, sono così sapientemente adoperati che tutto sembra una novità e che tutto piace e diverte.

È la storia di un marito, vittima mansueta e dolce di una piccola moglie cretina che lo ha abbandonato senza sapere neppure lei perchè, e di una strana figura di buona protettrice dell'uomo che può apparire e sparire per virtù sovrumana.

La buona protettrice riunirà i due ormai non più giovani sposi e compirà così la buona azione che le è necessaria per la sua quiete eterna, ma li riunirà dopo tante piccole peripezie, dopo tanti stravaganti casi da giustificare appunto un film. Il marito è Roland Young, attore di primissima qualità che da solo porta avanti quasi tutto il lavoro. Peccato, ripetiamo, l'insufficienza del doppiato.

** SENZA DOMANI

(L'Entraineuse) - Francia - Produzione: A.C.E. - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Albert Valentin - Sceneggiatura e dialoghi: Ch. Spaak - Interpreti: Michèle Morgan, Gilbert Gil, Jeanne Lion, Prehel, Tramel, Catherine Fonteney, Gisèle Préville, Andrex, François Perrier.

La Michèle Morgan che ritroviamo in questo SENZA DOMANI è la stessa che ci portò DELIRIO, la stessa che rivelò a noi una compiutezza ed una così profonda sensibilità di recitazione da farla senz'altro ascrivere nel numero delle attrici di maggiore grandezza. È incredibile come questa donna possa far scomparire ogni altro personaggio, ogni altro elemento che si muove accanto a lei. Empie con i suoi grandi occhi, con i suoi semplici gesti tutto il racconto, ne determina i momenti, le successioni, le fasi inferiori, lo dirige come una musica dalle infinite sfumature e varianti.

Il suo mondo è sempre sconosciuto e tristissimo. Sembra che essa comprenda continuamente che ogni parentesi avrà un termine, che tutto tornerà come prima, senza speranze e senza illusioni. I motivi di questo film sono indubbiamente stati creati per lei, ne sapremmo vedere altra attrice che potesse viverli con tanta esattezza e dedizione, ed è lei che crea l'atmosfera del lavoro, in un insolito e mirabile capovolgimento di valori spettacolari.

Il film è però scarso di regia e di freschezza, su di un soggetto di quelli abituali al solito cinema di Francia.

*** LUCREZIA BORGIA

Italia - Produzione e distribuzione: Scaleria film - Regia: Hans Hinrich - Direttore di prod.: Max Calandri - Soggetto: Luigi Bonelli - Operatore: Otello Martelli - Interpreti: Isa Pola, Federico Benfer, Pina De Angelis, Carlo Ninchi, Nerio Bernardi, Luigi Almirante, Guido Lazzarini.

Le riabilitazioni storiche sono di moda da qui a qualche tempo e il cinema, che è forse l'espressione artistica più legata alla moda, appena c'è un'occasione ci si getta a pic' pari e con la più grande disinvoltura.

Di « Lucrezia » nella nostra infanzia ne vedemmo diverse sullo schermo, noi vecchi anonimi film di allora, e di essi c'è restato ancora vivo il ricordo di alcuni « quadri » e il sapore di donna malvagia e corrotta che quei lavori ci presentavano. Oggi ci siamo trovati dinanzi un'altra Lucrezia Borgia che si è voluto a tutti i costi salvare se non nelle manifestazioni « pubbliche » della sua vita, per lo meno nella sua struttura morale. « Povera Lucrezia! » vien fatto di dire dopo l'accorta autodifesa che Isa Pola fa del suo personaggio: « Povera Lucrezia, e che tempi, che costumi! ». Segno in fondo che il film è arrivato dove voleva arrivare.

Non staremo qui a discutere sulla veridicità della storia narrata, sull'esattezza o meno di una cronaca troppo lontana e troppo poco documentata, anche perchè nel cinema come in ogni altra forma d'arte, siamo convinti che la verità conti ben poco e debba ben poco interessare. L'abilità del soggettista, dello sceneggiatore, del regista è stata proprio qui messa alla prova, in quel

saper sorvolare, cioè, nei particolari e nei dettagli di una vita troppo poco chiara e forse troppo pericolosa per l'assunto del lavoro.

Quel che importa è che il film sa non abusare del fasto che circonda purtroppo nel novanta per cento simili ricostruzioni storiche e non pesa e non sa eccessivamente di stucchi e di drappaggi. Non che tutto si risolve in una povertà che sarebbe inspiegabile attorno a tale epoca e a tali personaggi, ma al contrario è un ben costruito equilibrio quello che sorregge lo svolgersi esteriore e interiore di questa storia.

Isa Pola porta abbastanza bene il suo personaggio. La sua recitazione ha inverosimiglianze e momenti di minore altezza, che forse tali appaiono perché non riusciamo a « sentire » una attrice tanto moderna in quei panni e in quegli atteggiamenti.

Gli altri attori che le lavorano al fianco da Carlo Ninchi a Lazzarini, da Nerio Bernardi a Benfer ci sono sembrati al loro posto, né il peso che simili personaggi avevano nel racconto poteva far pretendere di più.

*** MADDALENA, ZERO IN CONDOTTA

Italia - Produzione e distribuzione: Artisti Associati - Regia: Vittorio De Sica - Soggetto tratto da una commedia di László Kádár - Sceneggiatura: Vittorio De Sica, Ferruccio Biancini, Manfredi - Scenografia: Gastone Medin - Operatore: Mario Albertelli - Fonica: Mario Rosa - Interpreti: Carla Del Poggio, Vera Bergman, Vittorio De Sica, Amelia Chellini, Roberto Villa, Paola Veneroni, Armando Migliari, Dora Bini, Guglielmo Barnabò, Enza Delbi, Irma Corelli, Eva Dilian.

La misuratezza, il garbo, un leggero tono di sentimentalismo, un ottimismo in fondo, pulito e composto sono le doti di Vittorio De Sica attore. Lestesse sono quelle di Vittorio De Sica regista.

È questo, se non erriamo, il secondo film che il nostro attore dirige, e rappresenta senza dubbio un gran passo innanzi sul precedente. Sarà stata forse la materia e del soggetto e delle persone a disposizione, sarà stato il garbato intreccio della storia, quello che è certo, si è che De Sica è tanto più riconoscibile in questo lavoro come in nessun altro del passato; e non intendiamo parlare di quello diretto da lui, ma anche di quelli in cui entrò come attore.

Senza dubbio la scuola cameruniana è qui chiara, balza subito agli occhi, ma a ben vedere c'è qualcosa di diverso in quest'aria, c'è qualcosa di nuovo. Un indugiare, un sostare in certi motivi, che Camerini avrebbe tagliato più netti e più decisamente.

Il racconto che si muove, come il titolo stesso annuncia, nella consueta atmosfera delle scuole del nostro cinematografo, ha soprattutto una dote: quella di correr via allegramente e con un vero ritmo piacevole e gaio che se non è quello vero e proprio del film « serrato » e « organico » come si vorrebbe che fosse anche da noi, ha tuttavia una sua impronta e sa pian piano prendere lo spettatore. Tra gli attori ricordiamo la Bergman e la Dilian a posto nei loro ruoli.

Carla Del Poggio, giovanissima e di una promettente graziosità, è la turbinosa e irrequieta Maddalena, quella Maddalena, che dopo aver compiuto una sequela di guai, accomoderà tutto, come è costume di questi tipi di ragazze nel cinematografo. Sulla sua recitazione, meglio sulle sue possibilità, ci sarebbe molto da dire, ma un solo film, il primo film, non può essere, se non nei casi delle grandi rivelazioni, un elemento bastevole a definire le qualità di un attore o di una attrice. Essa è, come si è detto, molto giovane; a lei sta il saper conoscere le strade che le si aprono dinanzi e dirigersi per quella buona. Il nostro cinema ha bisogno di nuovi elementi e specie di elementi che si formino sin dai primi anni nella vita dei teatri di posa. Ad essi sarà indubbiamente riservato un ben soddisfacente avvenire. Se i primi passi non ci hanno ingannato, Carla Del Poggio potrà essere una di questi.

GIUSEPPE ISANI



CAMPO DEI FIORI

PENELOPE e Tornabuono appurvero contemporaneamente ai due angoli estremi del casamento, intabarrati sino al lobo dell'ococchio, con le tasche gonfie di caramelle che avrebbero, entrambi, sgranocchiate di lì a poco nel buio della sala. Le solite salutazioni di rito, con scambi di bandiere dell'una e dell'altra squadra, unitamente a ricchi fasci di fiori.

— Entriamo, dunque, devo vedere questa « famiglia impossibile », ansioso di ridere, di gioire, di brindate Gancia al quadrifoglio!

— Non vorrei conoscere nessuno, sai che qualità di orso (grosso carnivoro plantigrado con pelame nero o bianco, lungo e ruvido, che si ciba di vegetali. L'orso nero abita l'Europa e l'Asia, l'orso bianco le regioni artiche. Persona ruvida, selvatica che fugge le compagnie e le cerimonie, che abita anche le città e si ciba di caramelle), si nasconde sotto queste sembianze...

— Non temere, che staremo come a casa nostra, la quale, voglio dire, è impossibile, insopportabile, nevrotica. Casa mia è casa tua... dunque?

— Orsù, lieto verrò onde contribuire modestamente al mantenimento di questa famiglia...

Così scomparvero in mezzo alla folla anonima delle 4998 persone serali, affollanti l'ingresso del cinematografo, ridendo, sghignazzando, sgranocchiando chicchere. Trovarono due magnifiche poltrone, una a destra e l'altra a sinistra della galleria, si assisero dolcemente e accesero due sigarette lanciandosi da un settore all'altro l'accendigariga, che ad uno dei due (il buio non ci permetteva di notare chi fosse) mancava. Proiettandosi la presentazione-spettacolo di un prossimo film « che si proietterà su questo schermo », presero a discutere sottovoce dissertando del meno e del più.

Tornabuono: Pss, pss, ehil... Penelope!

Penelope: Sono qui, eccomi, lo vedi il fuoco della sigaretta?... Beh, sono io: dimmi pure.

Nel frattempo sulla poltrona immediatamente avanti a quella di Penelope trovava posto un bel cappello « alla bella pollastrella » con dentro una bella testa di altrettanto bella matrona romana.

Tornabuono (sottovoce): Ascolta. Dimenticavo di dire che siamo stati davvero fortunati di poter entrare. Pensa che ultimamente hanno chiuso quattro cinematografi per affollamento.

Penelope: Davvero interessante, amico mio! Pensa che fortuna per noi se l'avessero chiusi per fallimento!

Tornabuono (scoppiando): Astutooh!...

Apparendo di lì a poco sullo schermo Roveri e Stoppa, i due amici dovettero interrompere il loro cicalciare e dedicare l'attenzione e l'ascolto a quanto quei due mattacchioni stavano combinando sulla scena, a Villa Borghese. Ma gli è che Penelope, a causa della « bella pollastrella » (vedi sopra) detta pure, in casi di maggior ornamento « acconciatura alla fregata Giunione », era costretto, poveretto il meschino, a seguire la

proiezione indirizzando lo sguardo sulle lenti di un giovine e filantropico signore, nelle quali, per un noto prodigio, si rifrangeva la pellicola in ridottissimo formato. Due volte Penelope, timidamente data la sua natura, osò gridare « attenzione al cappellone! » e « abbasso il cappellone! » Ma non ottenne alcunchè: chè alla prima la signora controbatté con un bel « plagio, plagio, non vale! » ed alla seconda, essa si volse esclamando: « Non vi vergognate di parlar male dei nostri graduati? ».

Non rimaneva che seguire le lenti del signore accanto che si era ormai gentilmente prestatato a interrompere la visione ogni qualvolta il medesimo andava a ripulire magistralmente e sempre più in fretta le lenti appannate. Allo scadere del primo tempo, essendo la famiglia impossibile rientrata negli spogliatoi per ristabilirsi della lunga e penosa fatica, i due amici si trovarono nuovamente insieme e si felicitarono l'un l'altro, di trovarsi ancora bene dopo tanto tempo.

Tornabuono: Appena finito, mi accompagnerai dalla Cortigiana di Pietroburgo, perchè altrimenti non riesco...

Penelope (la sua naturale timidezza appare in tutta la forza): Sai, veramente non potrei proprio... chissà mai quale nobile gentildonna ansiosa dei tuoi baci e delle tue carezze ti aspetta, e tu vuoi trascinarci da lei per farmi maledire...? Poi, sai benissimo che ho sempre la vecchia nonna paralitica da accudire...

Tornabuono: Ma via, cosa hai capito? Ho voluto celiare... Intendevo alludere al POSTMEISTER, ovvero in italiano LA CORTIGIANA DI PIETROBURGO. Bisogna ristudiare, amico mio, tutto nuovamente e da capo. Vediamo come diresti in italiano *First Love, When Tomorrow Comes, Youth Takes a Fling, I Stole a Million*, poliglotta da strapazzo che non sei altro?

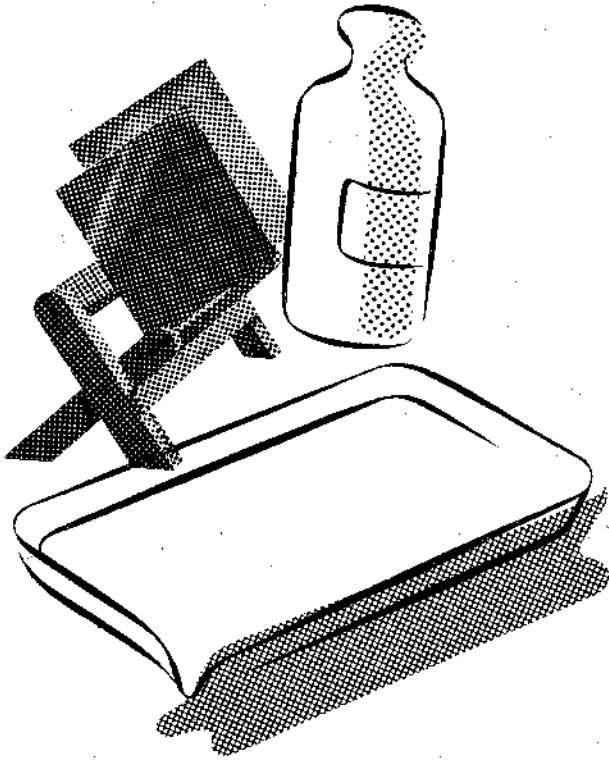
Penelope (furbissimo come una serpe): Io dirai primo amore, quando viene domani, la gioventù fa uno scherzo, ho rubato un milione...

Tornabuono: Studiare, studiare sempre indefessamente studiare! Primo bacio, vigilia d'amore, quando donna vuole, io sono colpevole...

Indi rapidamente si lasciarono che nella sala calavano le tenebre quantunque il sole fosse calato da parecchio tempo e le campagne avessero rintoccato per l'*Ave Maria*. Attendevano ormai si concludesse l'azione che, era chiaro, avrebbe condotto al microfono della stazione radio tutti gli interpreti, uomini, donne e bambini. Affin giunse desiderata e attesa la fine, ed alcuni applausi elevatisi dal settore centrale della galleria, c'era un gruppo di radioamatori, furono presto e bene divisi equamente non senza qualche battibecco prontamente sedato, fra le componenti del trio primavera ed il mai sazio Armando.

Usciti che furono a riveder le stelle e le lampadine tascabili, Tornabuono come d'accordo, condusse Penelope dalla cortigiana di Pietroburgo per affidarle un plico di valore, ripromettendosi un'altra volta di recarsi, come al solito, nella birreria piena di pellicole dal pavimento al soffitto.

Giuseppe



PRODOTTI

per fotografia

CHINONE

COLLODIO

FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

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

GALLERIA

CIX - LENI RIEFENSTAHL

(v. tavola a fianco)

VEDIAMO in Leni Riefenstahl il ritratto preciso della donna capace in ogni momento della sua vita di trasformarsi e di adattarsi alle circostanze più complicate di un'organizzazione e di un'attività che dovrebbero essere prerogative uniche dell'uomo: bisogno nativo di dominare, di superare il normale ritmo della giornata, di produrre e di fare qualcosa di positivo. Ancora molto giovane eccola infatti cercare al di fuori del suo paese nativo, la Baviera, la ragione di una vita più intensa e faticosa. È la danza che la attrae, e per questo la vediamo abbandonare un passato giudicato grigio. Ben presto, come si poteva sperare dalla sua volontà e dalla sua fantasia, seppè essere una danzatrice di chiare doti e di sicuro avvenire: si poteva scorgere in lei un desiderio caparbio di riuscire, l'impulso di elevarsi su ogni altra.

Le fu facile conoscere persone dell'ambiente cinematografico, e dopo non molto tempo la danzatrice si era trasformata in attrice del cinema. L'esperienza della montagna bavarese le servì da provvido trampolino: sportiva per natura, perché esuberante e di temperamento fervido, poteva affrontare i disagi di spedizioni e di ascensioni meglio degli stessi uomini, e la sera era sempre la più fresca e la meno appesantita dalle fatiche. Queste doti eccezionali per una donna si fondevano per farne un'attrice sicura e padrona del mezzo. L'eleganza della danzatrice e l'agilità della sportiva costruivano un'originale figura. Ecco quindi parte di parecchie spedizioni che si recarono sui monti e sui ghiacci per realizzare dei film veristi, tutti di esterni, che riponevano la loro maggiore attrazione proprio in questi elementi reali. Così nel 1929 partecipò alla carovana per il film LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ composta da Arnold Fank, che si interessò soprattutto della parte documentaria, di Lazzlo Vajda, sceneggiatore, di Pabst, che lo diresse curando in particolare modo la psicologia e il carattere dei personaggi, e di Gustav Dössl ed Ernst Peterson, i principali interpreti maschili. Il successo di questo film diede l'avvio al genere montagnolo: questi film rappresentavano infatti per il pubblico un'attrazione non comune, data dalla scoperta visiva di quelle regioni favolose ed eroiche. Lo spettatore sedentario si abituava a sentire il fascino e il mistero della natura che giocava sempre intorno alle minuziosità e frivole passioni degli uomini, come un gigante potente e infallibile. Ragazza coraggiosa, Leni riusciva a convincere gli uomini, con i suoi modi così persuasivi e decisi, di condurla con loro, per soffrire le stesse avventure. Ma soltanto quando si doveva decidere fra i rivali il possesso definitivo della donna, che aveva innamorato i due durante il duro e lungo tragitto, e Leni stava a guardare attonita ed atterrita l'esito incerto della lotta, che finiva quasi sempre con la morte del « cattivo » caduto in un precipizio o in un crepaccio, la natura sembrava acquietarsi per un momento e lasciare il campo agli uomini.

Alla TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ, seguirono: TEMPESTE SUL MONTE BIANCO (1930) con Sepp Rist e Ernst Udet diretto da Arnold Fank, il quale ultimo fu anche il regista di EBBREZZA BIANCA (1931), interpretato, oltre che dalla Riefenstahl, da Hannes Schneider. Ma Leni era stanca del ruolo di semplice attrice. La sua maschera piaceva al pubblico, che si sentiva incoraggiato a partecipare, almeno moralmente, ai disagi che lei stessa viveva. Ma Leni stava studiando i mezzi di cui si ser-

viva il cinematografo, soprattutto nel campo tecnico. In poco tempo è pronta a dirigere: eccola presto regista della BELLA MALEDETTA, che riassume, ed era bene essendo la sua prima esperienza, tutto il passato di Leni: non era la leggenda di una ragazza nata fra i monti (l'attrice era lei stessa) un po' il suo dramma, e non sintetizzava tutti i sogni e le speranze della giovane Riefenstahl? Si sentivano gli influssi e la scuola di Arnold Fank, e la tecnica era ancora quella del film muto, ed infine era evidente il bisogno di una ricerca più di belle immagini che di un vero e proprio intreccio. Al film aveva collaborato Bela Balazs. Leni per questo film aveva avuto bisogno di un'organizzazione minuziosa, che potesse attuare in pieno, fin nei più piccoli particolari per OLYMPIA, il film delle Olimpiadi di Berlino del 1936. Frattanto aveva partecipato alla spedizione in Groenlandia, organizzata insieme agli americani dell'Universal, per il film s.o.s. ICEBERG, del quale fu protagonista insieme a Rod La Rocque e a Gibson Rowland. Il film era diretto da Tay Garnett.

La sua sensibilità la portò qualche tempo dopo a riconoscersi più adatta, come aveva dimostrato LA BELLA MALEDETTA, a film documentari: è lei infatti che dirige il TRIONFO DELLA VOLONTÀ, sintesi dell'adunata nazionalsocialista in Norimberga. Ma dove la comprensione esatta dei mezzi espressivi del cinema ha coinciso in Leni con la sua natura e con la sua interiore convinzione, è in OLYMPIA. Con questo film avviene insomma l'incontro fortunato di un'opera con una personalità, che in questo caso aveva il senso preciso di una visione essenziale del film. Ma a parte il valore estetico, bisogna sottolineare il modo con il quale Leni si dedicò ad OLYMPIA. Un intero castello era stato messo a sua disposizione: centinaia di impiegati, più di mezzo milione di metri di pellicola, e non so quanti operatori: Leni Riefenstahl diresse tutti con ordine, lavorando moltissime ore al giorno. Quando un giorno un giornalista le chiese un'intervista ella lo fece andare al castello alle cinque di mattina. Ma quale fu il suo stupore quando si trovò, la mattina dopo, fra altri cinquecento giornalisti, a cui Leni dettava degli appunti ed offriva il caffè matutino! OLYMPIA è l'esaltazione della bellezza e del coraggio dello sportivo, che supera la sua natura umana, e assurge a dominatore di questa. Tutto è reso esclusivamente con le immagini e con un montaggio coscienzioso che dà il ritmo al film. Il montaggio aveva permesso a Leni Riefenstahl di ottenere il massimo rendimento dalla macchina da presa. Tra le altre finanze tecniche di montaggio abbiamo per esempio notato che, come in TEMPESTE SULL'ASIA di Pudovchin, i personaggi cominciano un'azione (un salto, un tuffo, ecc.) ed altri la portano al termine.

FILM PRINCIPALI: LA MONTAGNA SACRA (*Der heilige Berg*, 1928); LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ (*Die Weisse Hölle vom Piz Palù*, 1929); DER GROSSE SPRUNG (1930); TEMPESTE SUL MONTE BIANCO (*Stürme über dem Montblanc*, 1930); EBBREZZA BIANCA (*Der weisse Rausch*, 1931); LA BELLA MALEDETTA (*Das blaue Licht*, 1932); s.o.s. ICEBERG (Universal e Tobis, 1933); REICHSPARTYTAG (Giornali d'attualità: dal 1933 al 1935); IL TRIONFO DELLA VOLONTÀ (*Triumph des Willens*, 1935); OLYMPIA (Tobis, 1936).

PUCK



Riprendendo una vecchia tradizione, Cinema ripresentiamo da questo autunno anche la GALLERIA del sabato, un'afternoon con qualche spettacolo e delle attività. Per non scatenare, insomma, il mio San Leni Riefenstahl, come si dice.

LENI RIEFENSTAL
FOTO: G. B. / G. B.

Nord-ovest

Ripresa olandese

Immediatamente dopo l'occupazione dell'Olanda le autorità tedesche hanno dedicato la loro particolare attenzione al cinema di quel paese, alla locale produzione ed alle richieste del mercato. In seguito a quanto esse avevano potuto osservare nella situazione cinematografica olandese ed in seguito ai loro rapporti, è stata emessa in questi giorni una legge a nome del Commissario generale del Reich che regola completamente lo stato attuale di quella produzione e di quel mercato. Il primo articolo di quella legge stabilisce che tutto quanto riguarda la vita cinematografica olandese dipenderà da ora in poi dal locale ministero dell'arte e delle scienze, il secondo che tutte le organizzazioni di categoria interessate alla lavorazione, all'industria, ed al commercio dei film farà capo al « Bioscophbund », olandese, alla unione cioè dei tecnici della fotografia e dell'ottica.

In questa legge vi sono molte novità e molti importanti mutamenti per quella che era stata fino ad oggi la vita del cinema in Olanda, e il principale di essi è quello che fa dello Stato il responsabile diretto ed il controllore assoluto di quanto avviene nel mondo del cinematografo. Fino a qualche mese fa infatti lo Stato olandese si era quasi del tutto disinteressato ai problemi del cinematografo, né esso poteva dirsi presente alla vita cinematografica per la semplice esistenza di una censura del tutto insufficiente e negativa che agiva praticamente solo come istituzione.

Il « Bioscophbund » che era fino ad oggi l'unione in certo senso sindacale nella quale si trovavano riuniti i produttori, i noleggiatori e gli esercenti di sale pubbliche, ha ingrandito con la recente legge i suoi quadri ed allargato la sua attività, in quanto si è trasformato in un organo che racchiude tutti coloro che lavorano direttamente od indirettamente nella cinematografia e soprattutto perché esso è il responsabile dei motivi sociali, culturali o scientifici che ispirano la produzione, il commercio e la programmazione di un determinato film.

Il nuovo presidente del « Bioscophbund » C. S. Roem ha dichiarato in questi giorni alla stampa che il principale scopo della sua organizzazione è quello di indirizzare la vita del cinema olandese su un cammino sano e di piena prosperità. L'importazione di film stranieri dovrà per l'avvenire essere notevolmente ridotta. Da un complesso annuale di cinquecento film stranieri che apparivano sugli schermi olandesi si dovrà scendere a poco più di duecento e ciò per marginare un eccessivo defluire di valuta e per non far morire del tutto una industria locale che ha dimostrato di saper produrre opere di ottima qualità.

Altro compito del « Bioscophbund » è quello di agevolare largamente la produzione di film documentari sulla vita olandese e di film giornali locali in modo soprattutto da ridare esistenza ed attività ad una grande attrezzatura tecnica attualmente ferma e paralizzata. Inoltre lo stesso organo curerà la rimessa in opera dei teatri di posa, la loro riorganizzazione tecnica, e si occuperà attivamente e materialmente dei problemi di finanziamento dei film, così come di tutti quelli di carattere sociale inerenti alle categorie che vi lavorano. In unione con lo Stato sovvenzionerà l'industria così come le grandi sale di proiezione che la guerra

aveva arrestato nella loro naturale funzione. Per dare una idea dei motivi morali e patriottici che ispirano le attività del « Bioscophbund », basti ricordare che in seguito ad una disposizione di questo organo è concesso l'ingresso gratuito, vita natural durante, a tutti gli invalidi olandesi per causa nazionale nel cinema di tutto il paese.

Per la lavorazione dei primi film documentari è stata già chiamata all'opera una prima società e precisamente la « Cinetone » di Amsterdam, che è considerata una delle più importanti dell'Olanda. A questa società appartengono i registi più famosi dei Paesi Bassi, quali Mannus Franken, Otto Van Neyendoff, Jan Teunissen, ed i migliori operatori quali Kees Strooband e A. von Barsy.

Albert Vogel, uno dei più noti disegnatori per film di disegni animati, sta preparando intanto a Rotterdam una grande serie di disegni per un film ispirato all'Eulenspiegel di Coster. Per questo lavoro il Vogel ha preparato circa 30.000 quadri che si dice siano tra i più perfetti che il film animato abbia finora conosciuto.

Il regista G. H. Knap sta già girando le prime scene di un film dedicato al lago di Zuider dal titolo *ACQUE VIVE* in opposizione al vecchio *ACQUE MORTE* di G. Ruitens. Sempre ispirato a motivi campestri si sta anche attualmente girando il film *FRÜLLING IN TWENTIE* diretto da Hille Kleinstra e da Jaap Nieuwenhuis e che sarà fra poco pronto per il montaggio. Si tratta di un film a colori che pare riproduca gli esterni a tinte miracolosamente naturali.

Sviluppi del documentario

Sotto la guida del noto regista di film culturali Ulrich K. T. Schultz, una spedizione di veri e propri scienziati e di tecnici ha trascorso sette settimane sotto la terra presso le rive del lago di Neusiedler, per preparare per la « Tobis »

un film documentario sulla vita dei più rari uccelli europei, che vivono in quella zona.

Il lago di Neusiedler sta a circa un'ora di treno da Vienna e faceva parte fin dal 1919 dell'Ungheria. In seguito al trattato di Trianon passò all'Austria ed oggi esso è pieno territorio del Reich. La località è particolarmente interessante per la sua configurazione etnica e geografica ed è appunto per questo il rifugio preferito di varie razze di volatili che sono sconosciuti in tutto il resto del continente. Le rive orientali del lago sono caratteristicamente stepose e desolate, mentre quelle settentrionali e occidentali sono abitate da vari gruppi di contadini e di pescatori. Le sue sponde, che nei punti più alti non raggiungono i 70 centimetri di altezza, hanno una strana somiglianza con le zone vicine al Delta del Danubio in prossimità delle coste del Mar Nero. Esse sono un vero paradiso per quegli uccelli la cui esistenza presenta delle caratteristiche del tutto nuove per l'osservatore e che sono apparse appunto per questo degne di essere fermate in un film. La spedizione per la realizzazione di questo film, iniziò, al principio della scorsa estate, il suo primo giro di osservazione, giro che fece immediatamente capire al regista Schultz ed ai suoi collaboratori che le principali doti necessarie per il lavoro erano la pazienza e la fermezza di nervi.

Infatti a nulla servi lo schema di soggetto che era stato in precedenza preparato in quanto gli uccelli, e per di più in piena aria libera, non sono certamente gli attori più disciplinati e più raccomandabili.

Per questo lo Schultz modificò di sana pianta i piani preparati con accuratezza negli uffici della « Tobis » e volse quello che era un soggetto vero e proprio, con elementi ed effetti di arte e di costruzione spettacolare, verso una ricca documentazione biologica e zoologica. Egli mutò

quella che era stata la preparazione dei movimenti di macchina, cioè di vera e propria regia, verso una assoluta libertà di ripresa dell'oggetto, raggiungendo così effetti veramente sorprendenti. Riuscì così per mezzo di miracolosi ingrandimenti e con lunghissime attese, a cogliere moti, espressioni, vere e proprie azioni dei suoi piccoli attori che sono addirittura paragonabili ai più vivi movimenti di recitazione di uomini in carne ed ossa. Il film che è appunto un miracolo di pazienza risulta così dalla composizione di momenti lunghi e brevi di una vita assolutamente naturale e che non ha unicamente subito le costrizioni che il teatro di prosa impone a simili soggetti. Alcune scene hanno avuto la durata di cinque giorni di lavoro compiuto in assoluto silenzio e senza che il minimo movimento degli uomini disturbasse i piccoli animali. Essi sono stati seguiti dalla nascita fino ai più complessi voli, nei loro momenti più caratteristici, e a quanto risulta dal film, più umani, nella loro lotta per l'esistenza, per il cibo, per la difesa, e sotto tutti i mutamenti improvvisi del clima.

La « Tobis » ha così realizzato forse il più importante documentario che esista al mondo sulla vita degli uccelli ed è di particolare importanza notare come il film culturale tedesco tenda sempre più ad uscire dal laboratorio e dal teatro di posa per prendere gli aspetti veramente vivi e senza modificazioni o trucchi dei soggetti che si vogliono ritrarre.

G. I.



William Powell, gustosamente e ferocemente caricaturato, fa la serenata a Myrna Loy rimasta, in effigie, bella e tenera (dal M.P.H.)



QUATTRO IMMAGINI

1. 2. - UN DOCUMENTARIO. ECCO DUE SPENDIDI FOTOGRAMMI DEL FILM DEL DR. COLIN ROSS, CELEBRE ESPLORATORE E DOCUMENTARISTA (V. ANCHE «CINEMA», N. 99), «LA NUOVA ASIA». NEL SUO FILM, L'ARTISTA TEDESCO RACCONTA CON LA SECCA EVIDENZA DELL'IMMAGINE UNA STORIA SENZA TRAMA, DOTATA DELLA MISTERIOSA EMOTIVITA' D'UNA VITA SINGOLARE COLTA COME DI NASCOSTO.

3. - UN FILM D'AMATORE. IL GRUPPO AZIENDALE STOCK DI TRIESTE (V. «CINEMA», N. 106, PAG. 367) HA INIZIATO IL FILM «MACCHINE DA SCRIVERE», PER LA REALIZZAZIONE E L'INTERPRETAZIONE DI «DOPOLAVORISTI», PRESENTIAMO IL LIMPIDO VISO DI UNA UMBRA, PROTAGONISTA DAL NOME DANNUNZIANO MA DALL'ARIA SCHIETTA E VERITIERA.

4. - UNA RIVISTA AMERICANA. «STREETS OF PARIS», CON FRANK E JEAN HUBERT, HA RETTO PER MOLTI MESI CONSECUTIVI IL CARTELLONE ALLA MICHAEL TODD'S HALL OF MUSIC PRESSO LA FIERA DI NEW YORK. RITROVIAMO INTATTI, IN QUESTA SCENA, QUEI TONI GROTTESCHI ED ESPLOSIVI TIPICI DEL VARIETA' AMERICANO MODERNO, CHE, SOSTITUENDOSI SUI PALCOSCENICI ALLA VECCHIA PANTOMIMA INGENUA E TRADIZIONALE ONDE EBBE VITA GRAN PARTE DEL FILM COMICO MUTO, ENTRANO, DAL MARX A JUDY CANOVA E A JOAN DAVIS, ECC., A PORTARE UN'ASpra E POLVEROSA VENTILATA DI BIZZARRO UMORE NEI TEATRI DI POSA DI HOLLYWOOD: UNA DECADENTE E INSIEME BRUTALE INVENTIVA VI PRESIEDE, UN ACRE GUSTO, QUASI SURREALISTA, DI VERTIGINOSE BOTTE E RISPOSTE DI DIALOGO E VISIVE.



TULLIO KERISCH (Trieste). - Se i dati ti servono per un volume di critiche che intendi fare, penso che sia opportuno tu ti rivolga alle rispettive case di distribuzione (I.C.I., Generalcine, ecc.) le quali ti forniranno volentieri il materiale occorrente.

RENZO IREMONGER. - Non in due settimane, ma in quattro quel film è stato condotto a termine. Infatti *Cinema* esce ogni quindici giorni. L'Almanacco di *Cinema* costa settanta lire.

EDITH M. - Vorrei dare una lunga risposta alla tua lettera. Trovo che hai in gran parte ragione. In sostanza occorrerebbe raggiungere, nei film, l'autenticità; che manca in MILLE LIRE AL MESE e ASSENZA INGIUSTIFICATA.

CINEAMATORE SAN ROCCO. - P.M. = Piano Medio, P.P. = Primo Piano, C.L. = Campo Lungo. Il significato e la funzione sono spiegati nei capitoli del libro. È bene chiedere il permesso all'autore se è vivente o se è morto da meno di cinquant'anni. Il Corso di produzione è connesso con quello di Regia.

SILVANA FRATINI (Roma). - La GLORIOSA AVVENTURA è posteriore di qualche anno ai LANCIERI DEL BENGALA. Ho detto a Puck di accontentarti circa le Gallerie. Per le traduzioni bisognerebbe che tu ti rivolgessi alle Case di distribuzione. Non è difficile tradurre i dialoghi. « Creare è l'unica cosa per cui valga la pena di vivere ». Molto bene. Sarei curioso di vedere tue fotografie.

TINA INCERTI (Ferrara). - Non ho notizie di C. B. Penso sia in America.

LUIGI SAMBO (Treviso). - Ecco il tuo indirizzo: via Verdi 1-A, Treviso. Avverto con questo i lettori che vorresti corrispondere con loro. Passo gli articoli e i giuochi a chi di competenza.

ABBONATO 784 S. V. - Il soggetto non è privo di elementi convenzionali. È condotto in maniera discreta e interessante per l'ambiente in cui si svolge, non ancora sfruttato.

COL TEMPO (Roma). - Leggerò la sceneggiatura.

MARIO CORDA (Sassari). - Possiamo mandare i numeri richiesti, cioè dal numero uno al numero cinquanta, dietro invio di un vaglia di centodieci lire, comprese le spese di spedizione.

H. 55. - Il IX volume di *Cinema* comincia con il numero 97 (10 luglio). La Galleria di Alida Valli è stata pubblicata nel n. 72.

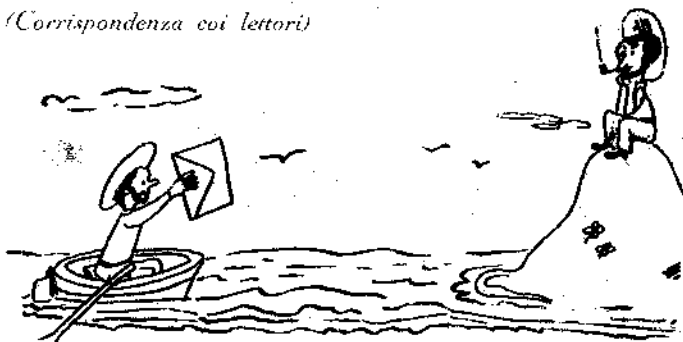
C. R. (Milano). - Prova orale: cultura cinematografica in generale, sul gusto del candidato e sulle sue conoscenze di tecnica cinematografica. Prova scritta: una sequenza di sceneggiatura. Libri: quelli editi da *Bianco e Nero* (via Tuscolana, 832 - Roma).

TINA INCERTI (Ferrara). - Galleria di Michèle Morgan, n. 85, Galleria di Danielle Darrieux, n. 52. Non ho notizie per rispondere all'altra domanda. Per ragioni amministrative non è possibile inviare fascicoli contro assegno. Per i numeri arretrati (che costano il doppio) inviare vaglia di lire 4,50 (50 cent. per le spese).

PIERO GRILLI (Bari). - Immagino la difficoltà che incontri nell'elencare tutti i film italiani dalle origini ad oggi con i relativi dati. Oltre ai volumi e alle riviste in tuo possesso, non ho molto da consigliarti. Puoi prendere le prime tre annate di *Bianco e Nero*. Sull'Almanacco di *Cinema* sono elencati tutti i film con i relativi dati dal '30 al '39. Ci sarebbe poi la *Vita Cinematografica*, rivista del cinema muto, che però è difficile se non addirittura impossibile trovare.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



UN CINEASTA (Bergamo). - Di PINOCCHIO non ho notizie. Credo che non sia ancora giunto in Italia. Perché Centa è stato doppiato? Per la stessa ragione per cui Checchi è stato doppiato, e così altri attori i quali non protestano per questo sistema davvero cretino di fare i film.

ANNA FRANCHETTI (Firenze). - Sta in Francia ma non so dove.

EDMONDO ANTONELLI (Perugia). - La pregiudicata certo. È necessario in ogni modo citare l'originale, ma non ci sono da pagare diritti d'autore perché l'autore della novella è morto nel 1870, e quindi son trascorsi dalla morte più di cinquanta anni. Mi pare che la tua idea sia da prendere in considerazione. Difetti non se ne possono vedere su un soggetto; ma su un film. Il soggetto non è che la prima proposta.

C. C. C. (Genova). - Leggerò il soggetto. Non credo opportuno deporre l'incognito. Penso infatti che i lettori preferiscano confidarsi a una persona della quale non conoscono il nome e il volto. Qualora conoscessero questo e quello, soddisfatta così la loro curiosità, sarebbero restii a chiedere tante cose che invece chiedono all'anonimo Norstrom.

FRANCO GANDINI (Varese). - Sì, trovo giustissimo anch'io quello che ha affermato Luigi Chiarini: « il valore artistico di un'opera sta nell'unità stessa dell'opera e non nell'unità fisica di un autore. Mi sembra che tra CAVALCATA, PICCOLE DONNE, e per es. DIBLITO SENZA PASSIONE, vi sia una differenza sostanziale. I primi due restano prodotti commerciali (il primo è basato fra l'altro su uno schema assolutamente teatrale); l'altro è invece un film che vuole distinguersi dalla produzione corrente e creare, come i due realizzatori hanno dichiarato « some disturbance in the industry ». Che poi Ben Hecht e Charles Mac Arthur, dopo tre film siano ritornati a sceneggiare soltanto (Ben Hecht adesso ha ripreso la regia, ma con intendimenti, pare, diversi) dimostra che la industria ha prevalso sull'arte. Premesso questo, dirò che siamo quasi completamente d'accordo su quanto hai detto nella tua lettera. Si vede che ami il cinema e *Cinema*.

DINO SCHIAVANO (Castello di Ugento). - Non so se il tuo nome sia giusto così. Ma la scrittura non è molto chiara. Io non ho da mandarti fotografie di attrici italiane. Chiedile alle attrici stesse. Gli indirizzi sono stati più volte pubblicati in questa rubrica. Ecco il tuo indirizzo: Castello dei Principi di Ugento (Lecce). Dici che vuoi corrispondere con signorine romane. Vedremo se qualche signorina ti scriverà.

GIUSEPPE GIORDANA (Saluzzo). - L'elenco delle Gallerie si trova pubblicato nella pagina a fianco.

LUCIO BATTISTRADA (A. P.). - Non sono chi tu pensi. Quanto alle idee espresse nella tua lettera, sono in buona parte con te consenziente. Mi piace riportare una tua frase, a proposito dell'annunciato casare di Forzano: « F. ormai provato che questi signori tipo Scipione, Napoleone » C. si vendicano spesso malamente di chi osa bistrattarli: perché non rinunziare una buona volta a disturbarli? ». E i musicisti, dove li metti? E i pittori? Per quanto anche con questi personaggi si potrebbero fare dei buoni film. Certo che non bisogna partire con idee retoriche. Di tutto il resto, che si riferisce a *Cinema* terrò conto nei limiti del possibile.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - Per quanto tu abbia dimenticato di firmare la lettera, ho visto subito che è tua. Perché un attore si esprime meglio con un registratore? Non ne vedo la ragione. I migliori film della Garbo sono probabilmente quelli fatti con Stiller, Pabst, Sjöström, Mamoulian, che non quelli fatti con Niblo e con Fitzmaurice. Il buon attore e il buon regista insieme collaborano per la creazione dell'opera d'arte. Così la Darrieux e la Valli che tu dici « essere proprio delle scimmiette », possono essere utilizzate da registi che ne intendano le possibilità. Vorrei ricordarti per esempio qualche pezzo di ritorno all'ALBA per la Darrieux e la scena di L'AMOR MIO NON MUORE in cui la Valli, invecchiata, riceve nella misra stanza l'uomo che molti anni prima l'aveva amata. Della Garbo non ho notizie. Circa le mie risposte dirò che siccome è mia abitudine rispondere a tutte le domande, così ecco, vedi, devo dare anche gli indirizzi delle attrici. Io sarei avrebbe potuto essere un film degno di attenzione o addirittura buono se il regista si fosse preoccupato di conoscere un po' più il cinema nei suoi specifici mezzi espressivi. Circa i vecchi film: si tratta di darmi notizia di tutti i vecchi film, muti e sonori, che si possono ancora recuperare prima che, esaurito il loro ciclo di programmazione (fin nei cinema rionali dei pacchetti), i noleggiatori non li mandano al macero, cioè là dove la pellicola viene trasformata in oggetti di vario genere.

DEMETRIO STEFANOFF (Roma). - Mi sembra che nei riguardi del C. tu esageri un po'. Comunque penso che della tua iniziativa di un film su Leonardo, se veramente il soggetto presenta certi requisiti, la Direzione Generale o qualche casa di produzione (Film storici, Ici, Enic) potrebbero interessarsi.

K. 55. - Vuoi essere messo in relazione con gli altri che hanno intenzione di raccogliere vecchi film. La Cineteca esiste presso il Centro, dove si stanno raccogliendo i film più importanti di ogni epoca. Ho detto che i lettori di *Cinema* possono contribuire con segnalazioni. E, infatti, un lettore può scoprire che in un piccolo cinema di una

città qualsiasi viene proiettato un film che si credeva distrutto o perduto. Per es. SOTTO I TETTI DI PARIGI, METROPOLIS, FAUST, ecc. Allora si informa dall'editore dove ha potuto prendere quel film, chi ne è il proprietario, e se il proprietario è disposto a venderlo. Oppure raccoglie solo l'indirizzo e me lo segnala con tutte le indicazioni che ritiene opportune: condizione del film, ecc. Per le pellicole di formato ridotto puoi rivolgerti all'Agfa a Milano.

L. F. L. (Roma). - Indirizza presso *Cinema* e sarà recapitata.

SENZA CIELO (Roma). - Film: soggetto e sceneggiatura di U. Barbaro (Edizioni *Bianco e Nero*, via Tuscolana, 832 - Roma). Non ho presente quell'attrice.

GINO GENNAI (Volterra). - Ecco il tuo indirizzo: via Buomparenti, 9 - Volterra (Pisa). Vuoi corrispondere con altri lettori di *Cinema*. Manda pure l'articolo.

LAURA GIUDICE (Nervi). - Ho ricevuto le fotografie che mi sembrano interessanti. Ma perché non gli fai addirittura una intervista? E non mi mandi delle altre fotografie? Inoltre sarebbe opportuno sapere se ha l'intenzione di riprendere l'attività cinematografica.

GL. VI. (Milano). - Ho visto su *Bianco e Nero* il tuo articolo sul « Vampiro », e su *Cinema* quello sui registi del sonoro. Mi sembra che puoi essere contento. Ormai i redattori delle due riviste ti conoscono. I tuoi prossimi articoli puoi mandarli, se credi, e per avere con maggiore sollecitudine una risposta, direttamente alle rispettive redazioni. Intanto passo alla Redazione di *Cinema* questo che mi hai mandato.

AMICA. - Sì, in America ogni casa cinematografica ha tre, quattro fotografi a disposizione. Qui invece tre o quattro fotografi sono a disposizione di attori e attrici, indipendentemente dalle case; per ogni film viene assunto questo o quel fotografo. Il tipo di fotografia americana è stato adottato da noi da Antonio Schiavinotto, che svolge la sua attività presso il C.S.C. e del quale avrai visto qualche fotografia, per quanto finora ne siano state pubblicate poche sui giornali e le riviste.

C. d. P. (Roma). - Non accade, di solito, che un'attrice, per quanto giovanissima come tu sei, raggiunta una certa notorietà si rivolga con tanta simpatia al compilatore di una rubrica di corrispondenza coi lettori, per ringraziarlo di ciò che ha scritto di lei. Perciò la tua lettera mi è stata particolarmente gradita. Ricevi i miei migliori auguri.

ARPA (Genova). - Il soggetto è piuttosto ingenuo e convenzionale. Manca di intreccio, la stesura è sommaria.

ROSALBA. - Non conosco quell'attore. Scrivi alla casa noleggiatrice del film. Grazie delle cose affettuose.

ABBONATO 992 (Bassano del Grappa). - Scrivi direttamente al C. S. C. Via Tuscolana 832, Roma.

ALDO FONTANESI. - Non ho altri consigli da darti. Può sempre capitare la buona occasione per collocare un soggetto.

D.G.G. - Richiedi i copioni alle rispettive case editrici. ASSIDIO DELL'ALCAZAR alla Film Bassoli, Piazza Adriana 5, Roma; UNA ROMANTICA AVVENTURA all'Enic, Via Po 32, Roma. Sì, quella misurazione in metri, in millimetri e fotogrammi, può confondere. È la traduzione dell'originale che aveva la misurazione in feet e fotogrammi. I feet sono diventati metri più millimetri mentre i fotogrammi sono rimasti quelli che erano. Bisognava tradurre anche i fotogrammi in metri e millimetri op-

pure dare una misurazione soltanto in metri e fotogrammi trasformando in millimetri appunto i fotogrammi. Evidentemente i traduttori non hanno voluto fare un lavoro troppo complicato non pensando che questa misurazione è perfettamente inutile; semmai avrebbe giovato una misurazione di tempo e non di lunghezza.

LURH PELLA. - Dò qui il tuo indirizzo: Via Sebastiano Veniero 37, Roma. Comunico ad Arnaldo Baldaccini e ad altri lettori « animati dagli stessi sentimenti » che vuoi corrispondere con loro.

CARLA DE SANDI (Roma). - Scrivile al Centro.

T. B. (Ravenna). - Non ho visto **LUCREZIA BORGIA** che consideri un film « indecente ». I film di cui mi chiedi notizie non sono ancora incominciati.

FILIBERTO VALENTINIS (Udine). - VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE è il seguito di LA VIA DELL'IMPOSSIBILE. Il produttore è sempre Hal Roach il quale prima distribuiva i suoi film attraverso la M. G. M. e ora attraverso gli United Artists.

CORRAIO TERZI (Bergamo). - Il lettore Filiberto Valentini ti comunica che il film **AMORE CHE REDIME** è prodotto dalla Compagnie Nouvelle Commerciali distribuzione G. B. Pozzano, regista Alexander Esway (non Eswan come dice F. B.): attori: Danielle Darrieux, Pierre Mingand, Raymond Galle, Paul Velsa.

R. G. (Siena). - Non sono chi tu pensi. Auguri per la tua attività al Cine-Guf.

G. A. (Milano). - Non conosco l'indirizzo di Achille De Francesco. Puoi chiederlo al Cine-Guf Milano.

ALBERTO TESTA (Torino). - Le tue osservazioni su SENZA CIELO sono senz'altro giuste. All'assedio dell'ALCAZAR ha collaborato un consulente militare. Ragioni commerciali hanno indotto i produttori a inserire Mireille Balin, rosa è diretto da Carl Koch.

LETTORE VENEVO (Rovigo). - Chiedi alla ICI, Via del Tritone 87, Roma.

STELLA DALLAS (Venezia). - Il volume che ti proponi di compilare può riuscire attraente purché scritto in modo spigliato e con buon gusto. Non bisogna prendere per oro colato tutto quello che viene scritto sui nostri attori; è necessario quindi procedere con le dovute cautele.

ROSA DI MAGGIO (Firenze). - Mandami pure tue fotografie con le altre indicazioni che credi opportune. Puoi scrivere al Centro.

BRUNO DE CERCE (Siracusa). - Non esistono trattati specifici su quell'argomento. Se ne parla qua e là nella *Storia del Cinema* di F. Pasinetti. (*Bianco e Nero*, Via Tuscolana 832, Roma) e sulla rivista *Bianco e Nero*.

F. GUIDI (Napoli). - Il film **HEDDA GABLER** proiettato in Italia circa nel 1919 è diretto da Piero Fosco. Bisognerebbe consultare la collezione della *Vita Cinematografica* per altre notizie.

CEDRO DEL LIBANO (Genova). - Il regista di **MELODIE ETERNE** è Carmine Gallone. Altri attori: Maria Jacobini, Margherita Bagni, Paolo Stoppa, Armida Bonocore, Claudio Gora, Romolo Costa, Lauro Gazzolo, Giulio Donadio.

IL PERUGINO. - 1 BORGIA è stato allestito da Caramba.

VINCENZO ROSSI (Genova). - Penso che il confronto fra **GABRIA** e **SALAMMO** sia argomento insufficiente per una tesi di laurea. A proposito di **GABRIA** puoi leggere lo studio *D'Annunzio e il cinema* pubblicato a suo tempo su *Bianco e Nero* (Via Tuscolana 832, Roma).

FERDINANDO CIOFOLO (Messina). - Mandi l'articolo indirizzandolo alla redazione.

ENRICO M. (Trento). - Ho fatto recapitare la lettera.

GIULIO CESARE CASTELLO (Genova). - Sono del tuo parere: il soggetto si presta ad essere realizzato in disegni animati. Ricordo bene la tua corrispondenza di un tempo e ti faccio i migliori auguri per la tua attività.

MILLY. - Si è sposato. Occhi bruni, alto m. 1,70 circa.

UN LETTORE BERGAMASCO. - Non mi sembra che gli **AMMANTATI** sia già apparso in Italia con altro titolo. Non so chi sia il musicista de LA CITTÀ CINESE; puoi chiederlo alla noleggiatrice del film. Non conosco quel periodico. Dato che sei lo stesso che firma Gino Bonati continuo; in Germania circolano ancora « ma limitatamente » film delle quattro americane, perché evidentemente i rapporti diretti con quelle editrici sussistono ancora. Nel film **SENZA DOMANI** può darsi che la musica originale sia stata rifatta (e malamente) nella edizione italiana. Puoi chiedere alla noleggiatrice di chi è quella canzone.

ZISA e GISTE (Siena). - La musica di UNA ROMANTICA AVVENTURA è di Alessandro Cicognini. Chiedi all'E.N.I.C.

IL CINEASTA. - La redazione terrà presente le tue osservazioni nel limite del possibile. Grazie.

ABBONATO CAGLIARITANO. - « Perché il film M.G.M. LA VIA DELL'IMPOSSIBILE viene ora ripresentato sotto il titolo VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE e con il marchio United Artists? ». Perché non si tratta dello stesso film bensì di un altro episodio riguardante il personaggio di Topper. (Il titolo originale è **ROPPER TAKES A TRIP**); è prodotto come il precedente da Hal Roach il quale distribuiva i suoi film attraverso la organizzazione M.G.M. ed ora li distribuisce attraverso gli U.A.

ARMANDO LUIGI PARIDE (Torino). - Vuoi fare del teatro o del cinema? In questo secondo caso rivolgiti al Centro Sperimentale di Cinematografia, nel primo caso all'Accademia di Arte Drammatica. Ma ambedue gli istituti hanno già iniziato i corsi.

M. C. (Napoli). - Desideri avere una madrina di guerra. Ecco pertanto il tuo indirizzo: marinaio Mauro Canonico, Ufficio Amministrativo - Distaccamento R. M. - Napoli.

MONNOSI e CERNUTO (Pisa). - Ecco indirizzi di riviste germaniche: *Der Deutsche Film*: Berlino-Halensee, Joachim-Friedrich - Str. 37/38; *Film Kurier*: Berlino - Wilmersdorf I, Prager Platz 4-a; *Film Für Alle*: Berlino - Charlottenburg 4, Dahlmannstrasse 4.

GIOVANNI ZILLI. - Anche un attore cinematografico deve essere provvisto di una solida cultura, perciò io consiglio a tutti gli aspiranti attori di proseguire gli studi e quindi rivolgersi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Carlo del Poggio: Via Paganini 7, Roma. Conchita Montenegro: Cinecittà, Roma.

BRIO BIAGIONI (Gavignano). - Quella rivista non si pubblica più. Quella casa editrice non esiste più. Non c'è una pubblicazione sul cinema di formato ridotto. È annunciato in questi giorni un film con Conchita Montes.

LEONARDO AUTERA (Treviso). - LA FIGLIA DEL CORSAIO VERDE è un film avventuroso e fantastico e quindi i realizzatori hanno ritenuto di poter rinunciare alla logica. Gli esterni del **SEPOLCRO INDIANO** sono stati girati in India. Film principali di Jean Renoir: LA FILLE DE L'EAU, LA CHIENNE, TONI, LES BAS-FONDS, LA GRANDE ILLUSION, LA BÊTE HUMAINE.

IL NOSTROMO

PER SODDISFARE UN VIVO DESIDERIO DEI NOSTRI LETTORI, PUBBLICHIAMO L'ELENCO DEGLI ATTORI E REGISTI APPARSI NELLA "GALLERIA"

Frank Capra	I, 41	Viviane Romance	LIV, 198
Katharine Hepburn	II, 79	Leslie Howard	LV, 288
Enrico Guazzoni	III, 120	Maureen O' Sullivan	LVI, 262
Alessandro Blasetti	IV, 162	Tyrone Power	LVII, 292
Annabella	V, 201	Alice Faye	LVIII, 332
Jacques Feyder	VI, 240	Amedeo Nazzari	LIX, 362
Paul Muni	VII, 280	Madeleine Carroll	LX, 412
Coffredo Alessandrini	VIII, 320	Isa Pola	LXI, 28
Simone Simon	IX, 360	Jean Gabin	LXII, 58
Clarence Brown	X, 399	Lil Dagover	LXIII, 94
Brigitte Helm	XI, 442	Dita Parlo	LXIV, 126
Emil Jannings	XII, 494	William Powell	LXV, 160
Henry Hathaway	XIII, 538	Luisa Ferida	LXVI, 198
Victor Mac Lagten	XIV, 78	Lida Baarova	LXVII, 234
Richard Boleslawsky	XV, 118	Fosco Giachetti	LXVIII, 274
Norma Shearer	XVI, 148	James Stewart	LXIX, 306
Pola Negri	XVII, 190	Grace Moore	LXX, 338
Kay Francis	XVIII, 234	Camillo Pilotto	LXXI, 370
Olivia De Havilland	XIX, 266	Aldila Valli	LXXII, 410
Isa Miranda	XX, 334	Herbert Marshall	LXXIII, 3
Charles Laughton	XXI, 384	Elsa De Giorgi	LXXIV, 66
Joan Crawford	XXII, 424	Doris Duranti	LXXV, 109
Loretta Young	XXIII, 464	Gary Grant	LXXVI, 142
Jean Harlow	XXIV, 506	Paola Barbara	LXXVII, 178
John Barrymore	XXV, 536	Joan Parker	LXXVIII, 208
Barbara Stanwyck	XXVI, 64	Robert Donat	LXXIX, 234
Miriam Hopkins	XXVII, 102	Ann Shirley	LXXX, 262
Jeanette Mac Donald	XXVIII, 132	Laura Nucci	LXXXI, 292
Errol Flynn	XXIX, 172	Corinne Luchaire	LXXXII, 324
Bette Davis	XXX, 204	Virgilio Riento	LXXXIII, 356
Myrna Loy	XXXI, 244	Michèle Morgan	LXXXIV, 28
Fred Astaire - Ginger Rogers	XXXII, 278	Germana Paolieri	LXXXV, 60
Luisa Rainer	XXXIII, 316	Deanna Durbin	LXXXVI, 92
Ronald Colman	XXXIV, 348	Mario Ferrari	LXXXVII, 124
Assia Noris	XXXV, 388	Françoise Rosay	LXXXIX, 156
Jean Arthur	XXXVI, 436	Macario	XC, 192
Claudette Colbert	XXXVII, 30	Jean Blondel	XCI, 228
Gary Cooper	XXXVIII, 62	Eric Von Stroheim	XCII, 294
Irene Dunne	XXXIX, 102	Edvige Fenuillère	XCIII, 336
Dolores Del Rio	XL, 134	Mischa Auer	XCIV, 372
Vittorio De Sica	XLI, 172	Leda Gloria	XCX, 408
Carole Lombard	XLII, 202	Ilse Werner	XCVI, 444
Constance Bennett	XLIII, 244	Antonio Centa	XCVII, 30
Shirley Temple	XLIV, 286	Robert Taylor	XCVIII, 66
Sylvia Sydney	XLV, 316	Joan Bennett	XCIX, 102
Fredric March	XLVI, 350	Oswaldo Valenti	C, 140
Spencer Tracy	XLVII, 386	Gustav Diessl	CI, 192
Anita Louise	XLVIII, 240	Mariella Lotti	CII, 238
Lilian Harvey	XLIX, 78	Conchita Montenegro	CIII, 274
Luisa Denis	L, 62	Imperio Argentina	CIV, 310
Henry Fonda	LI, 96	Clio Ninchi	CV, 346
Danielle Darrieux	LII, 130	Juan De Lands	CVI, 384
Douglas Fairbanks jr.	LIII, 167	Michel Simon	CVII, 418
		Leni Riefenstahl	CIX, 30

BANCA POPOLARE DI NOVARA

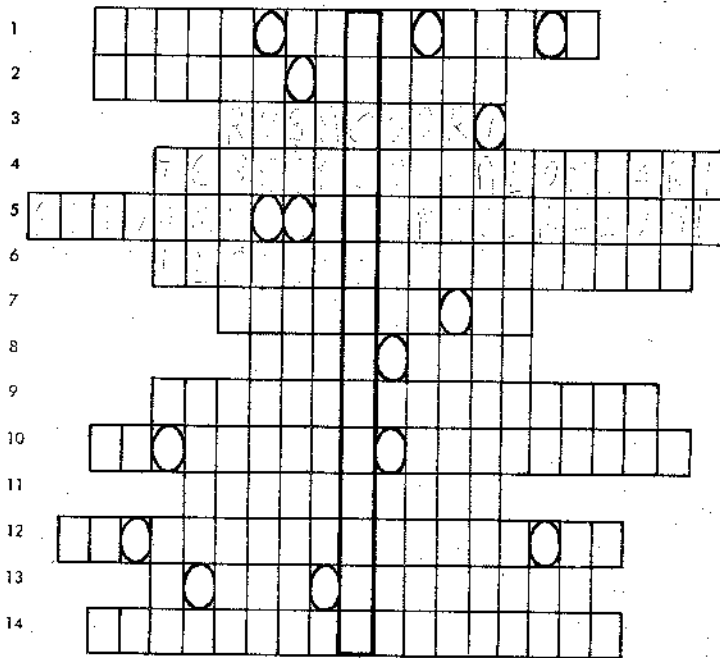
AL 31 DICEMBRE 1939

CAPITALE L. 73.507.050
RISERVE L. 83.658.054,70
DEPOSITI E CONTI CORRENTI: L. 2.373.572.963,73
CAMBIALI E BUONI DEL TESORO: L. 1.330.043.693,42

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza delle Filotta, 3 - Roma) non oltre il 31 gennaio 1941-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

IL FILM E I SUOI INTERPRETI



Porre nello schema i titoli dei film (tutti programmati nel periodo 1930-1935) diretti e interpretati dal regista e dall'attore di cui diamo il nome.

A soluzione ultimata, si formerà nella colonna verticale in neretto, il titolo di un grande e significativo film italiano.

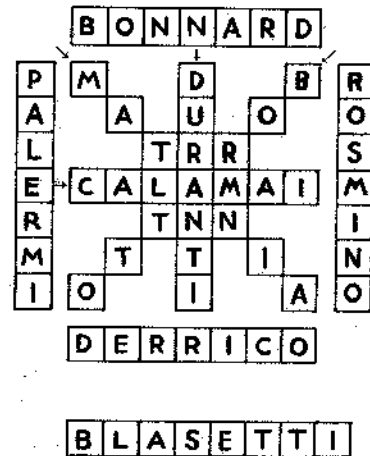
A sinistra ed a destra della colonna centrale, nelle caselle segnate con un cerchietto, si formeranno i nomi degli interpreti del film ottenuto.

1. Camerini-Diomira Jacobini - 2. C. L. Bragaglia-Marcella Albani - 3. Brignone-Armando Falconi - 4. Brignone-Marta Abba - 5. Camerini-Lia Franca - 6. C. L. Bragaglia-Vittorio De Sica - 7. Blasetti-Leda Gloria - 8. Brignone-Elio Steiner - 9. Palermi-Emma Gramatica - 10. Alessandrini-Elsa Merlini - 11. G. Simonelli-Elsa Merlini - 12. Righelli-Dria Paola - 13. E. W. Emo-Elsa Merlini - 14. Guazzoni-Elsa De Giorgi.

LIANA DOZZI (Venezia)

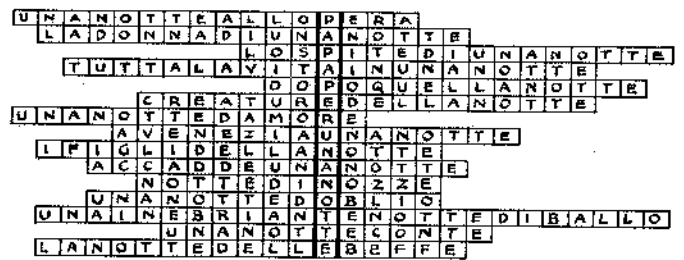
SOLUZIONE DEL GIUOCO DEL N. 106 (25 NOVEMBRE 1940-XIX)

LE ATTRICI E I LORO REGISTI



SOLUZIONE DEL GIUOCO N. 107 (10 DICEMBRE 1940-XIX)

PAROLA D'ORDINE



Papà per una notte

SOLUTORE DEL GIUOCO N. 106

Soldi. LEONARDI BIAGIO - 7. Regg. Fant. Musica, Lissone (Milano)

SOLUTORE DEL GIUOCO N. 107

ELISABETTA LUCARELLI - Roma - Via Giulie, 153

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del giuoco: i film e i suoi interpreti. Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione del giuoco pubblicato nel 109° fascicolo apparirà nel 111° fascicolo (10 febbraio 1941-XIX)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Telefono 760-205

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



AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI



ODERO TERNI ORLANDO

SAFAR



*Con il Radiofonoincisore Safar non
esiste più nè il tempo nè la lontananza.*

*Permettendovi di incidere immediatamente e con la massima facilità ogni voce
a voi cara, ogni motivo o brano musicale preferito, vi dà la possibilità di formare
una discoteca scelta e originale.*

Richiedere listino ed informazioni alla S. A. F. A. R. - Via Bassini, 15 - Milano e dimostrazioni pratiche presso i seguenti rivenditori: **BOLOGNA** - C. Bendandi, Via Indipendenza, 33 • **CAGLIARI** - F. Coocci, Via G. M. Angioi, 22 • **CATANIA** - A. Cappellani, Via Etna, 247 • **FIRENZE** - U. Simonetti, Via R. Senzio, 42a • **GENOVA** - Elettrotecnica, Via delle Fontane, 14 • **LIVORNO** - C. Cartei, Via V. Emanuele, 26 • **MILANO** - A. D'Andreo, Piazza Giovezza, 21 • O. Teruzzi, Piazza Loreto, 6 • **NAPOLI** - M. Gioseffi, Via G. Sanfelice, 30/32 • **PADOVA** - P. Saccardo, Via E. Filiberto, 1 • **ROMA** - Alati, Via Tre Cannelle, 15a • A. Marlinati, Via Fratina, 82 • Sarci, Via dei Villini, 4-6 • **SASSARI** - M. Casula, Via 28 Ottobre, 3a • **TORINO** - A.M.A.R., Via XX Settembre, 70 • **TRIESTE** - F.lli Redivo, Via della Maiolica, 10/12 • **VENEZIA** - Radioelettra, S. Marco, 2067 • **VERONA** - M. Benini, Corso V. Emanuele, 11