

CINEMA



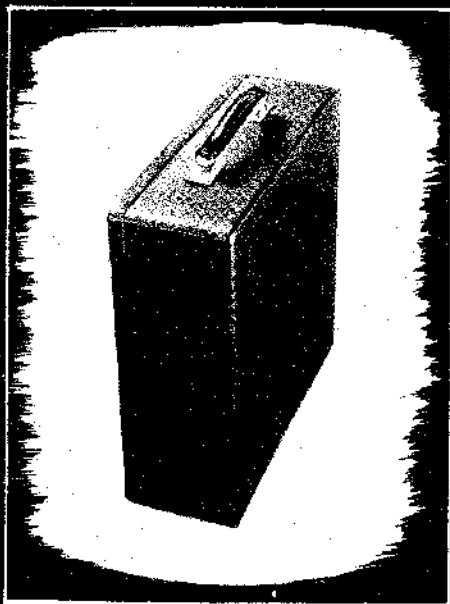
SPED. IN A.D. POST. GRUPPO II

128 LIRE
2,50

25 OTTOBRE 1941-XIX

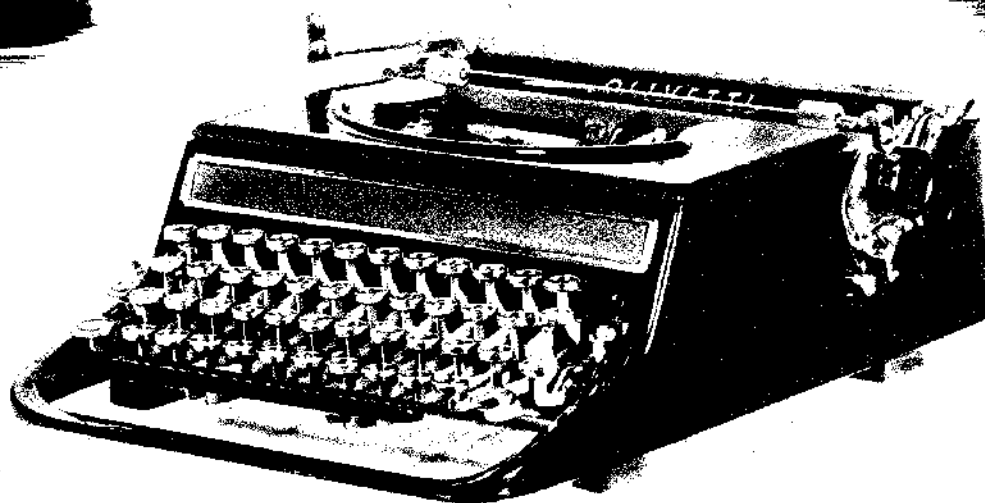
AI LETTORI

Quando avete 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



OLIVETTI STUDIO 42

Ing. C. Olivetti e C. S. A. - Ivrea



ELEGANTE, VELOCE, ROBUSTA: LA STUDIO 42 RISPONDE A UNA VERA NECESSITA' DELLA CASA D'OGGI



Adriano Benetti, l'ultima rivelazione del cinema italiano, nel film 'Teresa Venerdì' diretto da Vittorio De Sica. Produzione Aci, distribuzione Aci-Europa (Foto Ferri)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VI - Volume II Fascicolo 128 25 ottobre 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

*** (Editoriale)

Giro di finanze pag. 247

RUGGERO JACOBBI

Le masse. » 248

OTTORINO VISCONTI

Un album di commedie e di attori . . » 250

GIUSEPPE MAROTTA

La luna non si mangia (1ª puntata) . » 253

IL FICCANASO

Indiscrezioni » 254

PAGINONE

'Un pilota ritorna' » 256

DARIO CINI

Uno strano incontro » 258

RENATO GIANI

Ogni figura un fatto (Seconda serie) » 260

GUIDO PELLEGRINI

Fotografia plastica » 262

FIERA DELLE NOVITÀ:

'Sogno di Carnevale' » 264

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 266

PICCOLA ENCICLOPEDIA

Apparizione, sostituzione e scomparsa » 267

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 242

Giornali Luce » 245

Campionario » 265

Galleria: Clara Calamai » 268

Cronache di 30 anni fa » 270

Capo di Buona Speranza » 271

**È in preparazione
il numero di Natale
a 60 pagine con
copertina a colori**

La redazione: Roserio Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).
ABBONAMENTI Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40.
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dussolletti 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

CINEMA GIRA



Adriana Benetti in un 'si gira' di 'Terrosa Venerdì' (foto Ferri)

ITALIA

LA I. N. A. C. ...

... ha iniziato in compartecipazione con la S.A.G.I.T.-Titanus, una volta alla settimana, un film interpretato da Vera Carmi, Roberto Villa, Titina De Filippo, Carlo Campanini, ecc. Nello stesso tempo ha messo in cantiere un soggetto drammatico dal titolo DIAGNOSI, soggetto di Georg Harnos, sceneggiato da Nicola Manzari. Domenico Meccoli e Ferruccio Cerio, interpretato da Gino Cervi, Luisa Ferida, Sandro Ruffini.

ELSA MERLINI...

... dopo ULTIMO BALLO apparirà nel film L'ALLEGRA REGINA, diretto da Carmine Gallone e interpretato da Gino Cervi, Renato Cialente, Leonardo Cortese, Paolo Stoppa, Valentina Cortese. GIOCO PERICOLOSO è il terzo film della Merlini che verrà diretto da Nunzio Malasomma ed al quale prenderanno parte Osvaldo Valenti, Renato Cialente, Rina Morelli.

UN ESPERIMENTO...

... di innegabile importanza, è stato riprodotto cinematograficamente dalla sezione cinematografica del Ministero dell'Aeronautica: si è trattato di stabilire per la prima volta il ciclo completo della battuta alare, e quindi porre una base certa

per l'attuazione meccanica del volo. All'uopo sono stati ripresi i risultati ottenuti dall'operaio italiano Umberto Carnevali di Todi che si è servito di un apparecchio bilanciatore con il quale, eliminata in buona parte la preoccupazione del peso, si sollevò in volo quasi verticale per tre metri e a questa quota ondeggiò agevolmente senza toccare terra per qualche decina di minuti. Tali esperimenti sono stati realizzati con la collaborazione del Ten. pilota Alberto Calderini.

ALESSANDRO BLASETTI...

... si accinge a realizzare l'ORLANDO FURIOSO. La nuova fatica che attende il noto regista aderisce meglio di qualunque altra opera al singolare temperamento di Alessandro Blasetti.

LA COLOSSEUM FILM...

... ha messo in cantiere, il 10 ottobre u. s., IL MERCANTE DI SCHIAVE. Hanno partecipato alla sceneggiatura Nicola Manzari, C. V. Lodovici e D. Coletti che dirigerà il film. L'interpretazione femminile è stata affidata all'attrice tedesca Annette Bach; per quella maschile, sono stati scritturati Enzo Fiermonte e Carlo Tamberlani. Direttore di produzione Gianpaolo Bigazzi, ispettore di produzione Evaristo Signorini. Il film verrà distribuito dalla Colosseum.



Bianca Doria che rivedremo in 'Ponte sull'infinito' (foto Gnome)

IL CINEGUF 'MUSSOLINI'...

... di Napoli ha organizzato a Capri, nei saloni dell'Albergo « Quisisana », due serate retrospettive con IL MILIONE di René Clair e VARIETÉ di Dupont, entrambi della Cineteca del Cineguf Napoli. Ambedue gli spettacoli hanno ottenuto un larghissimo successo di pubblico. Con queste due serate hanno avuto termine le visioni retrospettive dell'anno XIX organizzate dal Cineguf Napoli.

HA AVUTO LUOGO...

... ultimamente presso il Ministero Cultura Popolare la quarta riunione del Comitato per i film politici e di guerra, presieduta dal Ministro Pavolini. Il Comitato, dopo aver rilevato il successo conseguito dal primo film spettacolare di guerra edito nella stagione in corso, LA NAVE BIANCA, ha preso atto dell'avvenuto inizio di lavorazione del film GIARABUS, per la regia di Goffredo Alessandrini, sulla eroica resistenza dei nostri presidi in Africa, e del film ALFA TAU, per la regia del Comandante De Robertis, sui nostri sommergibilisti in guerra. Entro il mese di ottobre sarà inoltre iniziata la lavorazione dei seguenti film:

UN PILOTA RITORNA per la regia di Roberto Rossellini, sulla partecipazione dell'Aeronautica italiana alla guerra italo-greca; MAS per la regia di Romolo Marcellini e BENGASI per la regia di Augusto Genina. Successivamente, il Comitato ha preso in attento esame le iniziative per la realizzazione di altri tre film di guerra, per i quali è in corso una accurata elaborazione dei soggetti e delle sceneggiature e che saranno

realizzati nel primo semestre del prossimo anno. Infine è stata data l'approvazione di massima alla produzione di alcune pellicole spettacolari aventi finalità politiche e di propaganda.

IN QUESTI GIORNI...

... si è trasferita dagli stabilimenti Feri di Torino a Budapest tutta la compagnia del film TENTAZIONE per girare alcuni esterni sul Danubio e scene in un'acciaiera della capitale ungherese. A tali riprese hanno preso parte tutti gli attori che formano il complesso artistico del film: da Ferenc Kiss a Otello Toso, da Zita Szlezcsky a Elsa De Giorgi. Il film, dopo la breve parentesi ungherese, proseguirà negli stabilimenti di Torino.



Ferenc Kiss e Zita Szlezcsky interpreti di 'Tentazione' (foto Vaselli)



Maria Piro di Fiume, vincitrice del concorso per la più bella commessa d'Italia

A.C.I.

La Commissione incaricata di scegliere fra i partecipanti al concorso indetto per la ricerca della protagonista del film TERESA VENERDI, di produzione ACI, dopo lungo ed accurato esame dei provini fotografici inviati, circa 7000, comunica che la signorina Adriana Benetti, proveniente dal C.S.C. è stata prescelta per la parte principale del film.

Questa giovane attrice, rivelatasi degna e meritevole interprete di un film dell'importanza di TERESA VENERDI è ora legata all'ACI per le sue future interpretazioni.

Alla signorina Zaira La Fratta, scoperta attraverso dello concorso, è stata affidata una delle parti di fianco.

Altro contratto di esclusività è stato offerto alla signorina Anna Kella di Bologna.

Le signorine Adriana Tartarini e Lia Iannantonio di Roma saranno tenute presenti per gli altri film che sono in fase di preparazione.

La stessa commissione riunita per decidere circa l'esito del concorso bandito per il film UN PILOTA RITORNA, di produzione ACI, comunica che non essendo apparso idoneo nessuno dei concorrenti, è stato prescelto per la parte principale l'attore Massimo Girotti.

Per le parti complementari, dopo molti provini girati al C.S.C. sono stati prescelti Antonio Masier di Roma, Piero Lulli di Milano, riservando in futuro, per diverse produzioni, l'opera dei signori Nino Bronzello di Torino, De Caro Sergio di Roma, Paolo Viero di Roma, Quirio di Genova. Per il ruolo femminile l'ACI ha scritturato una nuova giovane attrice, la signorina Lilli Denis, che nella parte della protagonista principale femminile costituirà un'altra rivelazione.

L'ACI intende proseguire nella ricerca di altri attori e perciò prenderà in seria considerazione qualsiasi segnalazione che potesse pervenire.

L'Anonima Cinematografica Italiana (ACI), ha sede in Roma, in via Palisello 24. Tutti i film di produzione ACI sono di esclusività dell'ACI - EUROPA FILM.

CALISTO BERTRAMO...

... la cui scomparsa ha dolorosamente colpito l'ambiente del cinematografo e del teatro italiano, aveva iniziato l'attività cinematografica con Ermete Zacconi nel CARDINALE LAMBERTINI ed UN COLPO DI VENTO, proseguendo, poi, con Elsa Merlini nel film TRENTA SECONDI D'AMORE, con Assia Noris in UNA ROMANTICA AVVENTURA, con Silvana Jachino nel film di Forzano II RE D'INGHILTERRA NON PAGA. Fece parte del teatro, di compagnie di primissimo piano con Pia Marchi-Maggi, Italia Vitaliani, Teresa Marini, Virginia Reiter, Lida Borelli, Ruggero Ruggeri, Irma ed Emma Gramatica e Luigi Carini. Nel 1922 fu direttore del grande giro artistico di Eleonora Duse e con lei recitò al Teatro Oxford di Londra.

GERMANIA

IL 4 OTTOBRE...

... si è chiuso il congresso del film culturale tedesco, che è stato tenuto a Monaco sotto il titolo di « Settimana del film culturale germanico ». La centrale per il film culturale in Germania, che fu fondata un anno e mezzo fa con sede a Monaco, ha presentato durante il suddetto congresso un progetto degno di rilievo. Essa vuole incrementare la sistematica produzione di una serie di film culturali illustranti la Germania di oggi. I diversi aspetti della vita tedesca sono stati mostrati in questa serie, e comprendeva 14 principali settori e cioè: la Germania e il suo popolo, il Partito e lo Stato, l'Assistenza sociale, l'Esercito, l'Educazione pubblica, l'Arte, le scienze, l'alimentazione e l'agricoltura, la tecnica, le comunicazioni, lo sport, le leggende e le tradizioni e così via. Un progetto di altissimo interesse, come si vede.

IL FILM ITALIANO...

... MUTTER (Mamma) continua ad accogliere grande successo da parte del pubblico berlinese. La stampa tedesca parla di un vero trionfo di Beniamino Gigli e della grande attrice Emma Gramatica.

LAURA SOLARI...

... interpreterà la parte principale nel film Tobis L'AFFARE CON STUX. Oltremodo viva è l'attesa del debutto di questa brava attrice italiana sullo schermo tedesco.

11 12065



« Questa nuova cipria è un sogno... »

Se adoperate la Cipria Kaloderma, il vostro viso, anche sotto la luce più intensa, non apparirà incipriato, ma finemente curato. Ciò è reso possibile in virtù di uno speciale sistema di preparazione della cipria per cui essa, pur essendo stata portata ad un estremo grado di finezza, nulla ha perso di potere ricoprente. La Cipria Kaloderma è molto assorbente, dimodochè solo di raro è necessario ricorrere al ritocco e, oltre ad aderire e distribuirsi in un modo perfetto, ha un profumo fine e delicato.



7 TINTI MODERNE
L. 15.- CAD

Cipria
KALODERMA

LA NUOVA CIPRIA COSMETICA



Due stelline nord-americane, un artista di varietà ed un usino in vacanza...
Gli elementi necessari per un film western!

KALODERMA S. I. A. - MILANO

Ricordo di
RAY VENTURA
"L'UOMO-RITMO"

« Berlino, 15. - Ray Ventura, il famoso direttore d'orchestra che, come è noto, è di origine corsa, è eroicamente perito sul fronte russo.

Alla scoppio del conflitto con i Sovietici, il Ray Ventura si trovava a Helsinki con la sua celebre formazione orchestrale. Unitamente ad alcuni suoi compagni, egli non esitò ad arruolarsi volontario nell'esercito del Maresciallo Mannerheim, in qualità di paracadutista. Il Ventura è caduto da eroe durante la riconquista della città di Viipuri.

L'unica testimonianza delle eccezionali qualità artistiche di Ray Ventura è riassunta nelle colonne sonore del film **FUOCHI DI GIOIA** da lui girato negli scorsi mesi ».

Ricordiamo Ray Ventura durante un suo memorabile giro artistico in Italia. A conoscerlo, in quel momento, erano soltanto i pochi maniaci di musica jazzistica, i raffinati collezionisti di dischi. Trionfavano ancora, inspiegabilmente, le assurdità strumentali del negro Louis Armstrong e le stravaganze preziose di Duke Ellington.

Qualcuno, al corrente della particolare situazione, aveva sconsigliato il giro italiano a Ray, preconizzando un mezzo disastro. Ma ebbe torto, perché il successo fu immediato e grandioso. Lo stesso pubblico che, in una momentanea degenerazione del gusto, aveva passivamente accettato la « musica senza armonia » dei cornettisti ubriachi di Harlem, « scopri » Ray Ventura con un senso di sollievo. Il suo ritmo era ancora travolgente, irresistibile, aggressivo; ma in più — quasi un meraviglioso regalo — c'era la solare melodia all'italiana. I tempi, semplici ed espressivi, fluivano affettuosamente.

I « ragazzi » di Ray simpatizzarono subito con le platee affollate. Il loro « giro », che avrebbe dovuto esaurirsi in dieci giorni, si protrasse per un mese, senza che il successo accennasse al declino.

Ray Ventura ripartì promettendo di ritornare. Ma la promessa non poté essere mantenuta. Altri impegni lo tennero lontano dall'Italia. Tra essi il cinematografo.

La proposta giunse da un produttore accorto che, assistendo alle trionfali esibizioni di Ray Ventura, non aveva tardato ad intuirne le eccezionali possibilità. Il famoso direttore d'orchestra accettò volentieri, ponendo come sola condizione che al film partecipassero tutti i suoi « ragazzi », non unicamente come componenti di jazz, ma anche come attori. E come attori, gli spensierati « ragazzi » di Ray Ventura se la cavarono ottimamente.

Ognuno di essi, in **FUOCHI DI GIOIA**, seppe porre in bella luce le proprie possibilità. S'ingaggiò fra i suonatori una specie di gara al successo, dalla quale, ancora una volta, uscì trionfante Ray Ventura che seppe coordinare gli sforzi di tutti, al fine del buon esito della produzione.

FUOCHI DI GIOIA, l'ultima fatica artistica di Ray Ventura prima della fine eroica, ebbe uno strepitoso successo. La recitazione spontanea e dinamica dei suoi « ragazzi », la comicità elegante della singolare vicenda del film, ma soprattutto il ritmo travolgente dell'orchestra e la passionalità latina delle canzoni, gli decretarono su tutti gli schermi il trionfo.

Ora il « ritmo » di Ray Ventura si è spazzato sul fronte russo. Ma qualcosa, forse il meglio, del suo stile inpareggiabile è sopravvissuto, riassunto nella colonna sonora di **FUOCHI DI GIOIA**. Ascoltandola nei prossimi giorni dagli altoparlanti degli schermi italiani, sui quali il film verrà presentato, essa varrà a incarci la sorridente immagine di un uomo che in tutta la sua vita donò a piene mani la squisita gioia della melodia a milioni di spettatori.

M. C.



IN OTTOBRE
SU TUTTI GLI SCHERMI

TIRRENIA CINEMATOGRAFICA
PRESENTA

RAGAZZA CHE DORME

REGIA DI **ANDREA FORZANO**

INTERPRETI

ANDREA CHECCHI
ORETTA FIUME
GIOVANNI GRASSO
ALDO SILVANI

PRODUZIONE "PISORNO"



Un ambiente del film spagnolo 'Escuadrilla'



Perché deve rincasare sola

Quale ne è la causa? È una signorina giovane ed incantevole, affascinante nel suo vestitino nuovo. Perché non ha successo? Forse è un'inezia - di cui non ci si avvede, che però ha più importanza della sua stessa bellezza e del suo vestito. Che sensazione rassicurante si prova sapendo che la pasta dentifricia Chlorodont mantiene la bocca e l'alito costantemente freschi e puri! Adoperate mattina e sera la pasta dentifricia Chlorodont. Ne constaterete l'effetto meraviglioso, grazie alla sua composizione scientificamente perfetta.



pasta dentifricia Chlorodont
sviluppa ossigeno

grafico anglosassone. Attori e attrici saranno infatti inglesi e americani. CRISTOFORO COLOMBO è il primo film di una trilogia cinematografica progettata da Pascal a glorificazione di grandi esploratori: seguiranno VASCO DE GAMA e FERNANDO MAGELLANO. Pascal, intervistato ultimamente da un giornalista spagnolo, ha confermato che gli interpreti del film saranno con certezza Vivien Leigh e Laurence Olivier, aggiungendo inoltre che Rafael Sabatini è autore della sceneggiatura e Bernard Shaw autore dei dialoghi. La produzione fa parte di un programma creato da un Consorzio United Artists e la casa spagnola Imperio Films. Oltre al personale tecnico, circa 60 specialisti nordamericani, Pascal ha intenzione di avvalersi della collaborazione di specialisti italiani e spagnoli. Gli esterni saranno girati a Granata, Cordova, Palos e Genova.

Gli interni negli stabilimenti di Madrid. Questa è una notizia che noi riportiamo con un certo velo di malinconia che preferiremmo vedere un Cristoforo Colombo eternato per la cinematografia italiana, per mano di gente italiana e a mezzo di capitali italiani. Nel proseguire nella nota non possiamo fare a meno di sorridere riportando le parole che tanto idiotamente Pascal ha pronunciato a chiusura di detta intervista: «Questo sarà certamente il più grande film della mia vita, sarà oltre a tutto una glorificazione dell'epoca nella quale visse Colombo. Quaranta Paesi si contendono Colombo, ma è chiaro che egli fu un eroe spagnolo». È chiaro invece ed è un fatto ormai accertato presso tutti i Paesi civili, che Cristoforo Colombo è italiano, nato da genitori italiani (Domenico e Susanna Fontanarossa) a Genova nel 1451.



Una scena de 'Le due tigri' (una produzione Sol Film)

GIORNALI LUCE

N. 184. — *Fronte russo*: L'assedio di Pietroburgo da parte delle truppe tedesche. (Deutsche Wochenschau) - *Convegno atlantico*: L'incontro Roosevelt-Churchill a bordo del «Potomac» - *Aerei italiani su Odessa*: Azioni di cacciatori italiani sul Fronte Orientale (Luce).

N. 185. — *Legionari «M»*: Roma: Il Duce presenzia la sfilata di quattro battaglioni di nuova formazione della M.V.S.N. (Luce) - *Osservatorio ximeniano*: Nell'Osservatorio Ximeniano di Firenze dove visse e operò Padre Alfani (Luce) - *Artisti italiani*: Nello studio dello scultore Enrico Tadolini (Luce) - *Attività della GIL*: Roma: Il VII Concorso Nazionale di modelli volanti (Luce) - *Dalla Spagna*: La posa della prima pietra di un monumento ai Falangisti caduti per la liberazione della Spagna (Luce).

N. 186. — *Il Duce fra gli aviatori*: Il Duce passa in rassegna reparti di cacciatori in partenza per la zona di operazioni (Luce) - *Leva Fascista*: Roma: La celebrazione della 15ª Leva Fascista (Luce) - *Inaugurazione anno scolastico*: La riapertura delle scuole (Luce) - *Dalla Spagna*: L'inaugurazione del monumento ai caduti della Falange (Luce) - *Misfatti della R.A.F.*: Un'impressionante documentazione degli obiettivi contro i quali si accaniscono gli aviatori britannici (Luce).

N. 187. — *Viaggio del Duce*: Il Duce in Romagna per l'inaugurazione del Sacrario alla memoria di Guglielmo Marconi (Luce) - *Fiera di Lubiana*: L'inaugurazione della 20ª Fiera Campionaria (Luce) - *Truppe italiane in Russia*: Dniepropetrovsk, il grande centro industriale del Dnieper. I pontieri italiani al lavoro sotto il fuoco nemico (Luce).

N. 188. — *Cronaca sportiva*: La traversata podistica dell'Urbe (Luce) - *Dall'Ungheria*: Manifestazioni per la celebrazione della nascita del Conte Stefano Széchenyi, soprannominato il più grande degli ungheresi (Magyar) - *Dalla Svezia*: Corteo in costume ispirato alle liriche di un grande poeta svedese (Svensky) - *Dalla Spagna*: Madrid: La celebrazione della giornata del Caudillo (Luce) - *Corsa dei milioni*: Merano: Il Gran premio ippico per la settima edizione della corsa dei milioni (Luce) - *Servizi antincendi*: Addestramento ginnico sportivo e tecnico dei Vigili del fuoco.

STATI UNITI

UN PADRE PRENDE MOGLIE...

... è il titolo del nuovo film di Adolphe Menjou e di Gloria Swanson. Alla prima visione dell'ultima interpretazione dei due beniamini del muto, il folto pubblico è rimasto assai deluso: forse era troppo grande il desiderio di rivedere la Swanson e questa è apparsa l'ombra di se stessa. La critica locale giustifica la falsa interpretazione di Gloria Swanson a motivo del sonoro originariamente mantenuto: bisogna ricordare che l'attrice fu proprio rovinata dall'avvento del sonoro quando ancora le sorrideva una splendida carriera cinematografica. Ricordiamo, a puro titolo di cronaca, che l'ultimo film di Gloria Swanson fu MUSIC IN THE AIR. L'esito di cui sopra dovrebbe far riflettere alcuni nostri produttori in vena di riesumazioni.

INGRID BERGMAN...

... appare accanto a Spencer Tracy in un nuovo film dal titolo IL DOTTOR JERVEL E IL DOTTOR HYDE, tratto da una novella originale di R. Louis Stevenson.

COME UN FATTO NORMALE...

... sono resi di pubblico dominio i salari che durante l'anno fiscale terminante nel 1940 hanno oltrepassato i 75 mila dollari. Gary Cooper ha ricevuto il più alto salario dell'industria: ha preso 295 mila 106 dollari dalla M.G.M. e 179 mila dalla Paramount. James Cagney ha avuto un netto di 308 mila 333 dollari; seguono Bing Crosby con 250 mila; Fred Mac Murray 240 mila; Carole Lombard 211.111; Ginger Rogers 219.500; John Ford 235 mila; Sonia Henie 249.166; Errol Flynn 213.333; Edward G. Robinson 255 mila; Don Ameche 128.583; Claudette Colbert 150.079; Charles Boyer 100 mila; Archie Mayo 175.156; Stan Laurel 82.500; Adolphe Menjou 82.500.

SPAGNA

NEGLI AMBIENTI CINEMATOGRAFICI...

... si fa un gran parlare del film CRISTOFORO COLOMBO, che dopo anni di lunga e ponderata gestazione Gabriel Pascal si appresterebbe ad iniziare. Tale produzione si avvarrà di un notevole contributo cinema-

La LUX FILM *ha realizzato*

I Promessi Sposi

(DAL ROMANZO DI ALESSANDRO MANZONI)

Regia di MARIO CAMERINI

Con: Gino Cervi (Renzo), Dina Sassoli (Lucia), Ruggero Ruggeri (il Cardinale Federigo), Armando Falconi (Don Abbondio), Enrico Glori (Don Rodrigo), Carlo Ninchi (l'Innominato), Luis Hurtado (Padre Cristoforo), Evi Maltagliati (La Signora di Monza), Gilda Marchiò (Agnese), Franco Scandurra (il Conte Attilio), Ines Cristina Zacconi (Perpetua), Dino di Luca (il Griso), Enzo Biliotti (Antonio Ferrer), Giacomo Moschini (il Dottor Azzecagarbugli), Lauro Gazzolo (Ambrogio Fucella), Elodia Maresca (Donna Prassede), Olinto Cristina (Ambrogio Spinola), Antonio Marietti (il Nibbio), Giacinto Molteni (il campanaro), Elvira Bonecchi (la Vecchia), Carlo Duse e Bruno Calabretta (i due Bravi)

Dirett. della prod.: VALENTINO BROSIO

25 OTTOBRE

1941

XIX

Cinema 128

GIRO DI FINANZE

«La produzione di film, avendo perduto il suo carattere originario, non mi interessa più; ormai troppe altre persone si dedicano alla produzione di film».

L. Lumière (fine del 1900).

OGGI solo si può dichiarare che l'industria del film ha «preso la mano» a Lumière.

Quando si scopersero anche in questo campo che l'anima dell'industria era il commercio, cominciarono i primi veri guai del cinema, parliamo del cinema in senso artistico.

All'epoca dei Lumière, gli inventori (1895), successe quella dei Pathé e dei Gaumont, e, qualche anno dopo, in America, l'epoca dei Zukor (un commerciante in pellicole), di Fox (un sarto) e di altri che organizzarono l'industria, la cui fama dura tuttora quanto quella di Ford e dei Morgan.

Dopo l'invenzione del «cinematografo» l'industria cominciò ad organizzarsi, ad organizzarsi commercialmente. Nacquero le prime sale di proiezione, cominciò ad attrezzarsi il noleggiatore e, in poco tempo, nacquero anche le prime «reti» di sale. Il pubblico si faceva prendere in quelle «reti» e si compiacceva del nuovo svago che gli veniva offerto. Molta, troppa gente si occupò da allora di cinema. E cominciò la speculazione... Arte, industria e commercio, sono i tre cardini fondamentali del cinema. Ed è un trionfo a vasi comunicanti. Ognuno dei termini dovrebbe «giocare» con gli altri due. Purtroppo invece, è l'ultimo termine quello che generalmente «determina» gli altri due. Il commercio è quello che sta a più diretto contatto del pubblico e che più facilmente si fa da questo «impressionare». E l'impressione agisce notevolmente al punto di far adeguare le «correnti» dell'industria del cinema ai «gusti» del pubblico (strano, che «gusto» significa press'a poco una attitudine raffinata). Nascono dunque i film cosiddetti commerciali (commedie o filmoni che siano) come nascono i romanzi, le musiche e le architetture cosiddette popolari. Ci manca una pittura e una scultura popolare e poi stiamo a posto!...

Gli americani che sono, o erano, i più vasti organizzatori in cinematografia, avevano sì trovato le cosiddette «formule», ma produssero anche bellissimi film, e bellissimi non perché dovevano piacere a molti. Se si organizzasse difatti un plebiscito cinematografico, ben scarsi sarebbero i suffragi che riscuoterebbero piccole donne o la FORESTA PIETRIFICATA di fronte ai vari BEN HUR, ROBIN HOOD, PONTE DEI SOSPIRI o CIECA DI SORRENTO.

E Dio solo sa quale sforzo non costi ai buoni «autori» di film a rinunciare ad ispirazioni sinceramente (stavo per dire squisitamente) artistiche per «compromettersi» con motivi banalmente popolari, quelli che fanno presa sulle masse. E come la mossetta o la trovata del comico in teatro. Se non c'è, non si strappa la risata ed il consenso del pubblico.

È il pubblico quindi che chiede, che sceglie e che giudica. È il pubblico quello che occorre soddisfare, il grosso pubblico, quello che non si interesserebbe se un film sia di K. Vidor, di Pabst o di Mattoli. Il pubblico fa il commercio, il commercio fa l'industria e il cinema s'è impossessato anche di questa massima, senza tanti complimenti. L'arte, dal canto suo, sta a guardare

dal suo ripostiglio e si fa scomodare raramente, dico raramente, per andare verso le masse.

Questa è la «storia» della cinematografia, anche se la sua storia parla diversamente.

Fatta questa premessa, guardiamo un po' in casa nostra. Audiamo subito, come si dice, a cifre, a questioni tecniche e fatti. Proposte precise non ne occorrono. Vi sarà chi può guardare fra le righe.

Noi abbiamo dunque: vasta organizzazione dell'industria, cioè della «produzione», discreta rete di distribuzione, normale rete di «proiezione». Tra grossi e piccoli abbiamo una ottantina di produttori autorizzati (ma sembra siano di più, anche se non autorizzati), abbiamo una quindicina di organizzazioni nazionali di noleggio e un centinaio fra medie e piccole, abbiamo all'incirca 4.000 sale, tra industriali e non industriali.

Le capacità, o se vogliamo, la potenzialità di assorbimento del mercato italiano è all'incirca di 300 film l'anno. Circa i due terzi è merce d'importazione, al resto dove o dovrebbe provvedere l'industria italiana.

Supponiamo che questa proporzione permanga per un certo periodo di tempo, dato che non appare immediatamente realizzabile la possibilità di apportare ad essa variazioni (non è detto difatti che restringendo, ad esempio, di un 30 per cento le importazioni, la produzione italiana possa salire automaticamente in proporzione analoga per coprire il fabbisogno delle sale).

Abbiamo sicché un centinaio di film da far produrre da parte di una ottantina (ma sono di più) di produttori. Si tratta pertanto di una media matematica di 1 film per Casa all'anno e, se vogliamo, di 1,2 per Casa. Pare un po' poco, sempreché si presuma che tutte le Case debbano produrre «qualche cosa» all'anno.

La situazione è però diversa da quella che siamo andati, in linea di teoria, esponendo.

Delle 80 Case ve ne sono in effetti una decina che producono in media da 3 a 7 film l'anno e tutte le restanti ne producono in media 1-2 l'anno. C'è quindi una sperequazione e quindi una constatazione da fare: vi sono una settantina di Case, e forse più, che — tolte le 40 pellicole prodotte dalle 10 più attive — producono, fra tutte, 40 pellicole all'incirca. E cosa vuol dire allora continuità della produzione, rafforzamento dei quadri industriali?...

Non occorrono pertanto tante ditte «autorizzate». Si tolga l'autorizzazione a quelle organizzazioni che non sono sane e produttive. Ci vuole poco per accertare e capire cosa vuol dire «produttive».

Se si riducesse, per avventura, del 25% il numero delle Ditte di produzione, nessuna ripercussione ne deriverebbe al mercato italiano (nulla toglie d'altro canto che esse possano organizzarsi mediante fusione in gruppi).

Ed ora veniamo al noleggio. Il noleggio domina la situazione, è quello che «fa il bello ed il cattivo tempo». Il noleggio è quello che in sostanza «paga» i film, è quello che organizza la distribuzione al pubblico. E siccome senza il pubblico non si fa neanche nulla, il noleggio forza la mano, o meglio dà una mano al pubblico ed una al produttore (quest'ultimo però generalmente gli affida mani e piedi). E mi spiego. Quello che

vuole il noleggiatore, il produttore lo deve fare. Il produttore inventa, realizza un film. Forse è un'opera cosiddetta commerciale, forse è un'opera d'arte; certo è che il film, una volta prodotto, deve entrare in circolazione per rientrare, al più presto possibile, nei capitali investiti.

Il noleggiatore prima vede il film (ma in effetti lo ha «visto» prima di nascere ed ha detto insindacabilmente «come» doveva nascere) poi se gli piace (e, se è una sua creatura, gli deve piacere certamente anche perché egli solo dice di sapere «che cosa vuole il pubblico») lo paga valutando ad occhio e croce il suo valore, indi lo mette in circolazione. Tra parentesi, sarebbe interessantissimo vedere il «giro» finanziario in tutti questi passaggi... Il produttore è soddisfatto. Gli hanno a un dipresso pagato il film, ha qualche speranza sugli incassi anche se ha dovuto faticare per trovare l'acquirente, e si dispone a farne altri. Il noleggiatore fa naturalmente del film quello che può e quello che vuole in sede di «sfruttamento».

Ma il bello è che se il produttore, mettiamo che sia una Casa di nuova costituzione, ha la velleità di fare «qualche cosa di nuovo» nella cinematografia, questa gli passa presto dalla mente. Se vuol dire una nuova parola, questa parola gli rimane in gola. Questo perché? Perché «il nuovo è pericoloso» non si possono fare «esperimenti» (forse potrà farli il Centro Sperimentale...). Il produttore rinuncia dunque per forza di cose, ai suoi propositi artistici e si lega al carro. E così va avanti la storia.

Se si parla dunque di «accentramento» non bisogna distruggere queste iniziative, opportunamente selezionate che sono quelle che vivificano la corrente. Se si vuol arrivare ad un certo numero di gruppi solidi, a loro volta accentrati nella «distribuzione» e indi arrivare alla affermazione di poche «marche» — come poche d'altro canto sono quelle tedesche e persino quelle americane — bisogna dare ai produttori la possibilità di farli respirare ad ampi polmoni facendo loro attingere alle luci della fantasia e dell'arte l'incentivo a sempre meglio operare; e premiarli, premiarli «separatamente» per quello che fanno di speciale per l'affermazione di una vera cinematografia. Se il film non è «commerciale» e non piace al grosso pubblico né quindi può beneficiare di tante e tranquillizzanti percentuali sugli incassi, lo si premia in modo particolare e soprattutto concreto. Se il «noleggio» ci ha «rimesso» vi sarà chi penserà a rendere il premio divisibile.

Conciliare dunque la produzione con il noleggio e con l'effettivo fabbisogno del mercato, conciliare la riduzione del numero dei produttori, eliminando gli «ultimi della classe», con la bontà dei film, conciliare infine la bontà dei film con il «gusto» del pubblico e soprattutto non poltrire sul fin troppo provvido intervento finanziario dello Stato. Questo è necessario. Lo Stato premia ed incita i produttori non per fare dei film o tanti film, ma per fare buoni film, come non aiuterebbe, ad esempio l'industria automobilistica se questa non producesse «buone macchine», ma soltanto «delle macchine».

Se c'è qualcuno che non ardisce, non sa o non ha la possibilità di superare la media, che poi è la mediocrità, sparisca dalla circolazione. Si pensi a fare il film d'esportazione, che piaccia anche all'estero, il film cioè internazionale. Solo così gli aiuti saranno bene meritati, solo così si attrarrà l'attenzione del pubblico, che poi, detta fra noi, è quello che paga tutto. ★★★



LA prima apparizione delle masse nel cinema è addirittura alle origini: nella *Uscita degli operai dagli stabilimenti Lumière*. È l'inizio d'obbligo: anche qui si comincia da un documento, da uno di quei pallidi documenti. Più tardi verrà un impiego concreto ed estetico delle folle, si invocherà persino un loro « protagonismo » nei film di intenzione sociale, e l'aggettivo « corale » comincerà a ricorrere sulle labbra degli intellettuali. Alle folle del cinema si attaccheranno anche, come a un personale feticcio, gli zelatori dell'unanimità e collettivismo letterario. Altro inizio d'obbligo, se la storia non tradisce mai le sue linee: un primo uso in qualche modo funzionale delle masse — a scopo drammatico, narrativo o più facilmente decorativo — è reperibile in Pastrone e Guazzoni, in *QUO VADIS?* e *CABIRIA*, seguiti a breve distanza da Griffith: e senza far torto ai nostri pionieri, è legittimo immaginare in Griffith un più preciso interesse di racconto, un accento più largamente umano: se pure non dimentichiamo l'oppressiva e non più soltanto esornativa presenza corale delle masse sacerdotali e popolari di *CABIRIA* nella scena del sacrificio a Moloch. Resta, pertanto, che il primo a sfruttare ampiamente

e spesso grossolanamente l'onda numerosa e strepitante delle comparse è il film in costume, il film « storico ». Nei casi migliori, insistiamo, con effetti pittorici e di decorazione; secondo un gusto che De Mille, per dirne uno, perpetua ancor oggi. Siffatta tendenza a giuocare sulla mobilità di una pittura approda ai giorni nostri nel film-rivista, che l'affina, trascinandola in molti casi a un rabesco purissimo, a una grazia musicale di linee e di contorni, di spostamenti volumetrici e di preziose prospettive. Giuoco assai raffinato, che non riporteremo tuttavia al nostro maggiore interesse, che è al momento per una « collettività » ravvisabile ed esprimibile anzitutto nella sua entità morale.

Le masse del teatro, diremo semplicemente e senza addentrarci in una questione spinosa, soffrono della costruzione scenica, della struttura fisica medesima del luogo ove si muovono. Ma questa è forse l'illazione assolutamente a posteriori di gente come noi abituata da un secolo al teatro borghese che, dati i suoi assunti fotografici (non vogliamo dire realistici), si chiude nell'arcoscenico come in una bivalva infrangibile e ha un sacro terrore di dilagare oltre la

ribalta. Infatti in un teatro più recente, di cui sono ancora pochi gli esempi, uscito dal verismo e liberato in valori astrattamente poetici, le masse ritornano e il loro valore più legittimo è di stilizzazione, esemplificazione di un'immaginaria massa « reale »; coerentemente alla prima istanza di un simile teatro, che è di una riduzione degli elementi fisici alla loro funzione di fantasmi dello spirituale. Un valore allusivo. In nome del quale le folle trovano posto senza stonature anche sul palcoscenico. Resta inteso però che più persuasivo risulta sempre l'impiego delle masse nel teatro all'aperto, e in tutte quelle forme di teatro che si rifanno all'origine mitica e ritualistica e celebrativa dello spettacolo. Per far due nomi di registi: Piscator sarà l'ideale per una trasposizione poetica dell'elemento folla sulla scena, Reinhardt per un uso decorativo e festoso non lontano da quello dei migliori registi di film in costume. In ogni modo, e come sempre: per avere autonoma vita artistica, il teatro dovrà anche in tal caso raggiungere d'un balzo, inizialmente, un piano metafisico, mentre il cinema dovrà conquistarselo partendo dalla prima apparenza sensibile dei corpi e dei volti, da una realtà di carne e di sangue.

Ma, per ritornare al film in costume: che cosa distanzia il significato estetico delle masse di un film come *GIOVANNA D'ARCO* di Uccicki o « 1860 » di Blasetti, da quello delle comparse della *CARICA DEI SEICENTO* o di *MARCO VISCONTI*? Scegliamo apposta tra folle di un solo tipo: tra soldati. La distanza, in ogni caso, è stabilita dalla profondità e ricchezza d'intenzioni del film; donde anche un diverso linguaggio, un diverso impegno stilistico da parte del regista. Uccicki badava ad esprimere un religioso terrore, l'oscura presenza di un dato fatale e divino, incarnato dal personaggio di Giovanna, nella guerra che descriveva; e anche taluni motivi di propaganda avanti lettera. Non diversamente Blasetti puntava tutto sulla foga unanime e, appunto, garibaldina del più spericolato ed eroico Risorgimento. Di qui il tono notturno, ossessivo ed ermetico delle inquadrature e persino delle acconciature di Uccicki; e quella sorta di piglio solare, approssimativo e proteso a una leggendaria violenza, che tentava Blasetti. Nella *CARICA DEI SEICENTO*, invece, un



Non dimentichiamo l'espressiva e non più soltanto esornativa presenza corale delle masse sacerdotali e popolari di « Cabiria »

grande virtuosismo, di montaggio più ancora che di regia, comunque fine a se stesso; e in MARCO VISCONTI, o in un altro dei nostri recenti film storici, mera coreografia. Ci siamo fermati su esempi di buona fattura stilistica. Ma l'accortezza formale di Ucicky e di Blasetti vuol dire qualcosa, è al servizio di qualcosa, o meglio « è » qualcosa di più di se stessa. Stile, nel senso più vero, e non tecnica: stile che è anche tecnica, e abilissima, ma la riassorbe interamente in sé, rendendo generiche e inutili tutte queste nostre distinzioni, presentandoci cioè l'unico dato concreto e inscindibile di un « testo » visivo-sonoro. Negli altri due film è il prestigio di un ottimo mestiere innamorato di se stesso: teso a sbalordire o semplicemente a piacere. Affari di cucina. E intanto nella resa efficacemente formale di Ucicky e di Blasetti, chi ci guadagna è non soltanto il cinema, ma anche la storia. Una storia non ridotta a pretesto né a cornice: una storia non so se rispettata, ma certo interpretata. Con un'intima persuasione che è del regista e sarà del pubblico. (Chè se poi vi aggiungessimo un cauto rispetto del vero svolgimento dei fatti, o una bene intesa e non retorica propaganda, saremmo dunque anche al valore educativo, nemmeno programmatico forse, ma naturale, di un tal genere di film. Ma è un altro discorso).

Ma le masse? Quando parlavamo di storia interpretata, alludevamo certo a una pittura « convinta » di ambienti: a un'epoca, a un paese « rivissuti ». Non è azzardato inferire che il primo e più esatto valore delle masse è « ambientale »: esse sono la polpa delle ricostruzioni, il più efficace elemento creativo di un determinato clima. Nei film di costume moderno esse serviranno anzitutto vicende gravitanti intorno a un'atmosfera, racconti di carattere popolare e sociale. Di ALLELUJA, di VIVA VILLA, di FUGGIASCHI, di FURIA la spina dorsale restano i negri, i peones, quegli europei as-



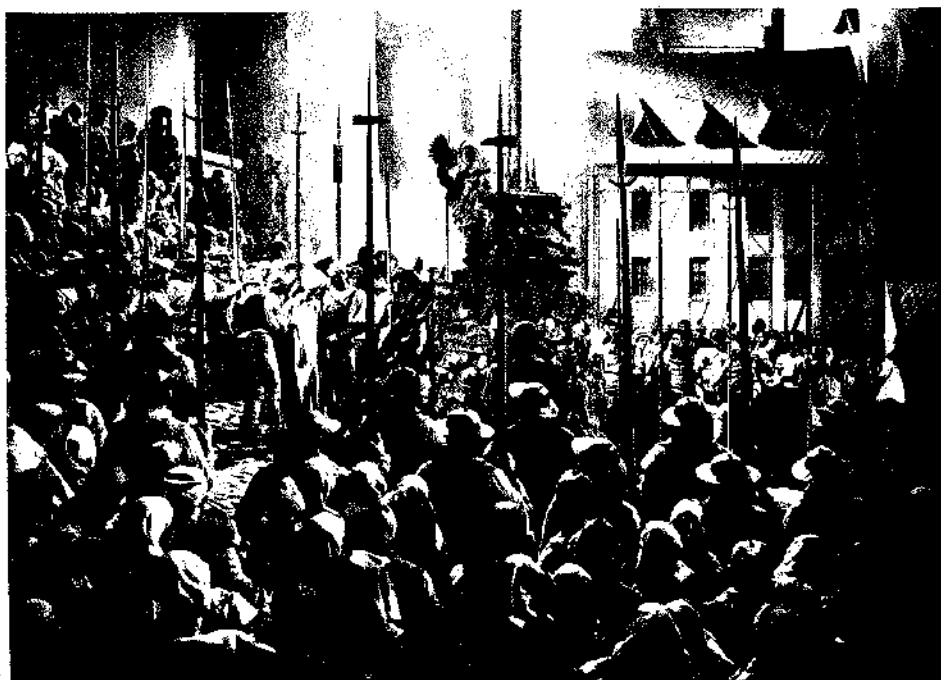
Le variazioni del protagonismo delle masse sono infinite. ('Fuggiaschi', di Ucicky)

serragliati nel treno cinese, quegli americani eccitati dal sangue ancestrale resuscitante nel barbaro rito del linciaggio. Vidor, Conway, Ucicky, Lang vi hanno puntato sopra quasi tutto. E le variazioni di questo protagonismo delle masse sono infinite, secondo i diversi stili individuali e nazionali: dall'esasperato ed esasperante realismo sovietico (LA CORAZZATA POTEMKIN, LA MADRE) a quello matematico e prudentemente ossessivo del cinema tedesco (LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, per citare un esempio classico di violenza contenuta, composta in architetture incrollabili) al romanzesco dei francesi, al lirismo dei nordici. Ecco Eisenstein, in LAMPI SUL MESSICO, giocare con le sue folle dai grandi cappelli allo stesso titolo che con gli elementi della natura, allo scopo

cioè di una galvanizzazione e trasfigurazione del documentario fino al poema (resterà l'assunto di Flaherty, e forse anche TABÙ, per restare fra i classici, è partito di qui); ecco RAGAZZE IN UNIFORME; ecco l'ultimo Ucicky de IL POSTIGLIONE DELLA STEPPA innalzare, nella scena della finta festa, a emblema drammatico una Russia convenzionale, mediata dai locali notturni e dalle frenetiche balalaïke di un grande film di Ozep tuttavia trascurato dagli storici: IL DELITTO KARAMAZOFF. Atmosfera, coro, sempre. Valga ora un'avvertenza: « masse » non significa « grandi masse ». Le facce di gangsters che lustrano nelle stanze buie di PERDIZIONE o di LE VIE DELLA CITTÀ, i poveri e i bambini che si vedono dalle finestre di VERSO LA VITA hanno valore di massa « climatica » allo stesso modo degli incalcolabili europei e cinesi che corrono e s'accalcano nell'aeroporto dei primi cento metri — i soli davvero legittimi — di ORIZZONTE PERDUTO.

Resta tagliato fuori, così, dal nostro discorso, un altro e più raro impiego delle folle. Quello dove esse non valgono in sé, ma al servizio di una prepotente personalità di attore o di regista. In SINFONIA NUZIALE gli ufficiali di cavalleria alzano sugli scudi della loro impassibile lucentezza il protagonista come un tremendo e bellissimo simbolo. In TEMPI MODERNI le folle di diseredati servono al dramma lirico e personale dell'Unico Diseredato. La gente che s'affanna tra le raffiche dei biglietti da mille in A NOUS LA LIBERTÉ è un motivo musicale e soprattutto un'idea.

Ancora. Nella KERMESSE EROICA (oltre che nei citati film-rivista) il miglior risultato è del metodo « decorativo ». Mentre i gruppi di persone che corrono precipitosamente nelle comiche di Sennett e di Semon sono anche essi astrazione, movimento, ritmo, musica e gioia inesauribile di ballo.



Ucicky badava a esprimere nelle masse di 'Giovanna D'Arco' un religioso terrore, l'oscura presenza di un dato fatale e divino

RUGGERO JACOBBI



John Barrymore in 'Amleto'

UN ALBUM DI COMMEDIE E DI ATTORI

GUARDANDOCI indietro dall'alto di un venticinquesimo anniversario, ci colpisce il fatto che nella parentesi di due guerre mondiali il teatro americano abbia raggiunto un'epoca d'oro in cui tutte le promesse vennero mantenute.

Era l'epoca dell'artista che balza fuori dall'«impeto visuale» secondo l'espressione di John Mason Brown. Il regista aveva un suo compito ben definito, l'autore trovava nuovi mezzi d'espressione e nuovi orizzonti, l'attore un nuovo vocabolario.

In questo anniversario, *Theatre Arts* ha raccolto alcune testimonianze di quel periodo dinamico, ma non basta. Il teatro è una cosa vista: quindi, anche se la fotografia non è che l'ombra di un'ombra, pure può essere considerata almeno come il ricordo visibile di una gloria passata.

Ecco dunque alcuni momenti di questi 25 anni così fertili, momenti che ci sono stati conservati da quei devoti storici del teatro

1916 - 1941

CON CENNI ILLUSTRATIVI DI ROSAMOND GILDER
(Traduzione di Ottorino Visconti)

che sono i fotografi. Tra loro vi sono stati degli artisti di prim'ordine, anche se oscuri, come Francis Bruyère che rivoluzionò la fotografia teatrale e fece una brillante documentazione delle prime produzioni di Provincetown, Neighborhood Playhouse, Theatre Guild, delle produzioni di Arthur Hopkins; e, più tardi, Florence Vandamm e George Thomas (lo studio Vandamm), la cui lunga devozione alla forma più elevata di teatro è qui ampiamente attestata. Lo studio White risale molto indietro negli annali del teatro americano e continua a prestare ottimi servizi nel campo della documentazione, insieme con Alfredo Valcuti,

Lucas e Pritchard (poi Lucas e Monroe) e molti altri artisti e artigiani.

40 fotografie sono troppo poche per rendere giustizia agli anni fertilissimi di quel «radioso quarto di secolo». Il testo dal quale abbiamo attinto i dati per questo articolo cita non meno di 225 commedie, e se ne potrebbero aggiungere molte di più. Ma in questa ricerca ogni fotografia non è stata scelta solo a scopo coreografico, ma soprattutto per illuminare alcune fasi particolari nello sviluppo del teatro: un attore, un autore, un regista, un produttore o un complesso artistico che abbiano dato notevole incremento alla scena americana.

Prima dell'altra guerra mondiale, il teatro americano era il regno dell'attore e i Barrymore erano la famiglia reale. Otis Skinner, Sothorn e Marlowe, John Drew, James Hackett, William Faversham, Walter

Hampden, Grace George, Maude Adams, per citarne solo alcuni, erano i nomi più importanti. Gli scrittori dell'epoca scrivevano con grande successo delle commedie « su misura » per i loro interpreti favoriti, mentre i più eminenti produttori, come Frohman, Brady, Harris, Belasco, sviluppavano i talenti degli attori e vigilavano sulla loro carriera.

Tra il 1915 e il 1916 vediamo per la prima volta degli spettacoli tenere a lungo il cartellone, e alcuni nuovi nomi vengono alla luce. Leo Dietrichstein rappresentò *Il grande amante* 245 volte; Jane Cowl *Argilla* 316 volte; Ralph Morgan *Bello e ardente* 377 volte; Wallace Edginger e Arthur Byron *Il Boomerang* 522 volte.



«La cena della beffe» di San Bonelli (aprile 1919)



Dall'Europa, tra nuvole di gloria e il rombo del cannone e della « mitrailleuse » giunse l'intrepida Sarah Bernhardt, recitando scene di *Cleopatra*, *Giovanna d'Arco*, *La signora dalle camelie* e rappresentando la apoteosi e forse la fine della recitazione in grande stile.

Quell'anno segna anche il primo importante passo avanti nella carriera, troppo breve quando fu al vertice, dell'attore più brillante d'America: nell'aprile del 1916 John Barrymore apparve in *Giustizia* di Galsworthy. Già idolo del pubblico domenicale, questo però era il primo ruolo importante in cui si lanciava. Il suo successo fu immediato e non più tardi del 1918 era già a fianco di Arthur Hopkins e Robert Edmond Jones in una memorabile serie di produzioni. *Amleto* non venne che più tardi, ma Barrymore come principe di Danimarca rappresenta nel modo più regale i primi anni pittoreschi e movimentati della nuova epoca.

Gli anni della guerra portarono una specie di rivolgimento nel teatro americano. Mentre commedie come *La tredicesima sedia* di Bayard Veiller e *Voltate a destra* di Winchell Smith e John Hazzard continuavano brillantemente la fortunata tradizione di Broadway, nuovi impulsi si facevano sentire, sia nella creazione che nella produzione. Granville Barker e la sua compagnia nel 1915-16, e Jacques Copeau col Théâtre du Vieux Colombier, nel 1917-18, fecero sensazione.

Dopo *I migliori di noi* di Somerset Maugham, e *John Ferguson* di St. John Ervine, (il primo successo del Theatre Guild di recente formazione) seguì *Abramo Lincoln* di John Drinkwater, con Frank Mc. Glynn come protagonista.

La prima rappresentazione della commedia avvenne al Repertory Theatre di Birmingham in Inghilterra.

La commedia americana, liberandosi dalle formule che la imprigionavano, cominciava a esprimersi con maggior brio, con una certa ricercatezza, e si avvantaggiava di nuovi mezzi stilistici.

Dio mio, *Annabella!* di Clare Kummer, diretto da Arthur Hopkins e con l'interpretazione di Walter Hampden e Roland Young, mostrava ancora una tendenza allo stile del 1916. L'anno dopo Jesse Lynch Williams vinse il primo Premio Pulitzer con una commedia gaia e maliziosa sui costumi moderni: *Perché sposare?*, *Clarence* di Booth Tarkington (1919) entrò decisamente nella intimità della vita familiare (con Alfred Lunt e Helen Hayes), mentre Zoe Akins con *Declassee*, più dramma che commedia, diede la possibilità a Ethel Barrymore (qui sopra con Vernon Steel) di cimentarsi con successo in un ruolo che le permise di dimostrare pienamente il suo talento e le sue magnifiche doti di grazia, bellezza e fascino.

La stagione 1919-20 fu veramente l'anno dei Barrymore. Mentre Ethel riempiva il teatro con *Declassee* all'Empire, John e Lionel riprendevano *La cena delle beffe*, che era stata lanciata con successo nella primavera precedente. *La cena delle beffe* rappresenta una pietra miliare nella storia del teatro americano. Nessuno potrà mai dimenticare il famoso primo atto. L'eleganza delle proporzioni nella stanza Rinascimento con le grandi porte centrali aperte su un cielo azzurro cupo, la ricchezza dei dettagli, il perfetto equilibrio tra masse e colori, erano uno spettacolo tale da togliere il respiro.

Quando John Barrymore, in uno splendido manto lungo fino ai piedi, balzava in scena attraverso il grande arco della porta, il pubblico restava affascinato.

Le teorie di Robert Edmond Jones non avevano più bisogno di parole per esser dimostrate: l'artista era parte essenziale del teatro e il teatro di riflesso acquistava una vitalità e una potenza come non avveniva da anni.

La regia di Arthur Hopkins e la recitazione dei Barrymore era perfettamente intonata

con la finzione scenica. John Barrymore era pittoresco, romantico, ardente; Lionel era cupo e violento nella parte del malvagio Neri.

Quell'anno, memorabile per le bellezze della *Cena delle beffe* e del *Riccardo III*, vide un altro scenografo, Lee Simonson, farsi avanti coi suoi scenari suggestivi per *Il fedele* di John Masefield, presentato dal Theatre Guild.

Il gruppo di giovani artisti che l'anno prima aveva concretato la sua rivolta contro l'orpello e la mediocrità, organizzando una mostra alle Gallerie Bourgeois e pubblicando il suo credo e varie dichiarazioni su *Theatre Arts*, si trovava ora a buon punto sulla via del successo. Norman Bel Geddes lavorava ai suoi progetti per l'Opera di Chicago. Joseph Urban creava i suoi costumi tipicamente ricchi e pittoreschi e gli scenari per il Metropolitan e per quelle sfarzose produzioni di Broadway, come le Ziegfeld Folies. Claude Bragdon disegnava le scene per l'*Amleto* di Walter Hampden. Rollo Peters e Lee Simonson allestivano il

palcoscenico per il Theatre Guild. E presto anche Herman Rosse, Raymond Johnson, James Reynolds, Cleon Throckmorton, Allyn Bernstein si fecero notare.

Dallo splendore pseudo-Rinascimento del dramma benelliano di cappa e spada all'autentico terrore elisabettiano del *Riccardo III* di Shakespeare il passo fu breve per il triumvirato Barrymore-Hopkins-Jones. John Barrymore aveva fatto un grande cammino in quegli anni che lo videro lanciarsi successivamente in *Giustizia*, *Peter Ibbetson*, *Redenzione* e *La cena delle beffe*. Il suo *Riccardo III* fu una delle sue migliori interpretazioni: egli seppe rendere con evidenza il carattere ambizioso del personaggio che affronta con l'astuzia gli intrighi pubblici e gli odii privati. Ancora una volta Robert Edmond Jones creò degli scenari suggestivi e Arthur Hopkins diresse, con la sua sensibilità cosciente delle capacità dell'attore e delle esigenze sceniche.

(continua)





APPUNTI PER UN LIBRO DI MEMORIE CINEMATOGRAFICHE

VEDETE che stranezza; voglio parlare di cinema, e debbo cominciare da quando ero bambino. Stringevo la grande mano di mio padre, camminando per una straduccia dell'avellinese fra siepi grigie. L'avvocato Marotta era barbuto e tenero: scendeva una malinconica sera irpina. I miei anni erano cinque; guardavo la cima di Montevergine, schiarita da un ricordo di sole, quando apparve una luna enorme e subitanea, che si elevava come un aerostato: e siccome io avevo cinque anni, dissi:

— Si mangia la luna, papà?

Nella cupida barba di mio padre si accese un sorriso fastidiosamente bianco, che mi fece sbattere le ciglia.

— No — disse, — E naturalmente neppure le stelle. Soltanto la pappa si mangia.

La barba di mio padre si rinchiusse sul bianco dei denti; non c'era nulla da aggiungere, e del resto iperloquirono irresistibilmente i grilli: ma non sai per quanto tempo da allora, habbo, ho pensato che tu mi avessi ingannato.

Non mi farete il torto di supporre che, a diciotto anni, scomparso mio padre e la sua barba, io segretamente non persistessi nel credere che la luna si mangi. Mi ero semplicemente adattato a un impiego, per dare una mano alla vedova Marotta, che doveva collocare nel mondo, al punto giusto, due signorine Marotta: continuavo i miei studi di notte e scrivevo versi dietro i moduli di una società commerciale, non so come convinta che io sapessi spiccare tratte o avvertire decorosamente i clienti che tratte sarebbero state spiccate al più presto. Non importa. I miei versi erano tali, che chi ne ricordasse in numero sufficiente potrebbe oggi impormi vantaggiosamente un ricatto; ma mentre li esco- gitavo sentivo la mia mano farsi minuscola e tenera nella grande mano di mio padre, mi ritrovavo con lui sulla straduccia irpina nella prima sera, mi riudivo domandargli:

— La luna si mangia, papà?

S'intende che la sua risposta era sempre no; indispettito da questo fatto, risolsi di stabilirmi a Milano e di praticarvi se non altro il giornalismo. Rizzoli gettava in quell'epoca le basi della sua fortuna editoriale; mi dette da compilare

e da dirigere tre settimanali, fra cui *Cinema Illustrazione*: e questo fu il mio primo incontro col cinematografo. Se mi promettevate di non perdere di vista quella parte del sottoscritto che, a cinque anni, rivolgeva sconcertanti domande a suo padre, vi parlerò finalmente di cinema e soltanto di cinema.

Amavo il cinema, lo amavo di un amore cocciuto e schivo. Decisi che soltanto io e il giornale, avremmo dovuto saperlo. *Cinema Illustrazione* era un periodico indirizzato a un pubblico di gusti facili, dato che senza una tiratura di almeno 50.000 copie i giornali a cinquanta centesimi non possono vivere. Di modesta statura, ma espanso, Rizzoli appariva fin troppo spesso in redazione, per raccomandarmi leggerezza di mano nella compilazione; e Dio sa, illustre Editore, se avevate ragione. Approfittai però di qualche vostra disattenzione, causata dal fatto che il giornale correva verso le centomila copie, per congiurare con R. M. Margadonna — che a pagina tre vi trattò i primi problemi di estetica cinematografica — con Enrico Roma — che a pagina quindici vi tene la critica (e a quel tempo i quotidiani non l'avevano ancora adottata) — con Marco Ramperti che saltuariamente vi pubblicò avvampati ritratti di artisti, a volte scritti col miele, a volte col fiele, rampertiani insomma al cento per cento. Compilatai anche con me stesso, inserendo a pagina due una rubrica di corrispondenza col pubblico, nella quale col pretesto di divertire i lettori, li picchiavo in difesa del buon costume cinematografico. S'intende che editore e conoscenti vedevano nella rubrica soltanto il lato frivolo; ma da noi eravamo ancora al punto che *I viaggi di Gulliver* erano conosciuti come un libro per ragazzi, e per poco non succedeva così anche del *Don Chisciotte*, insomma qui si ammetteva la ubbriachezza malinconica ma non l'allegria seria. Nella migliore delle ipotesi, infatti, gli esperti di rubriche (ho dimenticato di dire che io firmavo la mia con uno pseudonimo) la attribuivano a Zavattini, che era il mio redattore. Vissi tuttavia qualche buon momento quando qualche lettrice mi scrisse: « Ero innamorata di Robert Taylor; per causa vostra ho ritrovato me stessa, e sposo un geometra »; vissi momenti anche migliori quando lasciai il giornale e stetti

a vedere cosa accadeva. Direttore di *Cinema Illustrazione* per quattro o cinque anni, debbo dirlo, mi ero sempre trovato alle prese con la stessa domanda: la luna si mangia, o no? Per quattro o cinque anni, in questa incertezza, non avevo osato dar corso al persistente bisogno di scrivere, per esempio, soggetti cinematografici. Il sospetto che il direttore di un giornale cinematografico, indipendentemente dall'importanza di esso, avrebbe fatto meglio ad astenersi dall'ingaggiare rapporti d'affari col cinematografo, mi aveva sempre riempito di sabbia il calamaio. Mi limitavo a sognare soggetti capaci di piacere a Murnau e a Pabst, mi limitavo a parlarne a mia moglie la notte. Presto essa si addormentava, ed io restavo solo, veramente solo a mangiare la luna. Comunque, accadde che, come ho detto, lasciai la direzione del mio giornale, la quale fu assunta da Zavattini. Quasi contemporaneamente vi lessi la notizia che un bel soggetto cinematografico era alle viste, composto da Zavattini e da Andrea Rizzoli, figliuolo dell'Editore. Esso fu anche presentato e poi ritirato, credo, a un concorso di *Scenari*, la grande e bella rivista dello stesso Editore. Per carità, Andrea Rizzoli, voi mi siete amico e sapete che vi sono amico; non pensate neppure per un attimo che vi sia malignità in questo mio ricordo. Me ne servo soltanto per chiarire la situazione ai miei tre lettori i quali debbono sapere che quella stessa notte, mentre io mi accingeva a riferire a mia moglie una mia idea per il cinema, essa si voltò dall'altra parte e con una strana voce di roditorio, mi disse:

— No, Peppi, tu non ci sai fare.

Ho sbagliato la mia vita, come sbaglio del resto qualsiasi addizione. Mi ero specializzato nella compilazione di giornali illustrati, ma un dissidio con l'Editore Rizzoli, che ormai li riassume tutti, mi riportò dalla pappa verso la luna. Giusto si verificava, a Milano, una emigrazione di umoristi; ve n'erano con la lacrima e senza, marciavano comunque verso la terra promessa di Cinecittà. Qualcuno si alloggiò al Plaza, altri nelle pensioni, io in un corridoio se volete crederci. Per me era tornato il tempo dei versi scritti dietro i moduli delle società commerciali;



Stringevo la grande mano di mio padre, camminando per una straduccia dell'avellinese

se una possibilità esisteva di mangiare la luna, sentivo che in quel corridoio l'avrei trovata. Pareva che il segreto del successo fosse nella collaborazione. Nella sua bella camera del Plaza, dove io e Brancacci lo andammo a trovare, anche Zavattini così si esprime:

— Non dobbiamo scrivere il solito soggetto commerciale — aggiunse. — Cinematografato sì, ma un'idea poetica alla base.

— A chi lo dici! — rispondevamo estraendo le stilografiche. Nacque un soggetto che ci sembrò meritevole, e al quale decidemmo per titolo *Un uomo aspetta il treno*. Quest'uomo era un commesso viaggiatore che, nel ristorante di una stazione, diceva a un amico: « Mancano due ore alla partenza del mio treno. Potrei fermarmi qui a rivedere le fatture, oppure andarmene un po' in giro, o anche telefonare a una ragazza che conosco ». L'amico lo lasciava in questa indecisione: e su questa indecisione, nel film, si ritornava tre volte. In altri termini, il film descriveva ciò che sarebbe accaduto al commesso viaggiatore se si fosse fermato nel ristorante, se avesse telefonato alla ragazza, o se se ne fosse andato da solo a passeggio. Gli accadevano cose diversissime che sfioravano il tragico e il comico, che lasciavano il protagonista com'era o che influivano su tutta la sua vita: questo non dipendeva che dall'attimo banale in cui egli decideva di fare l'una o l'altra cosa: il pubblico capace di mangiare la luna avrebbe anche potuto domandarsi se quel commesso viaggiatore portava simili fatti con sé, o se essi si sarebbero egualmente svolti senza di lui.

Al diavolo, Zavattini collaborava stando a letto, fra un nauseante odore di acqua di colonia e di valigie, con quell'aspetto di nuovo ricco che da *Grandi Firme* in poi non lo ha abbandonato. Decidemmo che il soggetto ci piaceva e parlammo del collocamento. Zavattini disse che aveva un contratto per tre soggetti: « Due li ho scritti; — disse — come terzo se siete d'accordo propongo questo. Soltanto, sarà meglio, per ora, non fare il vostro nome ». Una settimana dopo ci telefonò: disse che Gallia, il produttore, a nessuno dei tre soggetti aveva fatto buon viso; ma che Bragaglia, il regista, era entusiasta di *Un uomo che aspetta il treno*.

— Gli piace moltissimo — gongolò Zavattini al telefono. — Dunque, vedete. Vi assicura che Bragaglia convertirà Gallia. Mi ha perfino chiesto chi erano gli altri due autori, ma non gliel'ho detto. Questo mistero lo ecciterà maggiormente. Quale psicologo; e io e Brancacci ci abbracciam-

mo in Via Cola di Rienzo, sfidando la morte. Tre mesi dopo, Zavattini non aveva più notizie di *Un uomo che aspetta il treno*, ma ci invitò a scrivere un soggetto che avesse come protagonista una bambina, il che facemmo. Questa volta le illusioni durarono poco: quando presentammo

INDISCREZIONI

★ La Scalera film, causa la malattia e la morte del regista D'Errico, ha due film salgariani da completare: IL LEONE DI DAMASCO e CAPITAN TEMPESTA. Ma si tratta di poca cosa: in questi giorni verranno girate le scene che mancano e così quest'inverno potremo vedere le ultime opere di D'Errico girate poco prima della sua scomparsa.

● Si dice che Andrea Checchi sia stato scritturato dalla Lux per fare due film. La cifra pare superi le trecentomila lire. Tutto questo dopo il successo personale di Andrea Checchi in ORE 9, LEZIONE DI CHIMICA accanto ad Alida Valli.

★ SUSS, L'EBREO il film di produzione Terra distribuito dall'A.C.I.-Europa Film, sta battendo dei primati d'incasso. La prima domenica all'Odeon di Milano ha superato le 70 mila lire! Alla prima a Roma, al cinema Corso, era presente una buona rappresentanza del ghetto. E speriamo che il finale del film abbia loro insegnato qualcosa.

● Si fa un gran scrivere sulle gazzette ufficiali che in Italia non si fanno più film da un milione, ma che ormai la media è sopra i due milioni, segno — si scrive — del maggior impegno e decoro che ci mettono i produttori ora. Sta bene, ma almeno un mezzo milione non lo vogliono attribuire alle ammonianti spese che incontra il produttore, tra le paghe degli attori e quelle dei tecnici?

★ Il cinema italiano deve già molto a Vittorio de Sica e come attore e come regista. Ma ora di un'altra cosa si è reso benemerito: aver dato al nostro schermo quattro autentiche stelle. Chi

sono? Carla Del Poggio, Eva Irasema Dihan, Paola Veneroni e... dulcis in fundo, Adriana Benetti. Quest'ultima, a detta di alcuni che hanno assistito ad una visione privata di TERESA VENERONI, ha tutte quelle doti che la pongono di un balzo sul primo piano del successo.

● Si dice che la combinazione italo-tedesca per il film BENGASI non sia ancora perfezionata. In ogni modo Augusto Genina è partito per l'Africa settentrionale ed ha iniziato le riprese. Il film sarà pronto per la Biennale di Venezia 1942.

★ L'operatore Terzano, scaduto il contratto, che lo legava alla Scalera Film, è stato assunto dalla Lux. Le condizioni fattegli sono molto buone: si parla di 15.000 lire mensili. Alla Scalera sono rimasti Ubaldo Arata, Peppino Caracciolo che tanta buona prova di sé ha dato in LA NAVE BIANCA, e alcuni giovani tra cui Bava e Pesce.

● Il regista Roberto Rossellini è stato scritturato dall'A.C.I.-Europa Film non soltanto per UN PILOTA RITORNA, ma anche per la direzione artistica di KAPSODIA UNGERESE, un film sulla vita di Liszt.

★ Il problema del riscaldamento nelle sale cinematografiche e in quelle teatrali è stato esaminato dagli organi competenti. Ci è stato così assicurato che è all'esame una concessione di maggior combustibile per riscaldamento ai locali di spettacolo, specie per i teatri dell'Italia settentrionale. Così pure è all'esame una speciale forma di trattamento per l'acquisto di vestiti e costumi per uso cinematografico e teatrale.

IL FICCANASO

il copione, la Società cinematografica che lo aveva chiesto si era disintegrata, o qualcosa di simile. S'intende che Zavattini non ne aveva colpa; onestamente riconosco, vedendo che ora egli scrive per Rahaghiati e per Fabrizi, che aveva tentato con noi di mangiare la luna. Io e Brancacci decidemmo di proporre due soggetti a Macario. Gli parliamo al Plaza, una sera.

— Carne — gli dicemmo. — Un vestitino di carne, per una volta indossatelo. Piretate, cantate e scandite scemenze, ma partendo da un presupposto umano. Immaginate di fare tutto quello che fate in IMPUTATO ALZATEVI!, ma allo scopo di mettere insieme il denaro per ridare la vita a una fanciulla cieca... rendiamo l'idea, signor Macario?

Ci rispose gentilmente che i suoi sforzi e quelli di coloro che lo amavano tendevano invece ad accentuare i caratteri surrealistici e marionettistici del suo personaggio; ci annunciò che in un suo prossimo film proiettili sarebbero ricitrati nei cannoni, navi siasciate si sarebbero ricomposte, eccetera; domandò se avevamo, nel genere, qualcosa da mostrargli.

Uscendo, Brancacci decise di ripartire per Milano e di rinunciare al cinema; tuttora lo ammiro e lo invidio, per questo. Io mi misi a scrivere il romanzo che ora sta apparendo sull'*Illustrazione Italiana*; ma andai anche a trovare Sampieri alla Ici. Per anni Sampieri era stato corrispondente di *Cinema Illustrazione* da Roma; per ciò ebbe l'aria di ricordarsene, e mi offrì di radrizzare il soggetto di un nababbo che, sfuggendo evidentemente alla vigilanza dei suoi eredi, aveva deciso di produrre un film. Lavorammo per un mese, io e Randone; alla fine apprendemmo che avendo il nababbo deciso di spiegare la sua attività in un'altra industria, il nostro lavoro dovevasi considerare come non avvenuto. «Ti dò un po' di denaro, ma di mia tasca» disse Sampieri. «Allora dammene pochissimo» risposi arrossendo. Più tardi, sempre alla Ici, mi sollecitarono ad aggiungere qualche «gag» alla sceneggiatura di NOTTE DI FORTUNA. Non dimenticherò mai Matarazzo, che era il regista del film. In sostanza, egli mi diceva: aggiungi ciò che vuoi, ma fallo con inchiostro simpatico, perchè io questa sceneggiatura la girerò com'è. Una riunione iniziata alle dieci di sera terminò all'alba, su queste parole di Matarazzo:

— Non sono convinto perchè hai ragione, ma perchè debbo andare a letto.

E voi capite quanto sarebbe stato meglio per tutti se Matarazzo avesse avuto l'abitudine di andare a letto almeno a mezzanotte. Alla Ici proponemmo, io, Randone e Calvino, anche un soggetto che avevamo scritto per Valenti. Fu il mio ultimo tentativo di mangiare la luna. Si trattava di un donnaiuolo cinquecentesco, una specie di Don Giovanni che, ucciso in duello, veniva seguito dall'obiettivo in una località ultraterrena, dove nessuna decisione, peraltro, si poteva prendere a suo riguardo. Lo informavano che non avendo mai amato, egli non era giudicabile. Un uomo che non abbia mai amato, gli spiegavano, è come se non avesse vissuto: impossibile stabilire se merita premio o castigo. Gli offrivano di ritornare sulla terra: forse l'amore lo avrebbe rivelato a se stesso e a Dio. Suppongo che posso risparmiarvi il seguito. Roberto Dandi ci restituì il copione, ma non la sua vaga e generica stima; il solo avvocato Besozzi acconsentì a scambiare qualche idea con noi sull'eventuale film.

— L'idea mi piace molto — disse. — Ma il ritorno alla vita del cavaliere cinquecentesco dovrebbe avvenire in pieno secolo ventesimo. Dal contrasto fra le due epoche e fra le due mentalità deriverebbero divertentissimi equivoci. Come nel FRANCESCO I di Fernandel, per intenderci. Io dissi:

— Ma sarebbe un film comico, avvocato Besozzi. L'avvocato Besozzi sbatté le palpebre.

— Forse non avete voluto scrivere un soggetto comico? — disse. — Se permettete, lo rileggo. Proprio in quei giorni arrivò Patellani da Milano. Federico Patellani cercava un soggetto per la Ata, da realizzare dopo piccolo mondo antico. Lo cercava con la sua collaborazione, nonché significativo e profondo, e con salde radici nella umanità, nella poesia e nel dramma degli istinti

primordiali. Sequestrò per tre notti me e Calvino nel suo albergo. Ne derivarono due soggetti. Dandi li bocciò, in nome del noleggiato, perchè impopolari; la Censura per tutto quanto verteva sugli istinti primordiali; il regista Koch perchè aveva già a cuore un altro soggetto, fregiato della sua collaborazione. Patellani mi chiese se lo avrei seguito a Milano. Riteneva che io, lui, Comencini e un altro giovane talento milanese, avremmo scritto cinque o sei soggetti, fra i quali uno che raccogliesse i suffragi dei suoi soci, del noleggiato e della Censura si sarebbe certamente trovato. Accettai. Era gennaio. Nella nuova sede della Ata in Corso Venezia a Milano, faceva freddo; dalle tasche dei nostri soprabiti gettati sui divani uscivano ghiaccioli e nebbia. Alle sette di mattina — questa era l'ora in cui Patellani si sentiva più disposto a inventare — lo stanzone si riempiva delle nostre grida furibonde, in parte riassuntive delle nostre idee sul Cinema, in parte del nostro rancore per il sonno interrotto.

— Ottimo, ma non c'è il dramma primordiale! — strillava Patellani.

Quest'uomo è tutt'altro che un insensibile somaro; i suoi occhi si riempivano di lacrime quando nello scrivere un soggetto affrontavamo una svolta patetica: ma è bizzoso e volubile come un fanciullo. Vuol mangiare la luna, ma non sa da quale parte incominciare a farlo, e questo è tutto. Mambretti e Ponti, i suoi soci di allora, sono di un'altra pasta: uomini di cifre, nababbi lombardi che vagheggiavano soggetti sulle indosatrici, avevano incontrato qualcuna alle Corse, o che si lasciavano suggerire dai loro conoscenti romanzi e commedie dei più contrastanti generi. Infatti interrupperò le nostre riunioni, e dopo aver pensato intensamente a una versione cinematografica di *Scampolo*, si misero agevolmente d'accordo con Dandi su *Sissignora*. Auguri, si capisce; io me ne tornai a Roma in tempo per

scaldarmi al sole di marzo sul Pincio, nonché per sentirmi dire da Osvaldo Valenti che, essendosi offerto di interpretare senza compenso il soggetto per lui composto da me, da Calvino e da Randone tre produttori su quattro gli avevano risposto negativamente. Il quarto aveva accettato l'interpretazione gratuita, ma per un soggetto di Cafiero.

Una sera della scorsa settimana, Osvaldo Valenti mi cercò al telefono. La sua voce danzava nel filo, sui toni più giubilanti.

— Caro, è fatta — disse. — Ho trovato i produttori del tuo soggetto. Costituisco una Società apposta. Fra una settimana si firma l'atto notarile. Sei contento, ora?

— Contentissimo — dissi con mestizia.

— Ti giuro che è la verità! — egli aggiunse. — Insomma che hai?

— Scusami — dissi. — Lo so che è verissimo, ma non ci credo.

Perdonami, Osvaldo, così stanno le cose. Ieri sono stato a vedere l'ULTIMO COMBATTIMENTO, oggi ho visto IL BRAVO DI VENEZIA e domani vedrò ORE 8. LEZIONE DI CHIMICA: qui è questione di uomini, non di metodi; di cervelli e non di organizzazione. Firmatelo questo atto notarile, firmatelo: si tratta di vedere se gli uomini che rispondono ai nomi sottoscritti vorranno realmente nutrirsi di un po' di poesia. Perdio, Osvaldo, ecco come stanno le cose: di nuovo su una straduccia irpina limitata da siepi grigie, di prima sera fra me e mio padre, mentre una luna enorme esultante si eleva come un acrostico.

— Si mangia la luna, papà?

— No. Soltanto la pappa si mangia.

Questo si tratta di sapere e di decidere, lettori: se il cinema deve mangiare la luna o la pappa.

GIUSEPPE MAROTTA
(Disegni di Purificato)



Non sai per quanto tempo ancora, babbo, ho pensato che tu mi avessi ingannato



Un PILO RIT

HANNO avuto inizio su un campo d'aviazione dell'Italia Centrale, le riprese di questo importante film dell'A.C.I. Prima di giungere a qualunque considerazione conclusiva, riteniamo interessante, per i nostri lettori, vedere come si è proceduto, nel lavoro preparatorio, alla firma dei contratti con i vari collaboratori dell'opera.

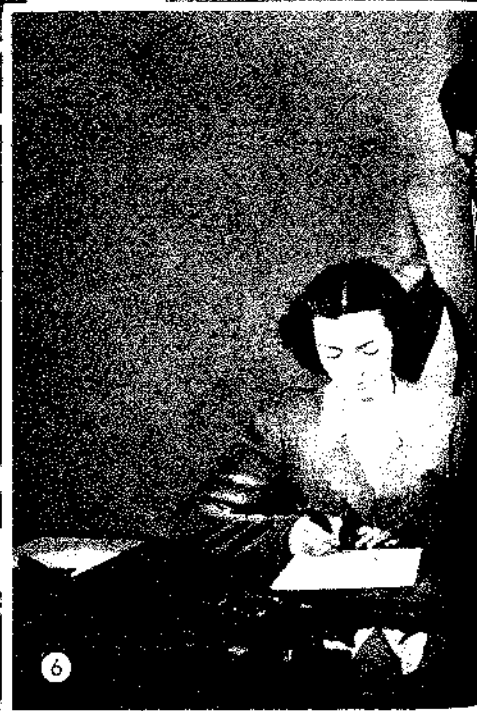
Foto 1 - Il primo a firmare è stato, come è logico, il regista Roberto Rossellini, il quale non intende fermarsi al successo della NAVE BIANCA. Naturalmente il successo futuro è stato assicurato dietro adeguato anticipo...

Foto 2 - Alberto Tronchet, braccio destro di Luigi Giacosi.

Foto 3 - Massimo Girotti, prima di procedere alla sua firma, mostra a Gaetano Masier, altro interprete del film, al suo debutto, quali sono le accortezze di un attore prima di firmare il contratto.

Foto 4 - Vincenzo Seratrice è un giovane operatore che brucia le tappe verso la celebrità. Con questo film darà il suo esame di laurea.

Foto 5 - Ecco Rosario Leone: è titubante perché si sente intimidito



TA RNA



3



4



7



10



11

e onorato di rappresentare da solo la schiera degli sceneggiatori.

Foto 6 - C'erano state delle discussioni per la precedenza nella firma. È intervenuto Franco Riganì, capo della produzione. « Firmate assieme — ha detto — e non se ne parli più ».

Foto 7 - L'infaticabile Luigi Giacosi... e chi non lo conosce?... È contento del contratto firmato come direttore di produzione.

Foto 8 - Paolo Moffa, aiuto regista di De Sica in TERESA VENERDI, oggi aiuto di Rossellini, domani un sicuro regista di classe.

Foto 9 - « Sono un gentiluomo! Cedo il posto alla mia compagna d'arte » aggiunge Massimo Girotti.

Foto 10 - Ma Lilli Denis, la sorellina della celebre Maria Denis, al suo primo film, esclama: « Prego, non posso!... ».

Foto 11 - Crescenzo Gentili è l'operatore per le riprese aeree. La sua esperienza in fatto di riprese in volo (vi ricordate LUCIANO SERBA, PILOTA?), è garanzia di un ottimo lavoro. (Foto Bragaglia).

Uno strano incontro



Zara Leander a Roma (foto Germania-Film)

COME se avessi rivisto la mia vecchia zia, rimasta lontana da tanto tempo. Rimasta distante da me e dalle mie cose, nella stanzetta scura dove l'avevo salutata l'ultima volta, mentre sfogliava un antico album di fotografie ingiallite, seduta sulla poltrona di damasco rosso. (Una stoffa questa se si urta, si disturba colle unghie stride e penetra la sua stonatura fin nei precordi elettrici del nostro corpo). La camera aveva un odore di vecchio, di chiuso, di stantio; e alle pareti erano appesi quadretti ad olio o cartoline colorate di paesaggi, chiuse da cornici di legno chiaro lavorato al traforo, a tutti ghirigori. E c'erano delle mensole dello stesso disegno, un orologio a pendolo, molti ninnoli e tante cose antiche...

Già — dicevo — come se avessi rivisto lei, la mia vecchia zia.

Infatti: l'incontro tra me e il film mi ci fece pensare. Alla vecchia zia, seduta sulla poltrona; e nell'aria satura di antico, vecchie memorie e parole passate.

Ma di che film parlo? De IL DONO DEL MATTINO.

È stata una strana occasione, questa: in uno spettacolo offerto ai militari, m'è capitato di vederlo: tra soldati, che poco prima mi erano sfuggiti di corsa dalle file (uno, un altro, ecc.) per impostare qualche cartolina, di quelle colorate che spediscono alla fidanzata. E quegli stessi soldati ridevano alle scene che erano, in fondo, tutte le possibili combinazioni d'abbrucci o di mosse d'affetto, proprie a quel periodo medesimo delle cartoline al platino. « Mia per l'eternità », « Ti amo appassionatamente », ecc.; c'era scritto in quelle cartoline. E così, proprio così, ancora piacciono ai soldati.

Dunque: IL DONO DEL MATTINO mi ha fatto pensare alle cartoline e alla mia vecchia zia. E chissà quanti film di questa « popoiare » ingenuità avrò veduto con serietà ed attenzione, tempo fa. IL DONO DEL MATTINO è interpretato da Germana Paolieri, ed è uno dei film più primitivi, dei più famigliarmente falsi che si siano prodotti: falso quanto quei libretti di copertina a colori (contaminazione di foto di attori del cinema) che vendono i giornali, e che tu vedi in mano alle sartine o ai meccanici, le pagine

strappate o macchiate d'unto. Per esempio, ad un certo punto del film, con grande serietà Lui dice a Lei (una farmacista che durante il giorno si trucca da « brutta » per non aver fastidi di chiacchiere paesane e la notte sogna di ballare con un Conte, di prendere il caffè con lui e di fumare una languida sigaretta). L'uomo dice alla donna: « Lei è come il brucio che poi diventa farfalla... ». E Lei, la farmacista, ha lo « spasimante » anche da « brutta », nel paese: un vedovo il quale suona la cornetta sotto il suo negozio, anche di notte. Intanto (cioè mentre accade questo) molte figure di contorno che stanno a ingombrare la scena con tutti quei sì accennati con la testa — così forti da scompigliare i capelli —, con quelle riverenze, con quelle braccia aperte in segno di commiserazione, con quelle inutili pause, tutte insieme aprono la bocca a parlare. (ma per fortuna non emettono i relativi suoni e voci). C'è, per esempio, un maestro che odia lo sport ed ha sotto la finestra un campo di calcio, un marito con la « papalina » che segue passo passo una moglie più grassa di lui — proprio una macellaia di Trastevere, ma più pettegola e più ingombrante. Tuttavia, per dire il vero, tutti sono ingombranti gli attori di questo film; sia perché la scena è ferma: un palcoscenico di teatro per solito è il luogo nei limiti del quale si muovono, tutti insieme (di nessuna scena si può scoprire la cubicità cinematografica,



Come beve Carla Candiani (foto Barzocchi)

che si afferra per solito coll'occhio o si compone con la mente, d'istinto); sia perché anche gli interpreti principali gestiscono insieme, in confusione, come le contrefigure dei piccoli teatri. Recitazione convenzionale, che costa poca fatica poiché risponde ad una antichissima, fossilizzata maniera.

Ma il più bello viene appena sopraggiunge il Conte: un « bel giovane » con i capelli lunghi e impomatati, i baffi ben fatti, un berretto sportivo in capo, a bordo di una macchina aperta, lussuosa ma non troppo, con un piccolo autista (allora con compia-

enza chauffeur) il quale non guida ed è buono e fermo come un cagnetto-soprammobile. Anche perché a questo punto inizia il dialogo mielato delle belle frasi da cartoline rosa e azzurre: « Davvero non ha il fidanzato? È libera...? ». Mentre nei dialoghi dei caratteristi si notava uno spiccato predominio e abuso delle parole « mascalzone » ed « asino », dette nel calore di quei discorsi di persona che si adira sempre (con chi?) e gli altri la guardano perché tocca a lui, come indica il copione.

E dal momento in cui compare il Conte, ecco: la ragazza si fa dolce e sino al finale

spasima d'amore (sic!), gonfia il seno e lo rilascia violentemente. Fino alla fine: cioè al « dono del mattino », il matrimonio tra i due.

Quella ragazza era Germana Paolieri e Oreste Bilancia il vedovo che le fa serenate con la cornetta.

E tutto questo in un film del 19...

Cinema italiano di dieci anni fa, circa.

Il cui fratello giovane di oggi ancora risente della parentela: soprattutto nei dialoghi, dove c'è ancora chi si adira parlando e chi dice spesso la parola « mascalzone ».

DARIO CINI

Ogni figura un fatto

(SECONDA SERIE)

Renato Bassoli



NEL vagone ristorante la seconda permette a coloro che vi si sono prenotati, di fumare in pace, di giocare e di bere per il resto del viaggio, chiacchierando, senza grande obbligo di tornarsene nello scompartimento. La nostra seconda serie invece lascia adito a coloro che a mano a mano intervistiamo e intervisteremo di sfogarsi, di dire tutto quello che pensano sul cinema, dall'architettura al costume al trucco alla recitazione. Sarà perciò la nostra una continua « seconda serie », e le colonne di Cinema una sorta di mensa senza tovaglie ove potersi agevolmente intrattenere a fine pranzo.

I nostri tre « ospiti » intervistati oggi sono: un produttore e due letterati noti, e ognuno porta in questa sorta di conversazione il peso della propria esperienza e della propria sensibilità.

A Renato Bassoli abbiamo chiesto, ben si capisce, notizie sul prossimo suo film, e qualche idea non generica ma precisa sul cinema di guerra e il documentario; a Vittorio G. Rossi — era naturale — abbiamo domandato notizie di qualche film visto in paesi fuori della nostra immediata geografia, e ne abbiamo avuto una pagina vivissima dal suo ultimo libro, e in regalo un ritaglio pubblicitario di un film indiano; ad Arrigo Benedetti, letterato garbatissimo e direttore di Oggi, settimanale ben noto per il suo sforzo di correggere il costume e di avviare il pubblico verso un « gusto » preciso ma non pacchiano, non cialtrone, che altro potevamo domandare se non una notizia, un suo pensiero sul cinema italiano, oggi pieno di foruncoli e di neri, e come un ragazzo nell'età della crescita, carico di voce falsa e talvolta sgradevole?

E in primo piano Renato Bassoli, produttore.

Si potrebbe immaginare un Renato Bassoli pacifico, placido, fermo? Lo abbiamo sempre immaginato a tu per tu con cannoni, pistole, guerre, rivoluzioni e assedi. Eppure l'abbiamo incontrato immobile su una poltrona, a tu per tu con i documenti dai quali cavare BENGASI, LA CITTÀ MURATA che Genina dirigerà fra qualche tempo. La storia pratica del film che già intendiamo nei diversi « quanto prima » e « prossimamente

su questo schermo », ha origine dal successo dell'ASSEDIO DELL'ALCAZAR diretto da Genina, e, prima ancora, dal film di recupero CARMEN FRA I ROSSI che diresse Edgard Neville in Spagna per assicurare le possibilità di lavorazione al gruppo italiano che avrebbe girato L'ASSEDIO.

Secondo il produttore, BENGASI sarà un film corale, metterà in luce panoramicamente, senza una chiusa vicenda innestata di ripiego, le reazioni della città cirenaica alla invasione inglese, fino alla liberazione. Un film di guerra, insomma, ma inteso sempre con originalità.

Bassoli dice: « In Spagna ebbi la ventura di incontrare Ambasciatore d'Italia a Madrid il Generale Gambari; egli mi aiutò in ogni modo nella ripresa, nella ricerca dei documenti validi per l'Assedio; a Tripoli ho incontrato ancora l'Eccellenza Gambari in veste di Capo di S. M. delle F. A. Africa Settentrionale; dall'incontro più che cordiale è venuto fuori tutto l'ausilio per il BENGASI. Fra i ministeri che hanno offerto la loro collaborazione e il loro massimo appoggio sono l'Africa Italiana, la Guerra, la Cultura Popolare ».

— Il materiale raccolto è molto?

— Tantissimo; per la ricostruzione perfetta del periodo, seppur breve, dell'invasione,

abbiamo consultato gran ricchezza di documenti, dai giornali stranieri alle fotografie a un documentario. Tutte le nostre legazioni e ambasciate straniere hanno collaborato perché il martirio della città murata appaia nella verità di quei giorni.

— Idee generali sul film di guerra ormai ne avete in abbondanza; la vostra esperienza è definitiva, perciò potete parlare anche con termini precisi: che pensate del film di guerra, del documentario?

— Il film di guerra deve essere sempre documentario, ma deve reggere lo spettacolo mediante la possibilità di restare « documento storico ». LA GRANDE PARATA ha fatto vincere la guerra all'America: non è uno scherzo, questo, tutti l'hanno riconosciuto. Le possibilità di propaganda di un buon film di guerra sono incalcolabili; ma impegnarsi a fondo, o anche soltanto impegnarsi, vuol dire mettersi a capo di grandi responsabilità. E per mio conto, sono pronto ad impegnarmi.

— Chi sarà l'attore interprete del BENGASI?

— Certamente Giachetti, capace ormai di rappresentare l'ufficiale italiano nelle migliori condizioni. D'altra parte, Giachetti negli spettacoli cinematografici ha già mostrato le sue capacità di far carriera...

Vittorio G. Rossi, dice:

— In Cobra, che esce proprio oggi, troverete una pagina dove racconto quello che

Vittorio G. Rossi



ho visto in un cinematografo indiano: film e pubblico. Lì c'è tutto quello che vi posso dire su quest'argomento. Io vado al cinematografo, cosicché sono poco attrezzato a dirvi sul cinematografo cose che non siano stupide. In compenso, vi regalo questo foglietto di pubblicità del film indiano SWASTIK.

Ed ecco — per cortese concessione dell'editore Bompiani — la pagina che Rossi scrive in Cobra sul film che ha visto in India:



Mohan Pictures Thrilling Social

SWASTIK

Directed by: MOHANSINHA

with: Vinakumari, Indurani, Madhubala, Jivan, Sushilkumar, Fakir Mohamed

Opens Today at **THE STAR**
Phone. 2573

« Al cinematografo.

C'è piena di indiani; qualche europeo che negli intervalli si vede gagliardamente sbadigliare.

Tutti indiani sono gli attori del film: attrici che, come donne, potrebbero certamente dare belle soddisfazioni; e poichè io vado al cinematografo sopra tutto per vedere le belle ragazze del film e così consolarmi gli occhi, questo va benissimo.

Mi pare però che nel muoversi e gestire di queste attrici indiane, ci sia qualcosa che non va: dov'è il folgorante guizzare delle attrici dell'Occidente, che sembra bruciare l'aria che le avvolge? Qui c'è come uno stanco riflesso di gesti già visti, ripetizioni di abitudini e gesti estranei allo spirito che li crea e muove; gesti tirati da fili, ecco: immagini trascorrenti su uno specchio offuscato dall'umidità.

Mi piacerebbe capire le parole d'amore che si dicono: tutte le esperienze viene il momento che tornano utili. Forse, però, da quello che vedo fare agli innamorati lassù sullo schermo, non c'è nulla da imparare neanche da quello che si dicono. L'amore è la sola cosa che ognuno crede che come la fa lui, nessuno la sa fare; poi, quando ha percorso molta strada nel tempo e nello spazio, finisce con l'accorgersi che quella musica tutti la suoniamo press'a poco allo stesso modo.

Giham, là sullo schermo, vuole liberare la patria dallo straniero, e per liberarla non crede basti l'*ahimsa*, ossia il trattenersi filantropicamente dall'usare violenza, anzi lui vuole la violenza grossa.

Ma Vina, che è orfana e molto ricca ed è innamorata di Giham, non è dello stesso parere di lui sui mezzi per liberare la patria: lei preferisce l'*ahimsa*.

Ecco però il principe di Ragnagar incontrare per caso Vina: dall'incontro sprizza amore: il principe si innamora di Vina. Del principe invece è innamorata Indu, che è la figlia del suo primo ministro.

Intanto Giham prepara sotto sotto la liberazione con violenza, ma al momento buono tutto è scoperto: il principe manda Giham in prigione.

Ma Vina non se ne è stata tranquilla: ha fatto propaganda, ha raccolto molti seguaci per la liberazione senza violenza, e così può andare dal principe e porgli le sue condizioni.

Giham, naturalmente compreso nei patti dell'armistizio, esce di prigione e sposa Vina, la dolce energica Vina che fa la propaganda; e il principe si convince che l'amore di Indu non è poi roba da buttare via, e sposa Indu.

Sento il pubblico fermentare intorno a me: ondate di passione passano sul pubblico e lo scuotono; lo comprendo dal silenzio che nei momenti più caldi si stende sul pubblico come una calmata di acque in movimento. Il pubblico indiano, a qualunque cosa stia assistendo, si agita, chiacchiera forte, mangia frutti e tira le bucce; ma qui a tratti, trascinato nel gorgo della passione, tace. Un silenzio che brulica di cuori intensamente pulsanti.

Fin che la luce è spenta e non vedo le facce degli spettatori, perdo l'idea di trovarmi in un cinematografo: mi pare d'essere in un cinematografo popolare del nostro illuminato Occidente: la stessa palpitazione collettiva per gli amori contrastati, i baci serrati lunghi, l'accomodarsi finale delle cose che prima promettevano seriamente di finir male.

Cosicchè uscendo mi dico: — Che serve mai girare il mondo, se l'uomo è lo stesso stupido da per tutto? ».

Abbiamo pescato Benedetti in redazione, e mentre Majorana lo sottoponeva ai cinque minuti di immobilità, lo abbiamo fatto dattilografare personalmente la sua opinione sul cinema italiano.

« Nei film italiani, mi sembra che ci sia troppa eleganza. Non soltanto quando si

raffigura la vita di ceti ricchi o aristocratici, ma anche nelle pitture popolari, agresti. Come se la persona incaricata dei costumi, dell'arredamento, della scenografia avesse l'intenzione di fare pubblicità a qualche sarto, a qualche mobiliere, ecc. Nei nostri film, vorremmo allora pettinati con meno cura, indossanti abiti meno stirati. Non parliamo poi degli interni. C'è il gusto per i mobili di gran lusso, le tende di stoffe preziose. Basta che si rappresenti la vita d'un qualsiasi professionista, e subito lo si inquadra in studi, sale, camere da letto che non le hanno nemmeno i miliardari. Lo spettatore resta sconcertato. Vorremmo insomma qualche vetro rotto, qualche porta che cigola, vale a dire alcuni di quei segni che rivelano i caratteri della vita quotidiana. Infatti è dimostrato da molti film che la cinematografia riesce ad essere, a modo suo, poetica specialmente quando dipinge gli aspetti più umili della vita moderna. Una calza rotta, una brocca da pochi soldi servono spesso molto più d'una pelliccia e d'un diadema di brillanti ».

Ma i produttori questo linguaggio lo comprendono? Bisognerebbe entrare in un discorso pieno di domande, e fra queste non ci pare localmente importante: « Costa più un vetro sano o un vetro rotto, in produzione »?

RENATO GIANI
(Disegni di Majorana)

Arrigo Benedetti



FOTOGRAFIA PLASTICA

L'IMMAGINE fotografica concepita ed eseguita con senso d'arte è la risultante scelta di vari e complessi elementi, preparati e disposti con meditata esperienza: uno di questi, certo fra i più importanti, è la sua composizione « equilibrata »; fatta, cioè, di linee di masse e di piani, disposti nel loro insieme, in modo che diano una sensazione estetica di equilibrio, cioè, di armonia.

L'armonia dell'immagine esige, ad esempio, che se una linea risalente dal margine inferiore di essa va cadendo obliquamente in diagonale verso l'uno dei lati, un'altra linea sorga in senso opposto, che quasi la prima sorregga e sostenga: le ridia, cioè,

l'equilibrio, compromesso dalla sua direttiva, esteticamente preoccupante.

Analogamente, se un'ombra densa pervade in modo sensibile una zona ampia del quadro in controluce, come in certi effetti notissimi detti « alla Rembrandt », una zona di opposto valore, materiata, cioè, di luce brillante, le sia posta di contro, per modo che ne temperi e ravvivi la oscura sensazione visiva.

Se, infine, un primo piano luminoso e deciso vincola fortemente l'attenzione dell'osservatore, per modo che lo sguardo di questo ne risulti come attratto e fissato senza via di scampo, un più arretrato piano di-

gradante verso il fondo del quadro lo richiami al movimento, affinché tutta l'immagine sia percorsa e come « letta » dallo sguardo indagatore.

Armonia ed equilibrio sono presenti sovrannamente in ogni manifestazione della natura e sono — per questo — fondamento eterno di ogni bellezza: ecco perchè musica, non solo, ma architettura scultura pittura poesia, tutte le arti, insomma, che alla bellezza tendono, sono materiate di essi; ed in essi ricercano la loro forza più suadente, la loro fonte prima di ogni godimento per lo spirito.

La fotografia moderna, ultima arrivata nel campo dibattuto dell'arte, sebbene partita da presupposti realistici decisamente nuovi, non poteva sfuggire a questa legge universale; tanto più che, fatta esclusivamente dalla luce, è a questa anzitutto ch'essa chiede, in un armonico equilibrio di toni, tutta l'efficacia rappresentativa delle immagini sue.

Questa ricerca pacata e serena dell'armonia nelle forme pure e semplici della natura; questo desiderio di amore per tutti gli elementi decorativi che poeticamente nascono dagli accostamenti fantasiosi di oggetti ad arte disposti, hanno creato e perpetuato — anche in fotografia — il gusto della « natura morta »: in essa il fotografo, quasi a riposarsi ed a riprendere fiato dall'esercizio diuturno del dinamismo iconografico, per cui le situazioni più disparate sono da lui colte a volo dalla natura e dalla vita, si abbandona talvolta alla costruzione « lirica » del quadro. Basta contornare di luce e di ombra, come si è detto, armonicamente disposte, un frutto, un cristallo, un oggetto qualsiasi nato dalla raffinata sensibilità di un artefice esperto; o varie forme accostare fra di loro, in modo da suscitare gradevoli equilibri di interdipendenza estetica, e il quadro è fatto: non v'è che da commisurare la posa alle esigenze della illuminazione.

Nella immagine che presentiamo, noi abbiamo utilizzato una lente di cristallo, tenendola eretta su un piano, con un artificio da... uovo di Colombo; e le abbiamo posto dinanzi una minuscola forma nuda di vetro opalescente. Il resto, giuochi di ombre e guizzi di luce, lo ha fatto una lampada elettrica, posta un po' in alto, dinanzi a noi.

Testo e foto di GUIDO PELLEGRINI





Potrà stupire che si tratti qui di un libro che l'autore, un giornalista della fama di Luigi Barzini, vale a dire un giornalista senza compromessi, definisce *Avventure e ricordi*. Racconti e novel-

la e *Cronache di un mondo scomparso*. Ma se si consideri che appunto là dove i casi e le figure umani son più complessi, nel mondo cioè che il giornalista ricerca, là dove eventi turbolenti compiono il destino di uomini e di popoli, il cinema cerca materia che rechi in sé gli elementi atti a suscitare emozione: se ciò, dicevamo, si consideri, non stupirà che anche il libro di un giornalista venga proposto all'attenzione dei produttori. Diciamo subito che un esame in tal senso dovrà limitarsi preferibilmente alle prime due parti, scartando la terza. *Cronache di un mondo scomparso*, come quella che più si avvicina ad una concezione giornalistica ortodossamente intesa, nella quale l'elemento dialettico-politico, perciò veritiero, ha preponderanza: non si tratta quasi esclusivamente dell'ambiente russo, epoca dello zar, argomento tabù del cinema, oggi più che mai esposto agli sguardi dei censori.

Ciò premesso, si può dire che non uno ma sei sette film sono ricavabili da *Wu Wang ed altre genti*. Chi conosce Barzini, sa quanto egli affidi alla fantasia: né si può affermare che questa gli faccia difetto, anche se tutto sommato è fantasia inquadrata entro certe convenzioni alle quali era ligio il giornalismo romantico del principio di secolo. Così il germe che seminato nel cinema potrebbe fruttare ottime cose è in quasi tutti questi scritti, ma in taluni salta agli occhi; è il caso per esempio di *Un ragazzo prodigo*, quaranta pagine che sono un soggetto cinematografico bell'e steso. Il fatto ha le radici nella realtà, ma soltanto le radici; che in seguito la più disancorata immaginativa, quella che ha dato vita a FRANKSTEIN, a LA MASCHERA ETERNA e altri film chimico-avventurosi, lo sviluppa e risolve. Il fanciullo prodigo è uno scienziato per un insieme di circostanze rimasto immerso troppo a lungo in un preparato per ringiovanire; si riduce all'età di due anni, e la sua comparsa nella casa e la scomparsa dello scienziato sono il mistero da risolvere. Il fanciullo cresce, ha mente formidabile, si produce nei varietà come calcolatore prodigioso; cresce, ha i suoi drammi facilmente prevedibili, essendo cosciente del miracolo avvenuto, e muore dopo una vita avventurosa, giovanissima all'apparenza, in sostanza all'età di 113 anni. Tesi assurda, come si vede, ma non più di quelle che animarono i film succitati.

Altro pezzo ai nostri fini indicato è *La mano*. Più che il pezzo in sé, è la trovata che ci attrae, trovata degna del migliore cinema francese, che varrebbe a dare struttura originale a un lavoro che la sfruttasse. Pensate a un uomo (che qui è Barzini) nella cuccetta di un treno; è notte, il treno viaggia attraverso



la Russia sostando alle piccole e grandi stazioni. Centoquattro ancora, prima di giungere a Mosca. A una di queste, un paesello sperduto, sale una donna elegantemente vestita di nero. Si corica nella cuccetta, il capo contro il capo dell'uomo; in breve s'addormenta. Ed ecco, a un certo momento, l'uomo svegliarsi sotto una vaga sensazione. «La sconosciuta, dormendo, aveva passato un braccio dalla mia parte». La mano, alla luce fioca dello scompartimento, «aveva diafanità pallide che facevano pensare alla malinconia di un volto malato». E questa mano trema, striscia, si rinchioda, ha sussulti che paiono singhiozzi e che nella incoscienza del sonno acquistano per chi li vede il valore di riferimenti, poi si abbandona; a un'altra ferzata, sul far dell'alba, si ritira, la signora scende. Ma tutta la notte, su quella mano abbandonata, sui suoi movimenti l'uomo ha sognato, ha costruito una vita, un destino, quello che Barzini non dice e che il film dovrebbe immaginare. E ancora. Potremmo indicare *La tempesta*, *Il baqueano* e altri, nei quali spunti per film sono ritrovabili. Ma ci sembra superfluo, dopo quanto siamo venuti dicendo, insistere. Un produttore di buona volontà, o chi per lui, si prenda la briga di leggere. Può essere che non se ne penti. (LUIGI BARZINI: *Wu Wang ed altre genti*, Mondadori).

ACHILLE CAMPANILE
LA MOGLIE
INGENUA
E IL
MARITO
MALATO
RIZZOLI-MILANO

Quello che ad Achille Campanile debbono gli amoristi italiani di oggi, non è poco. Lo stesso Mosca, recensendo sul *Marc'Aurelio* questo libro, lo ammonitava, Campanile fu in certo modo un caposcuola, l'inventore oltre che «del cavallo» di un umorismo metafisico, tutto infuso di fantasia, punto legato nella forma alla realtà, ma nella sostanza realissimo; che infatti i suoi personaggi s'incontrano tutti i giorni in tutti i luoghi. Ma costoro, con la stessa aria con cui chiedono l'ora, escono in discorsi paradossali; e così il paradosso sta al fondo dell'arte di Campanile, ed è un paradosso che deriva da un simbolismo tenue e spesso triste, talora scanzonato. Si può anche parlare di surrealismo, volendo, se questo di Campanile non

avesse riferimenti umani più immediati; comunque, proprio in ciò è la sua attitudine cinematografica: in questo liberarsi dai legami terreni restando però sulla terra, nel far divenire gli uomini piccolissimi, o far loro spuntare le corna, non soltanto metaforiche: come è nel caso attuale.

Ci torna alla mente un parallelo tra Clair e Campanile uscito in *Cinema* qualche anno fa. L'articolista trovava punti di contatto tra i due nel loro spiccato «senso della strada» e si riferiva, per Campanile, al suo libro *Cantilena all'angolo della strada*. Noi pensiamo altresì a *Il Ciambellone*; pensate cosa diverrebbe *Il Ciambellone* nelle mani di Clair! E non è a dire che il merito sarebbe tutto del francese. Ma per attenerci al libro testé uscito, giova ripetere che se lo aggiungiamo alla produzione filmistica è per quanto di fantasioso, diciamo pure surreale, contiene. Tutto questo offre non poca materia allo schermo. Un professore di vasta fama un bel giorno scopre di avere le corna, due piccole corna alla sommità del capo. Un ladro che, introdottosi nella sua casa per rubare, si è nascosto in un ripostiglio, assiste alle stranezze di Runc, il professore, che poi racconterà al romanziere. La vita del professore è sconvolta. Costretto a portar sempre il cilindro, passeggia per la casa in preda al più giustificato nervosismo, domandandosi se le corna sono, oltretutto reali, simboliche. In altri termini, il suo dubbio è il seguente: se chiamare il medico o l'avvocato. La moglie dà una risposta ai suoi dubbi quando, tornata dalla villeggiatura e visto il marito con le corna, gli si getta ai piedi confessando la sua colpa. Ma ignora il nome del seduttore. Runc si reca sul luogo delle indagini, ma in treno, cadutogli il cappello e messe a nudo le corna, è scambiato per il diavolo. Il treno si ferma, i viaggiatori fuggono, e al professore non resta che vagare per la campagna. Ma una strana automobile lo segue, egli viene rapito e portato in una casa abitata da bizzarri individui: un manicomio. Improvvisamente gli si presenta un personaggio inatteso: il diavolo, che, impensierito di vedere sulla terra uno sconosciuto assumere il suo nome, lo sfida a cornate. Nel trambusto che segue tutti fuggono, il professore compreso. Il quale, tornato a casa, viene a scoprire che il tradimento della moglie altro non era che un semplice bacio strappato

da un amico del marito stesso, così tutto si accomoda per il meglio. Abbiamo riferita per esteso la trama in quanto da codesti fatti e da altri inseriti nel racconto è possibile dedurre lo spirito di cui parliamo più sopra; nonché la loro qualità ai fini di una traduzione allo schermo.

Resta un fatto: chi potrebbe realizzare il romanzo di Campanile da noi senza tradirlo? La risposta è semplice: Campanile. (ACHILLE CAMPANILE: *La moglie ingenua e il marito malato*, Rizzoli).



Brancati, ha scritto Alicata su *Oggi*, è venuto con gli anni «arricchendosi, attraverso l'osservazione risentita ed arguta dei costumi degli uomini, d'una vena di moralismo

fantasioso e ribelle, il cui impegno umano non è ancora divenuto così austero da impedire alla sua prosa di piegare liberamente verso lo scherzo estroso e caricaturale». Così questo suo romanzo può considerarsi «un gioco, un divertimento della fantasia»; è un romanzo che supera l'impaccio di una misura troppo realistica e, appunto, la serietà d'uno studio di costumi, per trasportare invece baracca e burattini in un clima fantasioso, di una invenzione stravagante. Dove il gusto di certe osservazioni, il peso di certi dati, il senso di certi riferimenti arrivano, per contrasto, ad un tono arguto, scambiano il quadro in caricatura, muovono la farsa, il comico».

Sono osservazioni che valgono anche ai fini di una traduzione dell'opera allo schermo. E difficile magari pensare che un romanzo del genere sia adattabile, ma è nostra convinzione che laddove c'è anche un solo punto su cui poggiare le mani, codesta traduzione sia possibile. Qui il punto è in quel tanto di fantasioso, di caricaturale, di deformato che tratteggia i personaggi, siciliani puri, innamorati di tutte le donne che incontrano, e innamorati in un loro modo specialissimo, tutto miagolii e filastrocche d'esclamazioni. Sono personaggi invitanti, non c'è dubbio, che piacerebbero a un Palermo se fosse al mondo. Percolla, Scannapicco e Muscarà sono amici catanesi, e il loro daffare di scapoli è occuparsi di fatti «femminili». La loro esistenza è dominata da incubi di tal fatta, i loro discorsi vertono tutti su questo tema; e quando un amico giunge da Parigi con una donna di gomma che pare vera al tatto, tutti la vogliono provare. Finché Percolla non s'innamora sul serio, e si sposa, entrando in un mondo non suo a Milano. Qui il romanzo decade, anche come interesse specificatamente cinematografico. A noi sembra che quanto di valevole ai nostri fini contenga il libro sia tutto nella parte catanese, e nei viaggi degli amici; dal matrimonio in poi affiora come una tesi alla quale non sottoscriviamo, perché inceptata da uno sforzo evidente. Ma quella prima parte, quel parossismo amoroso ci alletta e pensiamo possa allettare anche un produttore intelligente.

IL MERCIAIO

SOGNO DI CARNEVALE



Sopra: La nostra fanciulla innocente è Maxi Brunnhuber (Ilse Werner). A destra: Host Heisterkamp (Paul Hartmann) il primo incontro di Maxi



Ecco il mondo suscitatore di tanti sogni per le deliziose fanciulle innocenti



A CARNEVALE molte fanciulle sognano. Sognano antiche storie di balli nei saloni incantati, e gente e principi e amori e felicità. Maxi Brunnhuber è una deliziosa fanciulla innocente, che sogna da gran tempo di andare a un ballo. Quando si potrà recare per la prima volta in una sala piena di luce, nel salire le scale, Maxi lascia cadere la borsetta. Un elegante signore in marsina si china per aiutarla; poi si presenta: Host Heisterkamp di Monaco. È un grande industriale, e vorrebbe fare qualcosa per Maxi: vuole aiutarla, renderle la vita più facile. Il ritmo della danza rapisce la coppia: Maxi è affascinata; le sembra di vivere in un sogno. Ma nella sua ingenuità non scorge il pericolo di questa innocente relazione e le complicazioni che possono derivarne.

Poi, quando qualche giorno dopo, a un altro ballo, conosce il giovane poeta Hansjürgen, a lui darà tutta la sua anima e tutto il cuore.

Hansjürgen dopo il ballo accompagna a casa Maxi e da lei apprende l'amicizia che la lega ad Heisterkamp. Ingelosito, pensa al peggio, ma quando è al colmo dell'ira viene a sapere che l'industriale è suo padre. Fra i due uomini avviene un drammatico incontro. Il piccolo dramma che sembra spezzare improvvisamente il romanzo, chiarisce invece la situazione e il giovane potrà convincersi che fra suo padre e Maxi non v'è stata che una innocente simpatia. In una allegra gioiosa ridda di danze, Maxi vive la sua terza meravigliosa notte di Carnevale.

Il regista è l'ottimo Ritter della SQUADRIA DEGLI EROI, che ha al suo fianco come interpreti Ilse Werner e Paul Hartmann e Hannes Stelzer.



Nel ballo l'avventura accresce il suo fascino



Ma il vero Principe Azzurro apparirà più tardi



Ecco il personaggio del secondo ballo: il poeta (Hannes Stelzer)



L'amore che nasce è quello più vero



Un immancabile diversivo: le figure di secondo piano



Quella stessa gente che segue e partecipa con trepidazione alla vicenda



Sul dramma si fa luce. Sono di fronte padre e figlio

★★★ UNA RAGAZZA ALLARMANTE

(Good girl goes to Paris) - U.S.A. - Produzione: Columbia - Distribuzione: E.I.A. - Regia: Alexander Hall - Soggetto: L. Coffey, W. Cowan - Sceneggiatura: G. Lehman, K. Englund - Comm. mus.: Ben Stoloff - Operatore: H. Freulich - Interpreti: Melvyn Douglas, Joan Blondell, Walter Connolly, Joan Perry, Alan Curtis.

È sulla falsariga dell'ormai nota formula ironico-sentimentale che questo film americano si muove con la consueta andatura nota a tutti. Il lavoro è agile senza dubbio, e spettacolosamente apprezzabile per quanto abbondi di una caratterizzazione piuttosto sfruttata e si valga di trovate non più nuove per quella cinematografia.

Joan Blondell, che sarebbe poi la ragazza allarmante, mostra qua e là i suoi ammetti, cosa questa che urta un po' con quella disinvolta ingenuità, vestita di furbia che il suo personaggio riveste.

In complesso il film non è dispiaciuto, soprattutto per la destrezza con cui attori e regista svolgono una trama di per se stessa priva di quei fondamentali movimenti nello spazio e nel tempo, che sono la precipua dote di quella produzione.

Il lieto fine, che i volti e le situazioni stesse annunciano sin dall'inizio del film, conclude nell'ordinario modo, l'ordinaria faccenda.

★★★★ GRANO FRA DUE BATTAGLIE

Italia - Produzione: Ist. Naz. LUCE - Regia: Romolo Marcellini - Ideazione e studio: Giovanni Artieri - Montaggio: Basilio Franchina - Operatori del Reportage Cinematografico di guerra A. S. col concorso degli operatori della Sez. Cinemat. di volo del Min. Aeronautico - Documentario ripreso sul fronte dell'Africa Settentrionale.

GRANO FRA DUE BATTAGLIE è stato senza dubbio il più importante e più applaudito documentario tra quelli, tutti di ottima fattura, che l'Italia ha presentato quest'anno a Venezia. Frutto ultimo di quei continui riuscitissimi sforzi e di quel progressivo sviluppo che da qualche anno animano i giovani gruppi documentaristi italiani. Questo film dell'Istituto Luce è all'altezza e per alcuni aspetti supera di gran lunga molta della raffinata produzione straniera in questo campo.

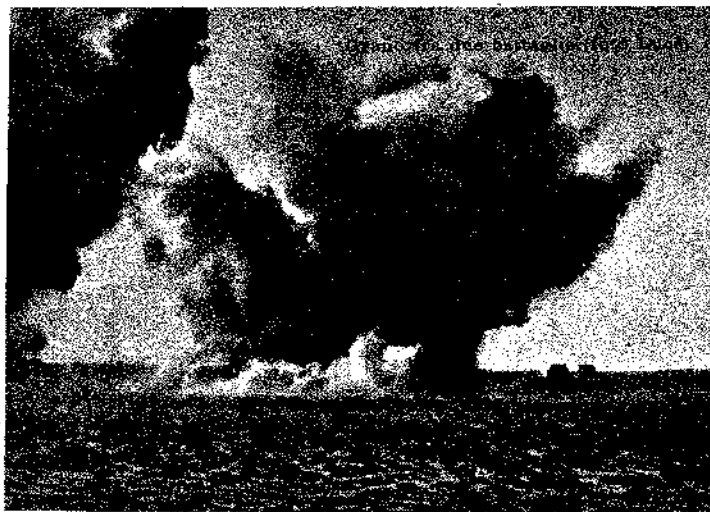
GRANO FRA DUE BATTAGLIE è l'epopea dei coloni di Cirenaica durante il loro lavoro sotto il fuoco della guerra. Il titolo diviene da simbolo realtà viva, grazie alla accuratissima ed appassionante ripresa della vita vera, così come si è svolta e si svolge in quel settore tanto battuto dalla guerra e tanto tenacemente difeso dai soldati col combattimento e col lavoro.

La direzione di Romolo Marcellini ha creato un'opera ricca al cento per cento di impeto e di entusiasmo, ma soprattutto un'opera di amore e di passione. Lontani ormai dalla freddezza di una semplice cronaca, appare evidente che i nostri documentari si dirigono verso forme decisamente costruttive e calde, verso forme cioè che sono poste al servizio di un'idea, di una morale e che essi illustrano egregiamente.

C'è in questo recente lavoro di Marcellini il senso pieno, esatto della

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO



guerra, così come essa è sentita e condotta, non solo dalle truppe combattenti, ma dal popolo schietto degli operai e dei rurali italiani nella sua giornaliera lotta. Ripreso dai reparti degli operatori di guerra, con l'aiuto della legione cinematografica, rivela, fra l'altro, l'estrema destrezza e l'agilissima perizia dei nostri tecnici, come il loro perfetto senso di osservazione.

★★★ È CADUTA UNA DONNA

Italia - Produzione e distribuzione: Scalera - Regia: Alfredo Guarini - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Milly Dandolo - Sceneggiatura: A. Guarini, Ugo Betti, Piero Tellini, C. Zavatini, Sandro De Fao, Ercole Patti, Vincenzo Talarico - Scenografia: Gustavo Abel - Comm. mus.: Edgardo Carducci - Operatore: Ubaldo Arata - Fonico: Adolfo Alessandrini - Montaggio: Gabriele Variale, Dolores Tamburini - Interpreti: Isa Miranda, Rossano Brazzi, Tilde Mercandalli, Giulio Panicali, Anita Farra, Olga Solbelli, Claudio Gora, Carla Martinelli, Carlo Tamberlani, Luigi Pavese.

Tratto dall'omonimo romanzo di Milly Dandolo, questo film risente indubbiamente, e non poco, della sua origine letteraria, e letterario ne è non solo il tessuto per così dire connettivo, ma lo stesso « modo » espressivo, la stessa andatura. Del resto, se la trasposizione in termini cinematografici ha mantenuto intatta la vera maternità di quest'opera, ciò non vuol dire che essa si presenti per questo inaccettabile come cinema, o come cinema non rilevante. Al contrario, e gli esempi sono tanti e di facile richiamo — si pensi a SCHIAVO D'AMORE, si pensi a LA FORESTA PIETRIFICATA — se un regista riesce a mantenere volutamente in un'opera cinematografica, i toni, la misura, gli echi che le parole hanno costruito nell'originale letterario, se un regista, dicevamo, riesce a far questo, senza cadere in errori di espressione, avrà fatto ottimo lavoro e si meriterà lode.

È questo il caso di Guarini, i cui sforzi nella creazione di questo È CADUTA UNA DONNA sono stati palesemente diretti al mantenimento più possibile dell'atmosfera evocativa

raggiunta dal testo scritto. È come se la fantasia che le parole del romanzo lasciano libera ad ogni lettore nella costruzione di un ambiente e di tipi secondo il semplice richiamo grafico e simbolico, fosse stata ad un tratto fermata dal regista sulla migliore e più logica rappresentazione visiva, che nulla trascura di quegli originali elementi, di quei lontani richiami. Per questo Guarini ha fatto un film encomiabile e che pur basato su uno dei più sfruttati luoghi comuni della romantica di tutti i tempi e di tutte le qualità, riesce a portare il dramma vivo, in una atmosfera di vera poesia alla mente dello spettatore. La sua regia si vale della lenta progressione ed evocazione del tempo: più che la storia di una donna, è lo svolgersi di un periodo di tempo con tutto ciò di umano che esso porta con sé quello che questo film ci presenta, e le persone che vi agiscono risultano più che i protagonisti, gli esseri passivi, le creature che subiscono i pesi e le responsabilità tristissime che questo correre del tempo porta con sé.

È una regia quindi, fatta di sfumature e condotta con delicata perizia, che riesce agevolmente a superare i non lievi ostacoli di retorica e di facile sentimentalismo che il racconto porta con sé, presentandolo come in una veste nuova, anzi addirittura come una cosa nuova anche ai più scaltriti osservatori. Isa Miranda più controllata che in passato ha, senza eccessi, partecipato con passione alla vita del suo personaggio. Il suo volto, la sua aperta sensibilità hanno compreso ad ogni istante il metro esatto di una recitazione, difficilissima appunto perché imbastita su casi ormai comuni allo schermo. Essa ci sembra essersi diretta ormai su una strada giusta, abbandonata, come appare, certi pericolosi compiacimenti che nel suo precedente film si erano chiaramente rivelati. La figura interpretata da Rossano Brazzi, sbiadisce di fronte al fervore degli altri e la distribuzione per questo attore non ci è sembrata indovinata.

★★★ LUCE NELLE TENEBRE

Italia - Produzione: Italcine - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Mario Mattoli - Soggetto: Tade Szulc, M. Mattoli - Sceneggiatura: Mattoli - Scenografia: Ottavio Scotti - Operatore: Ariano Gallo - Costumi: Fabrizio Carafa - Montaggio: Fernando Tropea - Interpreti: Aldo Valli, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Carlo Campanini, Enzo Biliotti, Carlo Lombardi, Guglielmo Sinaz, Ugo Sasso.

La correttezza con cui Mattoli ha condotto questo racconto, non del tutto nuovo nella sua trama, per lo schermo, è la qualità più rilevante che fa di esso un film accettabilissimo, appassionato ed umano. Il successo di pubblico quindi che ne ha costantemente accompagnato la prima apparizione è quanto mai giusto e giustificato. Di fronte ad un motivo che facilmente guida alla spicciola commovente e si appella, con suo stesso grave pericolo, al cuore dello spettatore, Mattoli ha dovuto muoversi quasi sempre su un filo di rasoio. A suo merito però bisogna riconoscere che non si è fatta la più piccola scalfittura e che anzi non ha reso neppure avvertibile il pericolo suddetto.

Ne è risultato così un film organico e senza intemperanze di regia, senza sproporzioni pur nelle diverse altezze di tono tra scena e scena, meglio tra primo e secondo tempo, e la storia scorre con assoluta naturalezza pur accentuando nella dovuta misura ciò che era necessario alla emozione ed alla drammaticità. E il film risulta caldo, eloquente, convincente più che se servendosi delle tante sfruttate accentuazioni termometriche, si fosse gettato alle melodrammatiche espressioni che purtroppo ancora siamo costretti spesso a sorbirci in lavori analoghi.

Il lavoro di Mattoli è stato tutto di accortezza, diremmo quasi di furbia, soprattutto di sensibilità, e su questi presupposti si è svolto anche il lavoro degli altri, degli attori soprattutto che, tutti, sono al loro posto come non mai in questo film.

Fosco Giachetti ha mostrato qui di saper opportunamente sciogliere quella forse eccessiva rigidità di maschera e di gesti che avevano rappresentato fino ad oggi il solo aspetto negativo della sua recitazione. In LUCE NELLE TENEBRE è come divenuto più umano, più socievole, meno tipo, insomma, e più uomo di carne e ossa. Così la Valli, che, finalmente in una parte che sembra tagliata apposta per lei, porta nella finzione scenica tanta passione, tanta delicata recitazione da meritarsi una lode a pieni voti. Lasciata da parte una certa quale freddezza ed assenza che spesso le abbiamo riconosciuto, essa partecipa con un perfetto ed aderente linguaggio espressivo della vita del suo personaggio.

Così, composta e priva delle sue femminili preoccupazioni, ci è sembrata, Clara Calamai, che seppure nelle vesti di una figura leggermente sbiadita per soggetto stesso, ha saputo darle l'aspetto più rispondente alla veridicità ed alla accettazione di tutti. Campanini va bene così, in questo tono affievolito come la riconoscibile mano di Mattoli ha saputo sistemarlo, sfondando la sua « scena » di quegli elementi un po' pletorici e

carichi che finivano per renderne stucchevole la recitazione. Completa l'opera una scenografia decorosa e ordinata, mentre gli esterni dal vero poggiano quasi sempre su angoli visuali di buon effetto e di intelligente scelta. E in sostanza questo uno dei migliori film del nostro regista ed uno dei buoni esempi del continuo progresso della nostra più seria e più preparata produzione.

★★ PIA DE' TOLOMEI

Italia - Produzione e distribuzione: Manderfilm - **Regia:** Esodo Pratelli - **Direttore di prod.:** Luigi Giusti - **Soggetto:** Luigi Bonelli - **Sceneggiatura:** Guglielmo Usellini, E. Pratelli - **Dialoghi:** Rosso di San Secondo - **Scenografia:** Virgilio Murchi - **Costumi:** Maria Arcangeli - **Musica:** Francesco Mander - **Operatori:** Arturo Galles - **Interpreti:** Germana Paolieri, Carlo Tamberlani, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Cecco Baseggio, Gemma D'Alba, Danica Drei, Nino Crisman, Dina Perbellini, Amedeo Trilli.

Una dopo l'altra vediamo poco a poco esaurirsi sui nostri schermi tutte quelle storie, miste di realtà e di leggenda che la nostra tradizione popolare conserva gelosamente e tramanda ai tempi avvenire, sempre più accresciute dai fiori della fantasia e da quell'aria di sogno che è propria dell'arte ingenua e semplice del popolo. Per questo, quando andiamo a vedere ritratte sullo schermo le vicende che a queste storie si riferiscono, abbiamo costante il timore che nella reale trasposizione dal sogno alla realtà visiva qualcosa possa andare perduto, disperso, alterato. D'altro canto, anche se ciò nella maggior parte dei casi avviene, siamo noi i primi a capire che se la perfezione è difficile, anzi difficilissima in quella che potremmo chiamare la cronaca cinematografica, ancor di più essa appare irraggiungibile laddove non altro riferimento esiste se non quello che la fantasia stessa ci offre.

PIA DE' TOLOMEI è l'ultima cronologicamente di queste elaborazioni cinematografiche che ci è stato dato di vedere e il timore cui accennavamo più sopra, riscontrammo che aveva la sua ragione d'essere. Non che il film sia inesatto, non che esso giunga agli assurdi cui talvolta la cinematografia storica è pervenuta; si tratta piuttosto di un eccesso di zelo, di una troppa passionale partecipazione che lo hanno reso ai nostri occhi alquanto povero di convincente umanità e del tutto estraneo a quella delicata atmosfera di poesia di cui la drammaticità popolare ha circondato e circonda questi brevi momenti di una nostra storia provinciale. In sostanza, la preoccupazione dei fatti, dei tipi, che è tanto necessaria in altri generi di film, dovrebbe cadere di fronte a soggetti di questo tipo, lasciando più libero corso a quel sapore di indefinito e di vago che è poi la ragione stessa della poesia di certe storie.

A parte queste considerazioni che investono un po' il genere in sé più che questo o quel film, diremo che questo PIA DE' TOLOMEI nella sua drammaticità, certamente di non

sottile grana, raggiunge gli effetti voluti di spettacolo passionale a forti tinte; è cioè, come suol dirsi, spettacolare quanto basta per assicurare una discreta rispondenza nel pubblico.

Germana Paolieri si muove certamente con maggior misura di tutti gli altri e i casi di Pia cui ella ridà vita portano facilmente, grazie alla sua degna recitazione, ad un certo interesse e a quel tanto necessario di pictosa drammaticità. L'animosità di Tamberlani è fra gli elementi non convincenti del film quello che più ci ha indotti al preambolo di cui sopra; il lettore comprenderà ciò che intendiamo dire.

★★★ L'ALLEGRO FANTASMA

Italia - Produzione: Capitani-Fonorama - **Distribuzione:** Enic - **Regia:** Amleto Palermi - **Direttore di produzione:** Giuseppe Sulos - **Soggetto:** C. L. Braggia - **Sceneggiatura:** Gastone Medin - **Musica:** Dan Caslar - **Operatori:** Vincenzo Seratrice - **Interpreti:** Totò, Franco Coop, Rili Parvo, Amelia Chellini, Dirce Perbellini, Giuseppe Rinaldi, Livia Minelli, Trio Primavera.

Il caso di un attore che interpreta contemporaneamente due parti è quasi all'ordine del giorno nel cinema, ma del tutto nuovo, almeno ci sembra, quello dello stesso protagonista che ne interpreta contemporaneamente tre. Questo è il caso di Totò ne L'ALLEGRO FANTASMA, film diretto da Amleto Palermi poco tempo prima della sua immatura scomparsa. Si tratta di una farsa in cui tre disgraziatissimi gemelli, Totò I, Totò II e Totò III intrecciano i loro saporiti e comici casi nella costante ricerca di un bene comune loro spettante. Il film è tutto basato sulla interpretazione da equilibrata della mimica di Totò e sulla sua svagata e dinoccolata maniera di provocare il riso nello spettatore. In questo il povero Palermi dimostrò la sua perfetta comprensione dei mezzi e delle possibilità cinematografiche di questo attore, comprensione che appare in questo suo ultimo film quanto mai esatta e completa. Ne L'ALLEGRO FANTASMA è un Totò intero, pieno, del tutto disumano e perciò appunto ultracomico che ci saltella dinanzi, che piega, allunga; contorce, fa spasimare il suo volto percorso, sembra, da una strana irrefrenabile elettricità.

La storia naturalmente è imbastita ad uso e consumo dell'attore e ad esso, ai suoi gesti, alla sua volontà si plasma e si modella di momento in momento. Del resto essa, nel suo valore di trama, passa assolutamente in seconda linea mostrando chiaramente di non essere altro che la guida facile e leggera alle mosse dell'indiscutibile bravura ed originalità dell'attore. Ma non vogliamo per questo dimenticare coloro che con riuscita e convinta partecipazione hanno fatto da ottimo contorno a Totò, e primi fra gli altri la Chellini, la Parvo, la Perbellini, Coop. Discreto nella sua vivacità da rivista il commento della musica e delle canzoni.

GIUSEPPE ISANI

PICCOLA ENCICLOPEDIA

Apparizione, sostituzione e scomparsa

Un personaggio o un soggetto possono apparire o scomparire sullo schermo od essere sostituiti bruscamente o momentaneamente, o anche gradualmente. Il primo tipo di trucco è il più semplice da ottenersi. Oggi non si usa più perché è un mezzo primitivo che dà sempre un effetto lievemente comico, anche quando non sia voluto. Non è possibile rimaner seri vedendo in vecchi film gli angeli, per es., cadere improvvisamente dal cielo.

L'istantanea apparizione o scomparsa di un cappello o di una persona va invece benissimo per il carattere e per il rapido ritmo di una commedia di vecchio tipo americano o francese.

L'effetto si ottiene arrestando al momento desiderato l'azione, e, un momento dopo, anche la macchina da presa: indi mettendo o togliendo o sostituendo l'oggetto o il personaggio e ricominciando a girare un istante prima che l'azione riprenda. Durante la sostituzione, gli altri personaggi e cosa debbono restare nella posizione precisa che avevano quando si sono arrestate: cosa facile per i mobili, meno facile per gli attori. Nel montaggio, poi, si ricollega perfettamente l'azione togliendo quel tratto di negativo che riproduce la scena nel momento di stasi. Lo spettatore in questo caso non si accorge del taglio di montaggio, trattandosi di un cambiamento e salto soltanto parziale: quasi tutti gli elementi del quadro, e specialmente quelli ambientali, sono rimasti invariati.

Un'apparizione, sostituzione o scomparsa graduale dà, nel suo ritmo calmo, non soltanto un effetto più tranquillo e perciò non comico, ma corrisponde anche meglio alle esigenze dello spettatore che qui vede concretamente svilupparsi il fenomeno misterioso (L'UOMO DEI MIRACOLI). Si fa uso della dissolvenza incrociata: si chiude in lenta dissolvenza la scena; si riporta indietro, ad obbiettivo chiuso, il negativo; e si apre la seconda presa di nuovo in lenta dissolvenza. Ma per capire il metodo tecnico del trucco bisogna pensare che una dissolvenza incrociata tra due scene assolutamente identiche non potrebbe affatto osservarsi, poiché ogni indebolimento di una delle prese verrebbe compensato dall'intensificarsi dell'altra. Se le due scene si distinguono in un solo dettaglio, — nella prima scena c'è una persona che nella seconda non c'è; oppure, al posto di quella persona, nella seconda scena si trova un'altra persona; oppure nella seconda scena c'è una persona che non si trova ancora nella prima, — durante la dissolvenza incrociata, tutto rimarrà invariato e s'effetterà solo quel cambiamento parziale: la persona s'offusca lentamente e scompare; o dolcemente si trasforma in un'altra; o appare a poco a poco dal niente.

In generale si preferisce, a causa della difficoltà di arrestare tutta una azione complessa, che sulla scena vi sia un solo personaggio ed in condizioni di conservare una naturale immobilità al momento necessario.

L'effetto è particolarmente importante quando si tratta di sovrapporre due oggetti diversi, contrastanti nel loro carattere e significato ma somiglianti nella forma. Così, nel LADRO DI BAGDAD, dalla somiglianza della posizione delle braccia d'un uomo con quella dei rami d'un albero, il regista è passato alla sostituzione graduale dell'albero con l'uomo.

È chiaro, però, che l'illusione dell'effettiva trasformazione si raggiunge meglio nei film fiabeschi o nei film con spettri. Negli altri il trucco è piuttosto impiegato per concentrare in un solo momento una variazione che avviene in un determinato lasso di tempo (gli alberi di un bosco appaiono, come in estate, coperti di foglie, e subito dopo denudati, come in inverno; un vagabondo cencioso si fonde con un signore elegante, pur rimanendo lo stesso uomo). Di un lungo procedimento solo i punti di partenza e di arrivo saranno, come stadi caratteristici, posti in rilievo, messi insieme in modo che si abbia l'impressione di una fusione istantanea. Trucchi di questo genere si adoperano quando la figura o l'oggetto debbono avere aspetto realisticamente corporeo. Per ottenere, invece, immagini evanescenti si ricorre alla sovrapposizione o alla sovrastampa di due prese, di cui l'una sarà a dissolvenza in apertura e l'altra a dissolvenza in chiusura.

Richiesta fatta da Giorgio Staglianò (Venezia)

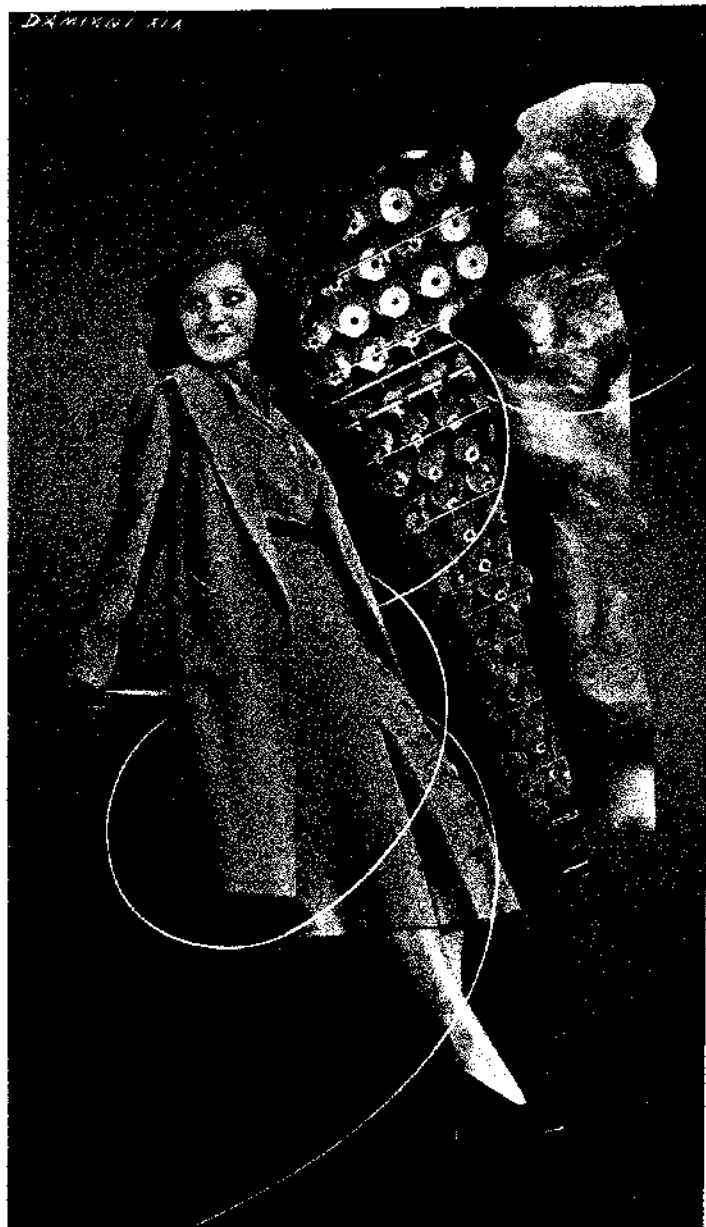


Roland Young in una scena del film 'L'uomo dei Miracoli'

GALLERIA

CXXVIII - CLARA CALAMAI

(v. tavola a fianco)



I migliori tessuti, creati per l'eleganza di tutte le ore e di tutte le stagioni, sono quelli realizzati col fiocco e col raion - Il gruppo che fa capo alla "Italviscosa" è il più forte e migliore produttore di questi filati autarchici

ITALVISCOSA

NON sempre un'attrice riesce a trovare dopo i primi film la sua vera personalità: alcune volte ostacoli e incomprensioni, incapacità nei produttori e nei registi di scoprire le sue reali possibilità, e spesso una effettiva sovrapposizione di elementi contrastanti nella recitazione dell'attrice stessa, fanno sì che la luce giunga in ritardo, inaspettata. Forse questo è il caso di Clara Calamai, che noi non esitiamo a definire un « caso » non ancora perfettamente definito. Del resto, non è questa una ragione che possa andare a discapito della sua personalità, la quale evidentemente deve essere poliedrica, costruita cioè con parecchie facce differenti. Naturalmente questo riguarda non soltanto la struttura fisica dell'attrice, ma porta un rivoluzionamento anche nelle sue qualità recitative, nel suo atteggiarsi, nella sua capacità di scavo del personaggio, nelle sue doti creative che possono apparire — se la nostra ipotesi è giusta — minorate da effetti non ancora espressi. La stessa Alida Valli non si sa ancora se possa rappresentare personaggi di ingenuità o se la sua gamma espressiva vada al di là di questa definizione, e il suo vero volto risiede in personaggi non ancora incontrati. In America vi è stato più di un caso significativo: basti pensare alla Carole Lombard di peccatori, figurino di donna fatale, senza le necessarie doti peculiari, e alla stessa attrice ne L'IMPAREGGIABILE GODFREY. Alla Ginger Rogers ballerina ed all'attrice piena di talento e di umanità da palcoscenico in poi. Alla primissima Mirna Loy, costretta a falsificare la sua dolce natura nelle vesti stereotipate di cinesine e di orientali di maniera.

Clara Calamai appartiene — secondo noi — alla numerosa schiera delle « incomprese »; sebbene non sia stata finora relegata in ruoli secondari, troppo chiusi e limitati come gli esempi suddetti, ma abbia avuto al contrario il modo, in diverse occasioni, di risaltare in parti o principali (IL SOGNO INVISIBILE, LUCE NELLE TENEBRE) o ben caratterizzate per mezzo di personaggi con un senso compiuto (ETTORE FIERAMOSCA, dove era usata soprattutto dal lato fisico a dovere dall'esperto Blasetti, ADDIO GIOVINEZZA ed altri), tuttavia si può affermare che a Clara Calamai nessuno ha ancora saputo sapientemente mettere a fuoco le sue doti felici, di donna ribelle superiore alle altre, con una personalità spiccatamente selvaggia. Guardatela bene, un momento; cercate di osservarla al di là della maschera d'occasione, al di là del trucco che la rendono a volte stereotipata, al di là della sua espressione di donna compiaciuta della sua bellezza, e vi troverete una maschera significativa, tagliata da una mano ben guidata, con quegli occhi lunghi e traditori, la bocca carnosa e sensuale, il sorriso ingannatore. E cercate anche di vederla nella sua persona: quel passo ancora non completamente sciolto è forse il segno maggiore del suo impaccio nei vestiti da sera e nei tagli dei sarti rinomati; e la vorremmo vedere un giorno spetinata, con una veste lacera, i piedi scalzi, l'espressione gettata là, senza troppo studio. Questa immagine di Clara Calamai ci è stata suggerita da una sua foto, che, cosa strana, era molto diversa da tutte le altre finora apparse. Quella foto c'ispirò, quella

foto ci ha scoperto, miracolosamente, la nuova Clara Calamai, e insieme la sua nuova fisionomia. O, per lo meno, la fisionomia che noi pensiamo le possa giovare. Il destino di una attrice molte volte è legato ad un tenue filo, ad un'occasione apparentemente insignificante, ma che, al momento opportuno, varrà a cambiare il destino di essa. La sua recitazione è, oggi come oggi, piuttosto normale, basata com'è su una maniera decentemente corretta. Soltanto a tratti, i suoi occhi acquistano una luce diversa, il suo corpo vive sullo schermo, le sue gambe cominciano a funzionare naturalmente. Non ha sbagliato, credo, Martoli, ad usarla in una parte di ragazza piuttosto « fredda e cattiva » in LUCE NELLE TENEBRE. Soltanto che, dato i precedenti e vista la fragilità del soggetto e del carattere dei personaggi, non era possibile intuire di più in lei. Un bagliore, intendiamoci: e forse soltanto per noi che già la vedevamo nel personaggio che ci eravamo figurato con l'immaginazione. Una ragazza selvaggia, che va contro le leggi naturali, che ne fa, ad un certo momento, una così grossa, da essere addirittura cacciata di casa. E forse la sua casa non dovrebbe essere nemmeno una casa cittadina, ma provinciale, paesana, povera e disadorna. Che la sua bellezza là dentro acquistasse insomma una profondità, rivelasse nuove tendenze, aprisse la sua anima ancora fredda, e vi facesse penetrare un fuoco nuovo. Per lei fu una volta trovata una donna che poteva nobilitarla, sebbene fosse un personaggio apparentemente disprezzato e lasciato da parte. Ma questo personaggio aveva un fondo di morale, una ragione preordinatrice che lo guidava e lo nobilitava nei suoi impulsi violenti: parlava di Rosa, la donna del brigante Gramigna nella novella di Verga intitolata appunto L'amante di Gramigna. Questa donna che sta per sposare un ricco giovane, e il giorno stesso lascia ogni cosa, compresa la madre che l'ha allevata e nutrita, per andare a vivere con un brigante, e cioè per andare a soffrire, a fare una vita d'inferno con lui, potrà essere borghesemente condannabile, ma è un esempio di carattere, è una donna. E noi abbiamo visto in questo personaggio Clara Calamai. Sissignori, l'interprete di L'EREDITÀ IN CORSA, de LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO, del BOCCACCIO, de IL RE DEL CIRCO, ecc. fino al recente I PIRATI DELLA MALESIA e alla CENA DELLE BEFFE.

Clara Calamai è nata a Prato il 7 settembre 1915.

FILM PRINCIPALI: PIETRO MICCA (Taurina, 1937); ETORE FIERAMOSCA (Nembo, 1938); IO, SUO PADRE (Scalera, 1939); IL SOGNO INVISIBILE (Scalera, 1939); L'EREDITÀ IN CORSA (Fonotoma-Tiberia, 1939); LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO (Atlantica, 1939); IL CARAVAGGIO (Elica, 1940); ADDIO GIOVINEZZA (Ici-Safic, 1940); BOCCACCIO (Veit-Salera, 1940); IL RE DEL CIRCO (Itala-Scalera, 1941); LUCE NELLE TENEBRE (Italcine, 1941); TEMPESTA DI ANIME (Icar, 1941); L'AVVENTURIERA DEL PIANO DI SOPRA (Elica-Artisti Associati, 1941); I PIRATI DELLA MALESIA (Sol, 1941); LA CENA DELLE BEFFE (Enic-Amato, 1941). PUCK



CLARA CALAMAI
(FOTO CINECITTA)



(ottobre 1912)

★ **DANIMARCA.** - La celebre Asta Nielsen ha impiantato causa alla sua collega Ida Nielsen sostenendo che quest'ultima approfitta dell'omonimia per farle una sleale concorrenza e danneggiarla nella sua fama artistica. D'altro canto, leggiamo su un giornale di Vienna che incominciano le liti fra noleggiatori e cinematografhi. Dallo stesso giornale « Oesterreichischer Kommet », stralciamo il sunto di una sentenza recentemente pubblicata in proposito dal Tribunale di Berlino ed i motivi che l'hanno provocata. « Attore in causa era un proprietario di cinematografo a Berlino il quale chiedeva ad una casa di noleggio la restituzione di quanto aveva pagato per avere in nolo una film. Costui aveva chiesto telefonicamente al noleggiatore un dramma qualsiasi della serie Asta Nielsen, annunciandogli poi sui manifesti, ma durante lo spettacolo il pubblico incominciò a rumoreggiare, protestando che la protagonista non era Asta Nielsen, e pretendendo la restituzione di quanto aveva pagato all'ingresso, ed il proprietario, visto l'unanime contegno del pubblico, per non alienarselo, fu costretto a rimborsare il denaro. Più tardi si venne a sapere che la protagonista era un'omonima e cioè Ida Nielsen. Il proprietario del cinematografo sostenne dinanzi ai giudici che egli aveva pagato l'importo per una pellicola di Asta Nielsen ricevendone, invece, una di nessun valore e lungi dall'aver l'attrattiva che hanno le vere film di Asta Nielsen... ».

★ **GERMANIA.** - In una cittadina presso Berlino è sorto a cura dei fabbricanti di film e dei proprietari di Cinema, uno speciale istituto per l'insegnamento dell'arte e della tecnica cinematografica.

★ **CHICAGO.** - La polizia ha vietato la proiezione della film che riproduceva i funerali della moglie del celebre boxeur Johnson, suicidatosi qualche mese dietro perché il suo matrimonio con un negro le aveva scatenato addosso la malignità dei suoi correligionari.

★ **SPAGNA.** - È El Mundo Cinematografico di Barcellona che sta organizzando la prima Esposizione Internazionale Cinematografica in quella città, e prevede una riuscita ottima.

★ **Max Linder,** il famoso comico francese, che nella sua permanenza a Barcellona è divenuto l'idolo delle belle ragazze di laggiù, mentre agiva, sere or sono, sulle scene del Grande Teatro, cadde malamente dal palcoscenico nella sala e riportò diverse escoriazioni ed una leggera commozione cerebrale. Al simpatico artista auguriamo pronta guarigione.

★ **ITALIA.** - L'EROISMO D'UN AVIATORE MILITARE A TRIPOLI. È questo il titolo di un film di lungo metraggio (m. 1000) che oltre ad essere un vittorioso fatto di potenzialità dell'aviazione in Libia, riprodotto con dovizie di particolari da farci assistere con emozione ed orgoglio alle fasi delle vere corazzate aeree, intreccia dramma passionale cui con sentimento e padronanza della scena, la protagonista interpreta la parte dell'amante eroica che l'amore per la Patria e per il suo tenente formano in lei come uno stesso sentimento.

Avviso ai nostri lettori

Inizieremo in uno dei prossimi numeri della nostra rivista una rubrica di colloqui con i nostri lettori. Ognuno può chiederci di essere illuminato, e può discutere con noi, su argomenti di estetica, tecnica, attualità cinematografica, ecc. Rivolgiamo ai nostri lettori l'invito a scriverci fin da ora indirizzando al

PARLATORIO

di Cinema, Piazza della Pilotta, 3 - Roma

UNA LETTERA

Caro Pio Niméco,

Scusaci per quella « singolare violenza » con cui ti abbiamo fatto fare un ritorno sui passi, dopo tutto, l'hai confessato tu stesso, ti abbiamo presentato « fatti conclusi di cui non si può tacere senza avere rimorso ». Quindi perdonati!

Ma ti ho scritto oltretutto per ringraziarti personalmente, quale autore, insieme al camerata Alliata di quel programma, soprattutto per farti rilevare qualcosa che forse ti è sfuggito nel leggere i due foglietti rivestiti di ordinate copertine giallo-crema: non è che un articolo, una frase, ma questo qualcosa è tutto un programma. Diremo di più: è l'Araba Fenice che sulle tue colonne e altrove non pochi si sono affannati a voler ricercare. Intendo dire del pubblico del passo ridotto. « Il Cineguf Napoli curerà la visione dei Cinegiornali nelle sale cittadine e particolarmente in quelle in cui si effettueranno le mattinate cinematografiche » così appunto dice l'articolo. E non ti sembra già molto (modestia a parte?). Forse hai ragione perché questo articolo si presenta un po' troppo modestamente in proporzione delle intenzioni, ma noi siamo d'avviso che tutte le cose che un giorno si vorranno grandi, debbono nascere piccole e modeste. Dappprincipio sarà il pubblico delle mattinate del Guf, ossia gli Universitari delle prime visioni cinematografiche, ma poi pian piano, e ne siamo sicuri, la cosa piacerà, qualcuno indagherà sui Cineguf, su questi giovani e sui mezzi che adoperano; ed il passo ridotto avrà sempre più affezionati, avrà insomma chi vorrà seguirlo in altre sale ed anche in quelle che in tal modo potranno essere create apposta per esso. A questo soprattutto mira la nostra iniziativa, camerata Pio Niméco. Insomma, ti invitiamo insieme ai passoridottisti Mossina, A. Val e A. d. T. alla prima proiezione.

ARMANDO PINEROLO

(addetto al Cine-Guf di Napoli)

★ Venne inaugurato a Roma un grandioso cinematografo sito alle Quattro Fontane, e cioè il Roma Palace di proprietà della Ditta Gustavo Lombardo di Napoli. La capitale si è arricchita così di un ritrovo magnifico per lussuosità di sale e di interesse di spettacoli, organizzati con tutta cura e senza economie di spese. Auguri.

★ **GERMANIA.** - Apprendiamo dai giornali di Berlino che Gabriele D'Annunzio scriverà un dramma cinematografico e per la stessa società, Gerardo Hauptmann intende ridurre i suoi Tessitori. Poco alla volta dunque, il cinematografo assorbirà tutte le energie e le intelligenze, mentre alcuni poveri illusi sognano la sua distruzione.

★ **ITALIA.** - Alla già numerosa troupe artistica della S. A. Ambrosio si aggiunsero, in questi ultimi tempi, due ottimi elementi: il sig. Rodolfo Eleuterio protagonista impagabile di una speciale serie di commedie comiche che incontrarono subito il massimo favore dei cinematografisti e del pubblico, ed il sig. Camillo De Riso, entrambi artisti ben noti ed apprezzati nell'ambiente teatrale.

★ **INGHILTERRA.** - Si sta formando un nucleo di attori sordomuti per farli agire sulle scene cinematografiche, essendo risultato che costoro ottengono, col solo gioco di fisionomia, maggiore effetto di quelli che si aiutano colla parola e col gesto che deve accompagnarla.

★ **GERMANIA.** - Certo Erich Buttner, giovanotto ventenne, accordatosi con una casa cinematografica perché registrasse in film il suo tentativo, faceva giorni or sono a Berlino nella piazza Reale, delle esperienze di un paracadute di sua invenzione. Nel lanciarsi dalla sommità della Colonna della Vittoria (a circa ottanta metri di altezza) il suo apparecchio non ha funzionato ed il povero giovane è piombato di colpo ai piedi della colonna, rimanendo all'istante cadavere. Si parla di suicidio, ed a tale scopo venne aperta un'inchiesta.

★ La direzione delle tranvie di Düsseldorf, stanca di pagare danni per responsabilità civile, per i tanti accidenti che succedono sulle sue linee, ha deciso di proiettare nelle sale cinematografiche, delle film che riproducono tutti gli inconvenienti dovuti alla sbandataggine dei pedoni e dei conducenti dei veicoli, affinché sappiano prendere le loro precauzioni ed evitare, per quanto è possibile, sciagure e spese.

(da « La vita cinematografica »)

★ ★ ★

REDDENTO CECCHINILANDINI (Roma). - Non credo che esista un preciso prospetto delle norme cui gli scrittori di soggetti debbono attenersi per non incorrere nei divieti della censura. Questa provvede di volta in volta a dare il suo parere. Bisogna che il produttore abbia veramente la intenzione di far realizzare un determinato film e allora si rivolge all'Autorità competente inviando il soggetto in esame. Una volta un produttore sicuro che la censura avrebbe bocciato un soggetto, lo ha tuttavia inviato in esame. La risposta è stata: « nulla osta che... » ecc.

ALBERTO TESTA (Torino). - Regista di THE CITADEL è King Vidor. Di FIORE (GRAPES OF WRATH) John Ford, mi sembra. Buona l'idea del volumetto sui film presentati a Venezia. Potrebbe forse interessare la stessa istituzione della Biennale.

IL CURIOSO (Venezia). - Non so di preciso chi sia Liana Dozzi, che conosco soltanto come una gentile corrispondente di questa pagina. So che si occupa di costume e raccoglie dati di film. Costumista e schedatrice, dunque. Certo sarebbe bene, come tu implicitamente suggerisci, che oltre ai dati, nelle schede fossero riportati giudizi critici. Al Centro il corso è di due anni; talvolta vi è un anno di perfezionamento. Vi sono facilitazioni per gli allievi più bravi. La ripresa sonora si effettua quasi sempre durante la lavorazione del film; talvolta prima (play back), talvolta dopo (doppiato, sincronizzazione sonora o sonorizzazione).

CACCIA GROSSA (Nicastro). - Il soggetto per quanto steso in una forma un po' sbrigativa, non è privo di elementi avventurosi e interessanti. Non so quanto ci mettono le case di produzione a risponderti. Un giorno, due giorni, un mese, un anno. Dipende.

MARAMA FIOR DI HAWAY (Venezia). - Manda l'articolo alla redazione che vedrà. Gli schedari hai capito benissimo che cosa sono. Eppoi io ne ho dato un esempio. Cento sono pochi. Pensa che qualche lettore ne ha dieci mila! La rubrica dei Giochi è stata sospesa, per via della riduzione delle pagine. Io non so se quell'attore abbia o meno intenzione di riprendere l'attività cinematografica. Sai come succede: in un giorno di malinconia e di disgusto il giovane attore dice: « basta, non faccio più del cinema, sono stufo »; e non passa una settimana che ha cambiato idea. Volubilità.

MONTE TONDO (Bolzano). - Rivolgiti ad Antonio Schiavonotto, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Libri non ce ne sono, salvo La cinematografia per tutti di Cauda, di qualche anno fa.

FILIBERTO VALENTINIS. - Il direttore responsabile di un giornale può anche non avere sede fissa nella città dove si stampa. I numeri arretrati di Cinema sono disponibili, ma rivolgi all'Amministrazione e non a me. A ciascuno il suo compito. Non mi sono accorto che il nome di De Sica sia stato cancellato dai cartelloni di quei due film. E, se così fosse avvenuto, non ne saprei la ragione. Circa quella canzone non so proprio.

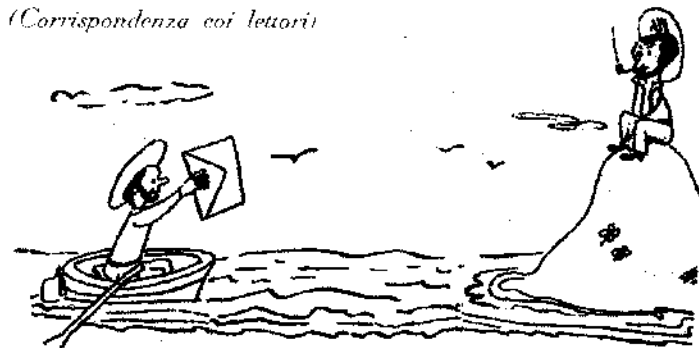
FRANCO MASSELLA. - Rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34. B. Roma, ti forniranno l'elenco dei libri sul cinema editi a cura del Centro. Le lettere sono state recapitate.

SOANDETORONIO (Torino). - Regista di QUANDO UNA DONNA AMA è Edmund Goulding. Può darsi che quel film di Maciste venga proiettato o sia stato già proiettato anche a Torino.

COLONO (Littoria). - Recitazione cinematografica si insegna al Centro Sperimentale, recitazione teatrale si insegna alla Accademia di Arte Drammatica.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ETTORE DELLA SIEGA (Bastia Umbra). - La rubrica dei Giochi è stata per ora sospesa.

PINO MADINI (Milano). - È stata ripresa.

GIOVANNI ACCORSI. - Ecco il tuo indirizzo: via Biscione 19 Canolo di Coreggio (Reggio Emilia).

ALBERTO VIANI. - Ecco il tuo indirizzo: San Pellegrino 70 Reggio Emilia. Diana Darno non ha preso parte ad alcun film, che io sappia. La rubrica dei Giochi è stata sospesa. La vincitrice del Concorso Riccione non è stata scritturata da case cinematografiche.

L. E. RASCHI (Milano). - Il pezzo degli arretrati è il doppio di quello segnato sulla copertina. Inviare l'importo alla Amministrazione a mezzo assegno bancario o pure sul CC 1/23277.

LIVIO MERANDI (Roma). - Per Cine-Gil rivolgiti direttamente al Comando Generale della G.I.L. Sede Littoria Roma, volumi ancora non ce ne sono.

GUANNI (Parma). - Di Spencer Tracy ricordo soprattutto CAPITANI CORACCIOSI, RUZIA, MANNEQUIN. Alcuni dei film di cui parli sono già usciti in Italia.

IL GIOVANE DI « P.M.A. » (Como). - Sono stati appunto Renoir, Duvivier e Carné che hanno creato quella che tu dici « maniera francese » e non la « maniera francese » che ha creato le opere di questi registi. Del resto poi anche una « maniera » finisce per esaurirsi. È necessario piuttosto che esistano registi, ciascuno dei quali abbia uno stile proprio. In fondo: Murnau, Pabst, e più tardi Uccick non è che rispondessero tutti a una « maniera germanica »; anzi, ciascuno di essi aveva un proprio stile.

MARINA (Genova). - Non ho notizie di Maria Jottini. Il regista di REBECCA è Alfred Hitchcock. La prima moglie non figura come attrice. La seconda moglie è Joan Fontaine. La Darricour lavora in Francia.

GI. RI. 88 (Chiavari). - La tua lettera recita molte giuste osservazioni: « Un film è soprattutto entità spirituale cioè perfetta coerenza di sentimenti di pensiero di azione ». Ma può essere altresì arte di collaborazione: occorre appunto la « unità spirituale » che non richiede in senso assoluto la unità fisica. Certo è che il regista deve coordinare tutte le forze. Non è detto che per giungere ad un buon cinema occorranno soprattutto « registi giovani ». Può darsi benissimo che dei giovani non abbiano il « senso » del cinema che è proprio quello che occorre. Insomma si tratta di saper o non saper parlare con quel linguaggio di ritmi d'immagini e suoni che è il linguaggio del cinema.

BIELLESE 1923. - Il fidanzato di Alida Valli si chiama Nessuno perché Alida Valli non è fidanzata.

ANTONIO PANU (Olbia). - In LACI sommersi figuravano Fosco Giachetti e Nelly Corradi. Per i libri, scrivi alle Edizioni Italiane, via Veneto 34 B. Roma.

DANTE IL BIONDO (Augusta). - Ecco il tuo indirizzo: Dante Dispensa, Piazza d'Astorga 18 Augusta. Per gli arretrati rivolgiti alla Amministrazione, essi sono disponibili a prezzo doppio di quello segnato sulla copertina.

LETTORE UMBRO. - Il nome del regista di UNA INESCRIBIBILE NOTTE DI BALLO è Carl Froelich; mentre il nome di un noto attore tedesco è Gustav Frohlich. Da questa somiglianza nascono gli errori. Per ciò che riguarda il Forzato Ridotto avrai quanto prima una lieta sorpresa. Il titolo definitivo di quel film italiano è I MARITI. Poi, tra parentesi è stato aggiunto: (TEMPESTE D'AMORE).

TRE STUDENTI (Roma). - La Jana è morta. LA STELLA DI RIO tedesco.

WALTER MOLINARI (Torino). - Le critiche sono regolarmente apparse nei giornali di Milano e Bologna, città dove il film è stato proiettato. Può riuscire interessante sapere che INTERMEZZO è stato rifatto su un film svedese (attrice la stessa Bergman) regista Molander.

PESCIOLINI (Milano). - Perché non si copiano i film americani? Già sono stati copiati alcuni film stranieri. THE DEVIL TO PAY americano è stato « rifatto » con De Sica al posto di Colman. Ma io non approvo queste copie. Perché altra è la mentalità italiana. « Sì, manca in Italia un regista che abbia lo stile di Capra, ma non manca chi potrebbe fare (e fa) film che hanno uno stile, un tono. In genere però i registi italiani si guardano poco attorno; nel senso che gli ambienti dei loro film, i personaggi di cui narrano le avventure sono scarsamente autentici, convenzionali.

MICHELE LO MONACO. - Ecco il tuo indirizzo, per scambi di idee con i lettori: corso Umberto Primo 1, Caltanissetta. Ci sono già due film ROBIN HOOD.

MARCO (Milano). - Un modello di scheda è stato pubblicato nello scorso numero; per gli altri indirizzi presso Cinema che inoltrerà.

LETTERIO BRIGUGLIO (Catania). - La lettera è stata inoltrata. Sono lieto del successo di Cinema e di questa rubrica presso i soldati tuoi compagni.

LUANA (Bologna). - Non mi consta che il signore da te citato collabori a Cinema. Scrivi pure quando vuoi.

ANTONIO PANU (Olbia). - Ecco il tuo indirizzo per corrispondere con altri lettori: via Cavour 41 Olbia (Sassari). Al Centro ci sono corsi teorici e corsi pratici. Il programma dettagliato puoi fartelo mandare dalla Segreteria Didattica dell'Istituto.

ALFREDO GIAMBRA (Caltanissetta). - Graditissima la tua lettera. Hai fatto un bel lavoro! Ecco alcuni risultati delle tue statistiche. Gli altri lettori si divertiranno a leggerli. Tra i lettori di questa rubrica, nel 1940 hanno ricevuto risposte più lunghe: liho (Trento) con 78 righe; Alberto Testa (Torino) con 65; Bruno Cartapatti (Milano) con 58; Glaucio Viazzi (Milano) e Rino Guidi (Siena) con 44. Coloro che hanno ricevuto anche sotto pseudonimi diversi, più risposte, sono: Manlio Fontana (Trapani) con 16; Carlo Barsotti (Lucca), Liana Dozzi (Venezia), Alberto Testa (Torino) con 6, Pompeo Persichini (Milano) con 5. Nel primo semestre del '41 hanno ricevuto risposte più lunghe: S. Effrena (Milano) con 60 righe; Anna Maria Alma con 45; Mario Orsani (Venezia) con 41; Carlo Barsotti (Lucca) e Daniela (Padova) con 40. Hanno ricevuto più risposte: Alberto Testa (Torino) con 9; Laura Clara Giudice (Genova Nervij), Liana Dozzi, Mario Orsani, S. Effrena, Luisa, con 8 risposte.

VINCENZO BATTISTI (Padova). - Quale lavoro?

PICCI (Napoli). - Del cinema ungherese tu hai visto, ormai, i prodotti più salienti. Non mi pare che altri film degni di menzione siano stati realizzati oltre a quelli ricordati da te. Mi pare che con L'ERA sia stato acquistato da una distributrice italiana, ma la notizia è incerta. Piuttosto giuste le tue osservazioni sul comico. È abitudine mia non confrontare i film con le opere che hanno dato origine ai soggetti. Tuttavia si può dire forse che da quella novella potevano essere tratti altri spunti che il regista invece non ha sfruttato. A me pare tuttavia che l'ambientazione di quel film non sia priva di una certa coerenza, ancorché piuttosto convenzionale. Le tue critiche sono spesso precise e sempre chiare. È giusto: in È CADUTA UNA DONNA il personaggio del medico è sbagliato.

PIETRO CAMMISA (Napoli). - Ecco il tuo indirizzo per corrispondere con i lettori e con A. Testa in particolare: Via Romeo 14, Sant'Elmo (Napoli). I film di Mosjoukine sono stati realizzati parte in Francia e parte in Germania (IL DIAVOLO BIANCO). In Francia KOENIGSMARK, in America SIVIGLIANA e IVOTISMO. Possiedi i numeri arretrati 3, 9, 12 e da 18 a 53 e vorresti scambiarli con numeri dal 51 in poi.

MICHELE TASCA (Torino). - Ecco il tuo indirizzo: Via Foligno, 61.

MARIO ROSSI (Novara). - Il prezzo rimane doppio. Si possono abbonare le spese di spedizione.

ALBERTO TESTA (Torino). - Grazie della fotografia. AU NOM DE LA LOI è di Tourneur, FAITHFUL HEART di Saville, CANTERBURY MINATURE un documentario, STRANGE INTERLUDE è stato proiettato nel '32 a Venezia. Il titolo originale di BOGGIA è REGEN, di TERRE NUOVE è NIEUWE GRONDEN, dei CROCIATI È THE CRUSADES, di ANNA KARENINA è LA EUCARACHIA è lo stesso che in italiano.

PICCOLA NESCIA (Roma). - Mischa Auer è russo, la Galleria della Denis è nel n. 501, quella della Silvi non è uscita, REBECCA uscirà presto in Italia.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI
Stampato da "Novissima" - Roma - Via Romanella da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte

**A TUTTI È RESO POSSIBILE DI SOTTOSCRIVERE
AI NUOVI BUONI NOVENNALI DEL TESORO 5%
MEDIANTE SPECIALI POLIZZE DELL'ISTITUTO
NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI**

La sottoscrizione ai nuovi Buoni del Tesoro Novennali 5% a premi, con scadenza settembre 1950, si chiude nel modo più brillante; il che dimostra come il popolo italiano senta profondamente il dovere di contribuire con tutte le sue forze alle imprescindibili necessità della Patria in armi.

Ma vi sono larghi strati della popolazione, che pur consci di questo dovere, non sanno come assolverlo perchè per la loro situazione economica o per cause contingenti, non dispongono di mezzi sufficienti. Per essi particolarmente l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha stabilito di emettere delle SPECIALI POLIZZE D'ASSICURAZIONE che consentono di partecipare alla patriottica sottoscrizione con pagamenti rateali del capitale e che in pari tempo costituiscono un perfetto atto di previdenza a garanzia dei contraenti e delle loro famiglie.

Ricordiamo che nel 1941, due assicurati con polizze di identico tipo emesse dall'Istituto in occasione della precedente emissione di Buoni del Tesoro, hanno guadagnato, ciascuno, un premio di **UN MILIONE DI LIRE**. E l'uno e l'altro, fino al momento della vincita, non avevano speso per la loro polizza che poche centinaia di lire!

**PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE
AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI**

CREDITO ITALIANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

S. A. CAPITALE L. 500.000.000
RISERVA L. 123.394.040
SEDE SOCIALE: GENOVA
DIREZ. CENTRALE: MILANO

**OGNI OPERAZIONE E
SERVIZIO DI BANCA**



produzione E.N.I. realizzata da G. Minato

esclusivamente
regista
Alessandro Blasetti

La Cena delle basse



Dal poema drammatico
di
Sen Benelli

Amedeo Nazzari
Osvaldo Valenti
Clara Calamai
Valeria
Luigia
Demmo



BANCO DI SICILIA

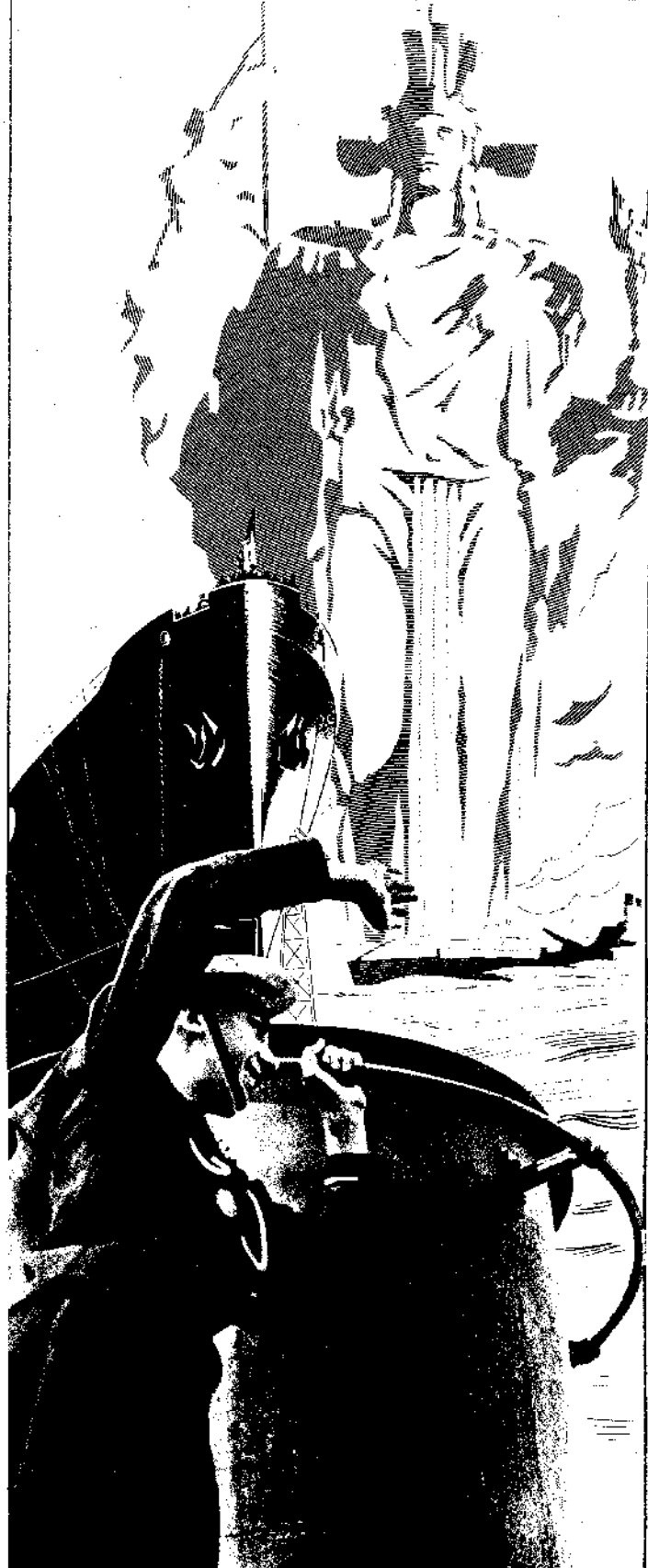
ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

**OLTRE mezzo MILIARDO
DI FONDI PATRIMONIALI**

**122 SEDI
e AGENZIE**

L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI
A RISPARMIO e IN CONTO COR.
RENTE FRUTTIFERO e COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

INDUSTRIA ITALIANA IN LINEA



ODERO TERNI ORLANDO



....qui, in casa, tutto bene.

Vincele! Vincele! Vincele!

*Registrazione fedelissima. Riproduzione
anche immediata a mezzo del Radiofono-incisore "Safar".*