

CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

130 LIRE
2,50

25 NOVEMBRE 1941-XX

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

**VIA QUELLA
MASCHERA
DI DOLORE!**



CONTRO
NEURALGIE - EMICRANIE
INSONNIA - MALI DI DENTI
MESTRUAZIONI DOLOROSE

**ANTINEURALGICO
ALPHA BERTELLI**
"IL CONTRODOLORE"



Gino Cervi e Luisa Ferida nel film 'Anime erranti' (Diegnosi). - Regia: Ferruccio Cerio - Prod. Inac-Sirena; distribuzione Titanus (foto Bragaglia)

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 130 25 novembre 1941-XX

Questo fascicolo contiene:

N. (Editoriale)

Dedicato agli anziani pag. 311

MARIO GRACCO

Arte, morale e pudore » 312

MARIO ALICATA - GIUSEPPE DE SANTIS

Ancora di Verga e del cinema italiano » 314

BALDO BANDINI

Lo scenografo Lazare Meerson . . . » 316

DOMENICO MECCOLI

Vagabondaggio » 319

PAGINONE

Gli intervalli... e i 'si gira' . . . » 320

MANTO

Distrazioni » 322

PIO NIMÉCO

Il senso più vero » 324

ANTONIO GHIRELLI

Il divismo » 326

R. G.

Conversazione (Interviste) . . . » 326

PIERA DELLE NOVITÀ

'Elisabetta d'Ungheria' » 328

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 330

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 307

Giornali Luce » 309

Galleria: Lilia Silvi » 332

Capo di Buona Speranza » 335

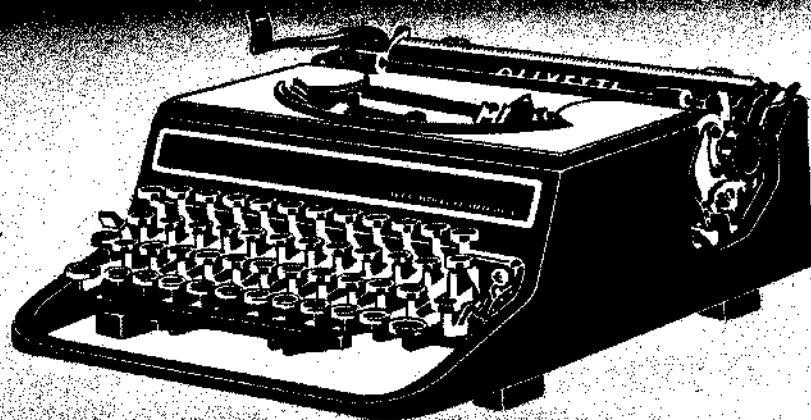
**È IN PREPARAZIONE
IL NUMERO DI NATALE
A 80 PAGINE CON
COPERTINA A COLORI**

La redazione: Rosario 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).
ABBRONAMENTI: Italia, Impero e Colonia, anno L. 50 semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40.
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali.

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

LA OLIVETTI STUDIO 42 DARA' CHIAREZZA E DISTINZIONE ALLA VOSTRA CORRISPONDENZA PERSONALE



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

CINEMA GIRA



Anna Arena, già segnalata in 'Cinema', fotografata accanto a Ferruccio Cerio e Gino Cervi durante una pausa di lavorazione del film 'Anime erranti'

ITALIA

SI È INIZIATO...

... SETTE ANNI DI FELICITÀ di produzione l'onoraria girato in doppia versione italo-tedesca, in collaborazione con la Bavaria Filmkunst. Il soggetto è di Ernest Marischka che è il regista della versione tedesca, mentre la versione italiana verrà affidata a Roberto Savarese. Attori principali per la tedesca sono Hans Moser, Theo Lingen, Wolfgang Albach Retty, mentre i principali interpreti italiani sono Vivi Gioi, Elli Parvo e Carlo Romano. (Fenomeni



Si gira 'Un colpo di pistola' con Fosco Giachetti

strani dei bollettini degli uffici stampa: i principali interpreti della versione tedesca sono tre uomini; i principali interpreti della versione italiana sono due donne e un uomo).

GIORGIO SIMONELLI...

... si appresta a dirigere per la « Schermi nel mondo » ben cinque film: UN'AVVENTURA DI SEBASTIANO CAROTO, LE AVVENTURE DI GIAN BURASCA, TRE PER CENTO, LA DANZA DEL FUOCO, MESSAGGIO EROICO. Tutta questa massa di lavoro dovrà svolgersi durante la presente annata cinematografica.

MENTRE PROCEDONO...

... le riprese di UN COLPO DI PISTOLA, il film tratto da un racconto di A. Pusckin, che Renato Castellani sta dirigendo negli stabilimenti della « SAFA », la « Lux Film » sta attivamente preparando il suo nuovo vastissimo programma di produzione. La prima realizzazione prevista per il mese di gennaio sarà IL BIRICHINO DI PAPÀ, soggetto ispirato al famoso romanzo per la gioventù. Protagonista di questo film, la cui direzione artistica è affidata a Mario Bonnard, sarà una fanciulla che si presenta dotata di eccezionali attitudini artistiche, canore e interpretative. Accanto a questa giovinetta, che sarà rivelata dalla « Lux » al pubblico italiano, figurerà Armando Falconi.

GERMANIA

LA TOBIS...

... inizierà quanto prima il film ispirato alla catastrofe del transatlantico « Titanic ». Il film sarà messo in scena dal regista Herbert Maisch in base alla sceneggiatura di Harald Bratt, l'autore di OHM KRÜGER. Gli interpreti principali saranno Karl Ludwig Diehl, Hilde Weissner e Michael Bohnen. Oltre a descrivere il disastro che costò la perdita di 1500 vite umane, il film si propone di mettere in risalto i retroscena che portarono all'affondamento della nave e descriverà la sorte di molti passeggeri periti nel disastro.

GLI INNUMEREBILI...

... film girati da Jannings durante la sua brillante carriera e gli anni non sembrano per nulla aver diminuito sulla sua capacità produttiva.



L'attore tedesco oltre ad interpretare la parte di Bismarck nel prossimo film della Tobis LE DIMISSIONI, si è assunto in questi ultimi giorni la supervisione della pellicola IL

GRANDE RE, girata sotto la direzione artistica del regista Veit Harlan. È risaputo infatti che Jannings fa parte del consiglio artistico del citato consorzio Tobis e che in questa sua

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA
E SEZIONI ANNESSE LIRE 792.419.231,43

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 dipendenze in ITALIA, in ALBANIA e in A. O. I.

Delegazioni in Spagna:

MADRID - BARCELLONA - MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES - LISBONA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

UN COLPO DI PISTOLA

diretto da Renato Castellani

con ASSIA NORIS / FOSCO GIACHETTI / ANTONIO CENTA

È UN FILM LUX

La SCALERA

si è assicurata l'esclusiva dei film che hanno ottenuto maggior successo alla IX Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia e li presenterà al pubblico italiano nella corrente stagione

Lettere d'amore smarrite

(Die missbrauchten Liebesbriefe)

Regia di LEOPOLD LINDTBERG
con ALFRED RASSER - ANNE-MARIE BLANC - PAUL HUBSCHMID

I commedianti

(Komoedianten)

Regia di G. B. PABST - Con KATE DORSCH
HILDE KRAHL - GUSTAV DIESSL

Musica, maestro!

(Swing it, magistern!)

Regia di SCHAMYL BAUMAN
con ADOLF JAHR - ALICE (Babs) WILSON

L'uomo che voglio

(Galantuomo, Karl for sin hatt)

Regia di SCHAMYL BAUMAN
con ADOLF JAHR - BIRGITH TENGROTH

Distribuzione:

SCALERA
film

GIORNALI LUCE

N. 192. — *Annale Marcia su Roma*: Littoria: Il Duce consegna ai coloni dell'Agro Pontino l'atto di proprietà delle terre fecondate dal loro decennale lavoro. Roma: L'inaugurazione del Sacrario dei Caduti per la Rivoluzione, presenti il Duce e autorità italiane e tedesche. Manifestazioni al Duce a Piazza Venezia (Luce). — *Africa settentrionale*: Attività di pattuglie e duello di artiglierie dinanzi a Tobruk (Luce).

N. 193. — *Vendemmia*: La vendemmia nelle campagne italiane. La preparazione del vino in un moderno stabilimento enologico (Luce). — *Dall'Ucraina*: Il ritorno alle loro case e ai lavori dei campi dei contadini ucraini (Luce). — *Dalla Svizzera*: Corsi estivi e invernali di alpinismo dell'Esercito svizzero (Ciné Journal). — *Dall'Ungheria*: Concerto per feriti organizzato per la Croce Rossa alla presenza del Reggente Horthy (Magyar). — *Dalla Croazia*: Zagabria: La firma del trattato che delimita i confini fra lo Stato di Croazia e il Montenegro (Luce). — *Annale della Gf*: Roma: Il Duce premia i vincitori dei littoriali e dei Ludi Juveniles (Luce).

N. 194. — *Cronaca di Roma*: Il Segretario del Partito inaugura la sede di un grande magazzino (Luce). — *Battaglie M*: Il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito passa in rassegna i battaglioni « M » in procinto di partire per il fronte (Luce). — *Dalla Cina*: Squadriglie di bombardieri nipponici sugli obiettivi militari di Chung-King (Nippon News). — *Occupazione di Odessa*: L'occupazione della città da parte delle truppe romene (Deutsche Wochenschau). — *Nell'anniversario di Mentana*: Roma: Il Duce presenzia la consacrazione del Mausoleo eretto alla memoria dei Caduti per l'indipendenza italiana. La traslazione delle spoglie di Goffredo Mameli (Luce).

N. 195. — *Fiera del tartufo*: Alba: Il mercato del tartufo (Luce). — *Dalla Svizzera*: Il Canton Ticino commemora il cinquantesimo anniversario della morte di un suo illustre figlio: lo scultore Vincenzo Vela (Ciné Journal Suisse). — *Dalla Russia*: La grande battaglia di distruzione intorno a Wiasma, caposaldo difensivo della capitale rossa (Deutsche Wochenschau). — *Dalla Croazia*: Zagabria: Il Poglavnik passa in rivista un gruppo di Camice nere e la Banda dei Granatieri giunte nella Capitale per la Celebrazione del 28 Ottobre (Luce). — *Africa Settentrionale*: Vita al campo nelle immediate vicinanze del fronte. Le nostre artiglierie martellano le linee nemiche (Luce).

N. 196. — *Cronaca di Roma*: Un nuovissimo tipo di vettura filotramviaria articolata (Luce). — *La Verruca*: Il Ministro dell'Educazione Nazionale visita la romana Rocca della Verruca, la monumentale strada alpina costruita per ricordare il valore delle nostre truppe di montagna (Luce). — *Fronte russo*: Sulle rive del Lago di Onega dopo la conquista finnica, i genieri tedeschi preparano gli alloggi invernali. Artiglierie tedesche martellano la cintura esterna di Pietroburgo (Deutsche Wochenschau). — *Dalla Svezia*: Come viene raccolta e rigenerata la gomma fuori uso (Svensk). — *Divisione corazzata*: Il Principe di Piemonte passa in rassegna una nostra Divisione corazzata (Luce).



Michela Belmonte interprete di 'Un pilota ritorna'

qualità è responsabile anche dei film girati sotto la direzione di altri registi.

NARVICK...

... che sarà diretto da Veit Harlan, è un'appassionata narrazione della gloriosa battaglia combattuta dalle armate tedesche nell'estremo nord d'Europa. La sceneggiatura è di Gerhard Menzel.

STATI UNITI

KATHARINE HEPBURN...

... con Spencer Tracy prende parte al film TORTILLA FIAT (*Pian della Tortilla*) tratto dal romanzo omonimo di John Steinbeck e diretto da Victor Fleming.

DEANNA DURBIN...

... ha ottenuto gran successo con la sua ultima interpretazione nel film IT STARTED WITH EVE accanto a Charles Laughton.

DA UN LIBRO...

... di Elena Aberson e Harold Pearl è tratto lo schema dell'ultimo disegno animato a lungo metraggio di Disney dal titolo NUMERO, che presentato a N. Y. nell'ultimo mese di ottobre ha riscosso le unanimi approvazioni del pubblico e della critica.

IN ALCUNE SALE...

... di prima visione, nella città di N. Y., all'inizio dello spettacolo appare proiettata sullo schermo, in primo piano, la figura del direttore del cinematografo per ammonire teatualmente: « Le signore sono pregate di togliersi il cappello ». Questo in dipendenza della moda americana che tende ad accrescere oltremodo le misure dei cappelli e delle acconciature per signora.

SI DICE CHE...

... la Hepburn, in un suo prossimo film dal titolo THE WOMAN OF THE YEAR parlò in sei lingue: tedesco, spagnolo, greco, francese, russo, svedese. Evidentemente l'italiano le riesce difficile!

I PRODUTTORI...

... metteranno nei cantieri cinematografici ben ventitre film a colori ivi compresi tre disegni animati a lungo metraggio. Durante la stagione passata furono realizzati diciotto film a colori, undici nel 1939-40.



SVOLTE DECISIVE NELLA VITA

....Le circostanze gli erano favorevoli. Si congedò sorridendo. Il giorno dopo gli giunse una risposta negativa. Per quale motivo? Il suo sorriso aveva lasciato intravedere i denti ingialliti e mal tenuti, ciò che aveva distrutto l'impressione di fiducia e di simpatia. Denti trascurati che ne è allora dell'ordine, della pulizia, dell'igiene? Chi non adempie a questi doveri verso se stesso, come adempirà ai suoi doveri verso gli altri? La pasta dentifricia Chlorodont che non intacca il prezioso smalto perché scientificamente perfetta, dà ai denti quella brillantezza e candore che ispirano fiducia e simpatia.



pasta dentifricia **Chlorodont**
sviluppa ossigeno

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 11.000.000

★

FILIALI:

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

★

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

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

DIETRO QUESTA PORTA



Clelia Matania e Carlo Campanini in «Luna di miele».



Assia Noris brinda alla sua «Luna di miele».



Sosta patetica di Assia Noris e Aldo Fiorelli.



Felicità radiosa di un mattino di nozze...

Soltanto un grosso motivo può aver indotto Clelia Matania e Carlo Campanini a violare una delle più elementari norme del Galateo.

Risulta, infatti, che dietro questa porta Assia Noris e Aldo Fiorelli, i due principali interpreti di «Luna di miele», sono occupatissimi a far baruffa: una memorabile litigata che conclude in tono altissimo la vicenda movimentata e divertente del film, durante la quale i due sposini hanno dovuto affrontare le incognite più strane e pittoresche. Venti creditori irriducibili insidiano la loro felicità coniugale. E non basta, chè, ad essi, occorre aggiungere: un'amica estrosa, due principali in vena di amorose intenzioni, un vicino di casa scorbuto, uno zio burbero e benefico.

«Luna di miele» è un film romantico; ma il suo romanticismo non è quello, vieto, delle canzonette. Agile e moderno, non indugia mai sospirosamente, e conferisce alla patetica storia una grazia profumata che l'interpretazione impareggiabile di Assia Noris — coadiuvata da ottimi attori, fra i quali ricordiamo: Aldo Fiorelli, Clelia Matania, Carlo Campanini, Luigi Cimara, Olga Vittoria Gentili — accresce ancora, miracolosamente.

Giacomo Gentilomo ha raccontato la piacevole vicenda e diretto gli attori con il gusto, l'intelligenza e la sensibilità che sono le sue caratteristiche di realizzatore cinematografico.

Nei primissimi giorni di dicembre, «Tirrenia Cinematografica» presenterà «Luna di miele» sui principali schermi italiani.



Una nube oscura fa «Luna di miele»...



Luigi Cimara è lo zio burbero e benefico...



Una coppia di mattacchioni: C. Matania e C. Campanini.

25 NOVEMBRE

1 9 4 1

XX

C I N E M A

130

DEDICATO AGLI ANZIANI

IL particolare momento in cui viviamo ha mosso i più segreti ingranaggi per una più fervida attività nel campo del cinematografo.

L'orgoglio giusto, la propaganda, la necessità di supplire alla deficienza numerica dei film, a causa dei sospesi scambi con alcune nazioni, e, non ultimo, il fermento vitale che anima sempre più intensamente la gente del cinema e i numerosi neofiti, hanno creato nel nostro cinema un clima di attività incalzante, che apre nuovi orizzonti di promesse e di speranze per la nostra cinematografia.

I già insediati nel regno felice del cinema hanno visto il loro giorno farsi più breve e più operoso; le file si sono ingrossate a mano a mano, come i fiumi per affluenti incontrati lungo la strada, e nuovi nomi sono affiorati nel mare della critica per le segnalazioni e i giudizi su questi nuovi arrivati.

Ma al luogo di ricevere il « benvenuto » come si usa per gli ospiti di riguardo, l'ingresso nel mondo del cinema è stato fatto da tutti in modo molto dimesso e senza scalpori. Non ce ne rammarichiamo e ne segnaliamo la serietà, che è indispensabile premessa a tutte le lodevoli imprese. Solo bisogna subito confessare che tale ingresso ha purtroppo anche l'origine del suo incedere silenzioso in motivi tutt'altro che simpatici.

Nel mondo del cinema, più che in quello delle altre arti, si deve entrare con cautele circospezione, inguainati in una corazza ferrea, con la lancia in resta in donchisottesca attitudine, se si vuole evitare il rischio di soccombere al primo cimento. Ciò per varie ragioni che metterebbe conto analizzare qui appresso. Ma forse il discorso per un certo verso, cioè guardato da un certo punto di vista, risulterebbe ovvio e fuori di luogo: intendo dire di quel discorso ricorrente sulle bocche di tutti i giovani preparati, i quali sanno che il cinema, come ogni arte, va abbracciato e coltivato e risolto con una preparazione solida, che investe molti aspetti dello scibile e delle qualità umane, se si vuole fare con dignità e onore.

Convinti allora della inutilità di ribadire tali concetti ormai troppo radicati nelle persone più serie, passeremo a altri o meglio a un altro più vivo, più fresco, più importante.

Eravamo rimasti col nostro dire al nuovo arrivato nel regno del cinematografo, al suo atteggiamento guardingo e circospetto, alla necessità di essere bene agguerrito.

Dietro il primo angolo, alla prima svolta, il cinematografo tende i suoi agguati.

Il cinema è il luogo delle imboscate, il luogo delle trappole e dei trabocchetti, e per salvarsene occorre l'agilità di uno Zorro o d'un Bambù, la forza di un Maciste, la furberia di un Holmes.

Queste considerazioni ci vengono dettate, come è chiaro, dalle constatazioni iniziali circa l'immissione ultima di nuovi elementi nel cinema nostro.

Sono entrati questi neofiti, generalmente con molta fatica, per la via che si apriva ai loro passi e ora si trovano a combattere o a soccombere.

E poichè qui e più avanti abbiamo parlato di una battaglia il cui risultato sta a cuore a tutti perchè da esso dipendono le sorti del nostro cinema, vogliamo indicare qui i nemici più palesi a questi avventurosi nuovi cavalieri. I nemici più palesi sono gli anziani (non tutti, s'intende), ma sono gli anziani.

Chissà se le cose sono andate sempre in questo modo nelle repubbliche dell'arte: quelli che sono più in alto, i più vecchi, i cosiddetti « arrivati » si insediano sul loro trono e vogliono restarvi, diventare vegliardi, impugnando le armi dal primo giorno del loro ingresso, la mente chiusa a ogni nuova conquista e a ogni nuovo affacciarsi di idee giovani e più vive.

E quanto più negli anni si fa stantia la loro posizione, quanto più sentono mancarsi il terreno sotto i piedi per l'inattualità delle loro idee, tanto più temono e diffidano e si stringono nelle spalle come il riccio per diventare inaccostabili.

Agitano a ogni passo la bandiera dell'esperienza, della carriera e gli attestati dei loro successi; raccontano le tappe della loro fortuna e dimenticano, dimenticano di essere

stati giovani, di avere un giorno cominciato come cominciano gli altri.

Dimenticano perfino di essere stati a scuola, di avere avuto dei maestri, di aver fatto il secondo di bordo: presumono d'essere nati grandi e di restar tali sempre, per chissà quale divino privilegio.

Questo il caso di coloro i quali hanno una posizione più solida e in un certo senso più intoccabile.

Gli altri invece amano riunirsi in coalizioni di anziani, fanno congiura e hanno come programma l'aspirazione al quasi monopolio di ogni attività artistica o tecnica che sia. Così vanno avanti tenendosi per mano, puntellandosi, e sono spesso i produttori a fare il loro gioco col pretesto che il pubblico vuole nomi differenti, volti conosciuti, gente di provata fiducia.

È inutile farsi illusioni. I nomi, i pochissimi nomi veramente in gamba del nostro cinema li conoscono tutti: tutti sanno anche che se del grande, veramente grande si vuol fare, non si può contare sui nomi in commercio. E allora la speranza passa sugli sconosciuti, su quelli che traendo le somme dagli insegnamenti fin qui ricevuti, facendo tesoro dell'altrui esperienza e della propria, sappiano trovare la strada buona, quella che ponga la cinematografia su un piano più elevato, molto più elevato.

In conclusione, il cinema italiano, così come è oggi, ha paura dei giovani e soprattutto ha paura dell'intelligenza. Intelligenza che turba i sonni dei più anziani, si che aumentano ogni giorno i nomi di registi, attori, tecnici di sicure qualità che vengono tenuti al bando con il pretesto della loro inesperienza e della loro mancanza di notorietà.

Quest'anno i documentari presentati a Venezia e gli altri in circolazione, di ottima fattura, di epiche qualità estetiche e narrative, hanno indicato alcuni nomi di sicuro avvenire.

Vorranno ancora i produttori ignorare questi giovani, e gli anziani continuare a temerli?

Noi non siamo faziosi e non auspichiamo congreghe di giovani e di nomi nuovi di zecca; solo chiediamo che si abbia meno paura dell'intelligenza.

N.

ARTE, MORALE E PUDORE

A seguito della nostra nota pubblicata nel numero 127 di Cinema, Mario Gracco espone le sue opinioni sul problema della morale laica

«... Il cinematografo, entrato giovanissimo nel campo del vecchio teatro, per farsi largo, sentì il bisogno di ricorrere a trame e scene sensazionali e sensuali oltre i limiti della decenza e dell'onestà. Per diventare popolare, si fece sudicio». *His fretus*, vale a dire su questi bei fondamenti, a dirla col Manzoni, il maggior organo cattolico di cultura (*La civiltà cattolica*, quaderno 2190), auspicando una « sana cinematografia », si lamenta che « il bel film è spesso sinonimo di trame eccentriche, di situazioni procaci, di un complesso di scene e di concetti che vanno direttamente incontro alla morbosa curiosità e solleticano gli istinti bassi, quando pure non spingono al cosiddetto delitto cinematografico ».

Un grosso discorso, che in parte interessa anche questa rivista, a più riprese indicata, a causa di un « grottesco » a piena pagina dedicato all'innocente ma ridicolo spettacolo

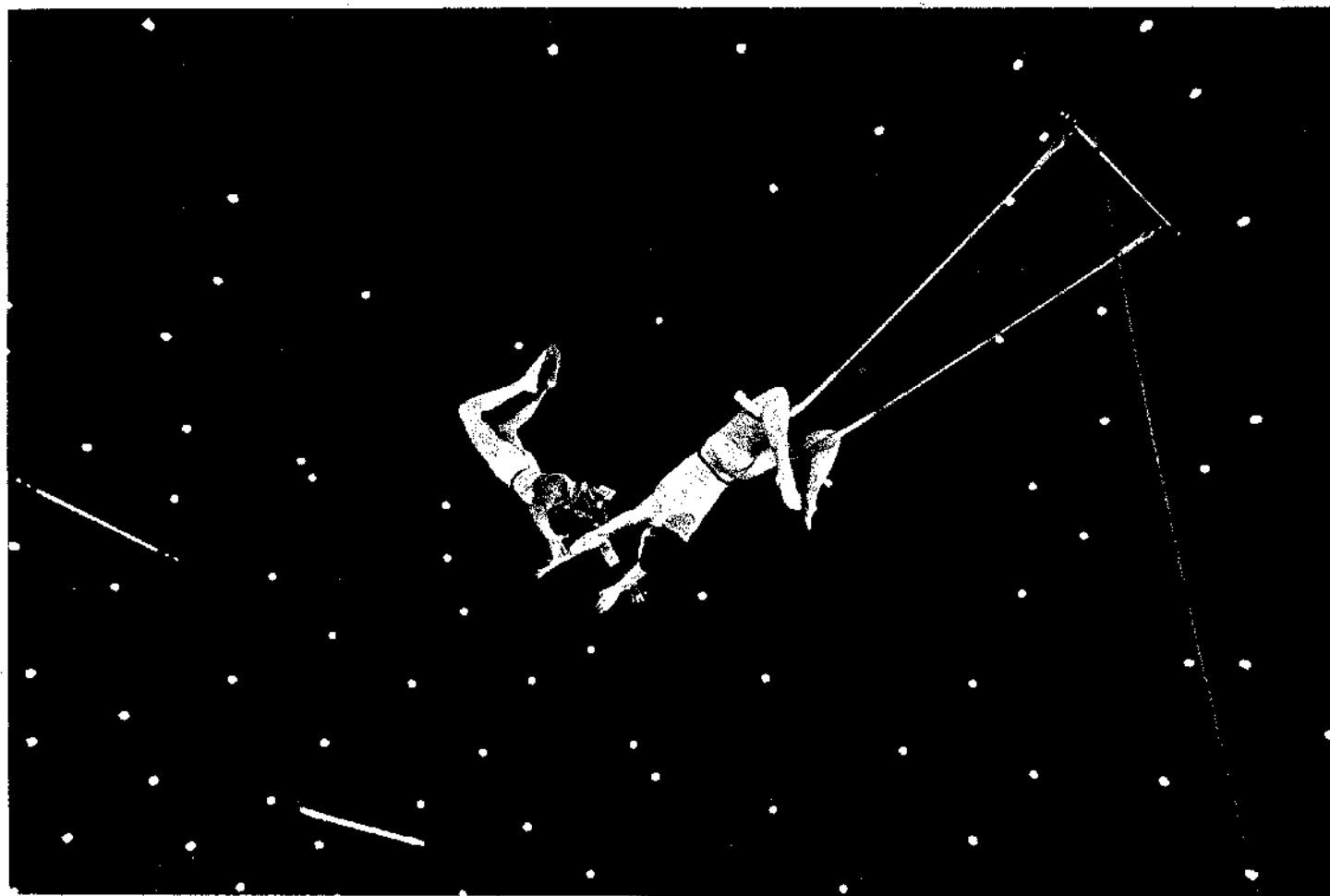
dell'uomo in mutande tante volte trionfante nella fantasia dei più geniali comici dello schermo, e di un'altrettanto innocente e luminosa immagine di una incantevole giovane donna, addirittura come usa a cose ripugnanti « al senso morale cristiano ed italiano », sorpassanti « i limiti della comune decenza », a scurrili espressioni di « materialismo esoterico e spudorato », e chi più ne ha più ne metta. Molto rumore per nulla, se il succo non fosse un altro: « Il bello (nel cinematografo) non sempre viene identificato, come si dovrebbe, col buono e con l'onesto ».

Non saremo così ingenui da volere spiegare all'autorevole organo romano come non si deve chiedere a chi si occupa d'arte cinematografica di sottoscrivere ciecamente questa formula. Il cinema non è uno spettacolo o un giuoco, non è un empirico e transeunte fenomeno di costume; il cinema è solamen-

te un nuovo grandioso ed audace mezzo espressivo della poesia, vale a dire della umana coscienza e della umana fantasia; il cinema è un'arte, e le ragioni della sua difesa dinanzi ad argomenti così fatti non tocca a noi (non saremo mai così presuntuosi) ritrovarli ed esporli. Il cinema è una arte: e perciò rivendica la sua autonomia, rivendica alla sua libera espressione creatrice l'autorità d'un ordine morale da esaltare e da difendere nel concreto linguaggio dei suoi poeti.

Ogni manuale filosofico, anche il più elementare, espone attraverso quale nobile, religioso travaglio il pensiero umano, da Aristotele a Kant, da Hegel a Croce, ha conquistato all'uomo questo concetto essenziale della sua attuale esperienza.

La verità è dunque che in questo attacco contro il cinema, la cultura cattolica non fa che ripetere gli argomenti di una polemica



L'istante in cui si conclude il salto mortale doppio. (Una scena del documentario Tobis 'Uomini contro le leggi di gravità')

che da tempo immemorabile essa persegue contro tutto lo sviluppo dell'umana ragione fuori dei limiti della filosofia scolastica.

Superato questo equivoco dalla coscienza comune nella considerazione della letteratura e delle arti figurative, essa tenta di far valere la sua polemica in un campo nuovo, e che perciò ritiene forse più facilmente influenzabile e assoggettabile.

Ma forse è onesto da parte nostra affermare con chiarezza che le uniche leggi alle quali in sede di creazione artistica siamo disposti ad assoggettarci sono quelle della poesia, la quale, quand'è realizzata, ha di necessità una sua essenza morale, che anche ad essere « laica », è sempre

profondamente concreta, religiosa, umana. Basterà semplicemente dire che per noi non esiste, non può esistere, un « bello », vogliamo dire una poesia, immorale: non solamente perchè ogni opera d'arte è una testimonianza di verità, perchè ogni linguaggio poetico è anche una fede, un abito morale, il risultato di una libera ed eroica scelta, ma anche perchè l'opera d'arte reca con sé un suggello di universalità che la sottrae ad ogni voluttuario sfruttamento e la innalza sopra al possibile volgare commercio degli istinti.

D'altro canto, è chiaro che la nostra polemica ritrova la sua maggiore validità nella nostra serena convinzione che, come non esiste un « bello » oggettivo, una formalità alla quale l'artista deve cercare di adeguarsi con la sua imitazione, così non esiste per l'artista un « buono » o un « onesto » a priori da rispettare: il buono e l'onesto, ossia la propria moralità, non possono ridursi a freddi schemi vuotati in una astratta

trascendenza da ogni autentico valore umano, ma debbono essere invece la quotidiana conquista, la travagliata esperienza di una libera volontà, che ritrova la sua autentica consistenza umana appunto nell'impegno perenne e unitario col quale essa determina e realizza se stessa.

Come dunque la bellezza si identifica per ogni artista con il proprio linguaggio, con la propria espressione creatrice, così ugualmente egli possiede, per così dire, la sua soggettiva bontà e la sua soggettiva onestà, cioè il suo proprio assoluto imperativo morale: l'artista, come ogni uomo, come ogni libero arbitrio individuale.

Solo la falsa poesia, l'anti-poesia, è immorale: è immorale il mondo ozioso e fatuo dei puri esteti, come quello artificioso ed esemplare degli ipocriti puritani, come quello grezzo ed informe dei mestieranti artisti. Ciò premesso, è chiaro che ai nostri occhi un giudizio sulla moralità d'un'opera d'arte, sia essa letteraria o cinematografica, non

può essere dato fuori della concreta vita del suo stile: dinanzi alla nostra visione storica, umana, della poesia, il giudizio estetico e il giudizio morale si identificano.

Perciò, per ritornare alla questione pratica della produzione cinematografica, ci sembra difficile e arbitrario giudicare immorale anche certi determinati contenuti, fuori del concreto linguaggio nel quale essi hanno preso forma: come è volgare e approssimativo, almeno ai nostri occhi non paurosi di un *Iudex* delle cose proibite, ritenere immorale la storia di Emma Bovary e di Anna Karenina perchè sono, l'una e l'altra, la storia di un adulterio. Comunque — dinanzi allo spettacolo cinematografico — un giudizio di natura morale può toccare allo Stato, autorità che ha il diritto, come regolatrice dei rapporti fra l'individuo e la collettività, di giudicare se e come un'opera di poesia possa toccare e turbare alcuni suoi specifici interessi, fra i quali d'altra parte è logico e giusto che, in un paese cattolico qual'è l'Italia, vengano ad annoverarsi fra i primi le più rigorose esigenze confessionali.

Ugualmente ovvio e quasi superfluo a farsi ci sembra — dopo ciò — un discorso sul pudore offeso. Confessiamo innocentemente che in materia non siamo degli spregiudicati, ma siamo semplicemente degli spiriti sani, cioè fondamentalmente onesti e puri. Confessiamo che forse perciò ci sentiremmo un'anima di peccatori e di viziosi, se la nostra natura e il nostro spirito sollevassero scandalo dinanzi ad un'immagine di serena e luminosa bellezza.

MARIO GRACCO



Elfrido D'Amore nel film 'Baruffe d'amore'

Prossimamente

come annunciato, inizieremo la rubrica *Parlatorio*

In essa Francesco Pasinetti converserà con personalità del cinema o lettori di questa rivista, su vari problemi e questioni di arte, vita e tecnica del cinematografo. I lettori possono liberamente rivolgersi a 'Cinema', indicando esattamente il proprio nome, l'indirizzo e la professione esercitata

ANCORA DI VERGA E DEL CINEMA ITALIANO

TRA le varie reazioni suscitate dal nostro articolo: « Verità e Poesia: Verga e il cinema italiano » (*Cinema*, n. 127), l'ultima: « Della ispirazione cinematografica » apparsa su *Cinema* n. 129, firmata da Fausto Montesanti, ci offre lo spunto ad alcune osservazioni chiarificatrici della tesi, ai nostri occhi niente affatto scandalosa, da noi prima avanzata.

Due punti del discorso del Montesanti ci sembrano specialmente da commentare: il primo, di carattere più generale, è una confusione di linguaggio critico che a noi, « letterati del cinema », non solo in questa occasione è apparso deplorabile in molti che pure usano occuparsi con serietà dei problemi espressivi del cinematografo; l'altro è una interpretazione arbitraria che il Montesanti ha creduto di dare alla conclusione del nostro studio, facendoci colpa di un equivoco che in verità, ci si lasci dire, era troppo banale perchè noi ci cascassimo.

Quando il Montesanti, dopo averci con sufficienza concesso che forse il « padre puta-

tivo » del film è il « racconto », viene a parlare di un cinema inteso come spettacolo e di uno inteso come opera d'arte, quasi uno spettacolo non potesse trovare in sé la libertà fantastica della poesia e un'opera intenzionalmente d'arte scadere invece alla facilità empirica e ricreativa di uno spettacolo, quasi cioè la poesia non fosse il risultato di una ispirazione creatrice superiore ad ogni pratica distinzione di « generi »; quando il Montesanti viene a contrapporre la « liricità » del PELLEGRINO, di TABÙ, o de L'UOMO DI ARAN alla « narrativa » (?) di film quali VARIETÉ o NOSTRO PANE QUOTIDIANO, quasi la fuga di Renzo nei PROMESSI SPOSI fosse meno lirica dell'« Infinito » di Leopardi o, per restare al cinematografo, la scena dei disegni sul marmo d'un tavolino del caffè degli artisti in VARIETÉ fosse meno carica di intensità lirica dello sparire della barca all'orizzonte in TABÙ; quando, infine, il Montesanti parla di una ispirazione cinematografica distinta da una ispirazione letteraria o da una ispirazione pittorica o da

una ispirazione architettonica o musicale o che sappian* noi, quasi il riconoscimento delle unità delle arti non fosse stata la più semplice ma insieme la più alta conquista della coscienza artistica moderna, e confonde l'autonomia del mezzo espressivo con la autonomia della poesia; quando il Montesanti dimostra di trascurare elementi così elementari di una cultura estetica generale, allora è chiaro che ogni discorso si fa oscuro e difficile.

Sarà allora bene chiarire una volta per sempre al Montesanti o a quanti adoperano il suo stesso « metodo critico », come, per esempio, al termine « racconto » o « narrazione », noi non intendevamo, e doveva essere per tutti chiaro, attribuire la specificazione di un determinato genere letterario, ma piuttosto indicare con quel sostantivo un particolare ritmo della fantasia, un determinato uso delle categorie di spazio e tempo, che non è solo della letteratura, e particolarmente del romanzo (poichè le ottave dell'*Orlando Furioso* o gli esametri



L'uomo di Aran di Ettore Manni

dell'*Odissea* non sono meno narrativi della prosa di un Flaubert o di un Verga), ma può essere con utilità adoperato a definire le esigenze e i risultati di una determinata pittura (per esempio, quella di un Breughel o di un Degas) e dunque specialmente del cinematografo, in cui un simile elemento narrativo è sempre, fatte poche eccezioni, presente ed essenziale.

Inoltre sarà sempre bene chiarire, proprio al Montesanti che cade in questo errore, come è assurdo cercare di distinguere in POIL DE CAROTTE brani cinematografici da brani meno cinematografici (e gli perdoniamo di aver citato ad esempio di frammento cinematografico puro «l'evoluzione fantomatica del valzer di CARNET DE BAL, che è solamente una cosa di pessimo gusto e volgarissima») nello stesso modo in cui è comodo ma è approssimativo parlare di cinema letterario a proposito di Clair o di cinema pittorico a proposito di Wiene di Cavalcanti o di Feyder, o di cinema musicale a proposito di Lubitsch: in tutti questi casi bisognerà solamente parlare di opera d'arte realizzata o di opera d'arte non realizzata, vale a dire più semplicemente di poesia e di non-poesia. È infatti la fede che noi «letterati» abbiamo nel cinema, la nostra prepotente e serena fede nell'esteticità pura di questo mezzo espressivo, esteticità che alla fine riesce sempre a riscattarsi dalle difficoltà del lavoro creativo in collaborazione e dalle tristi esigenze industriali e commerciali che lo affliggono, che ci fa esigere nei suoi riguardi lo stesso linguaggio critico che nessuno oramai contende alle altre arti: vero è purtroppo che non basta la presenza di un Bela Balazs, di un Arnheim, o di un Barbaro, a persuadere al silenzio il dilettantismo di troppi opportunisti miscredenti i quali si attribuiscono il titolo di «critici cinematografici».

Più particolare, ma non meno importante, è il secondo punto del discorso del Montesanti che ci rimane da commentare. Alla fine del nostro primo articolo, nel quale, partendo dall'esame del tono narrativo della poesia cinematografica, mettevamo in luce quale benefica influenza l'adesione ad una grande tradizione letteraria ha avuto sempre, almeno fino ad oggi, per il cinematografo, che da questa adesione ha spesso avuto la migliore lezione di verità e di umanità, ci lamentavamo che al falso e volgare carattere piccolo-borghese di tanta nostra produzione cinematografica contribuiva lo sfruttamento di dati letterari artificiosi banali e meschini. Ci veniva dunque spontaneo suggerire l'incontro del cinema italiano con la nostra autentica tradizione narrativa e, volendo indicarne un pratico esempio, necessariamente



te ci venne fatto di mettere avanti il nome e l'opera di Giovanni Verga.

Doveva essere evidente che non si voleva da parte nostra attribuire all'opera di Giovanni Verga un carattere taumaturgico per la salvezza del nostro cinematografo: ma ci sembra d'altro canto molto grave non aver compreso o non aver voluto comprendere

quale fonte d'educazione e di ispirazione possa offrire, ad un gusto che ha disperatamente bisogno di essere ricondotto all'amore e alla pratica della verità, il linguaggio vergine essenziale e violento di un poeta che come tutti i creatori d'epos ha esaltato le vicende e le passioni dei suoi personaggi con una voce fervida e chiara che trae il

suo profetico vigore dalla sua stessa netta e semplice schiettezza. Anche noi, più che il Montesanti non creda, più di tutti gli altri, vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese: anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pura che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza. Forse per ciò, anzi solamente per ciò, oggi abbiamo scartato dal nostro tavolo i volgari romanzi d'appendice dai quali altri scettici e disamorati spiriti borghesi vogliono trarre la loro giornaliera grammatica, e ci siamo dati ad inseguire nel paesaggio più libero e fantasioso della nostra letteratura i gesti delle sue creature più primitive e più vere: il sentenziare disperato e amaro di padron 'Ntoni Malavoglia, il sacrificio silenzioso e tragico di Luca, quello consapevole e malinconico di 'Ntoni di padron 'Ntoni, l'innocenza aspra e selvaggia di Jeli il Pastore.



«L'uomo di Aran» di Flaherty

MARIO ALICATA
GIUSEPPE DE SANTIS



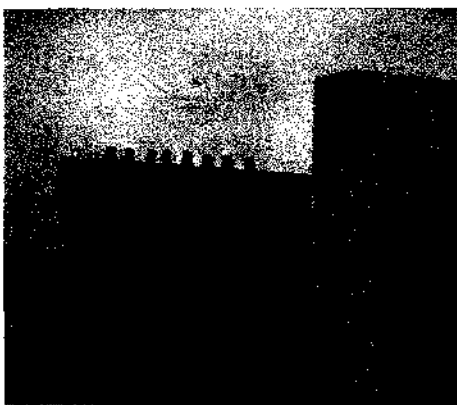
Carrello d'inizio del 'Milion' (inquadratura n. 1)



Carrello d'inizio del 'Milion' (inquadratura n. 2)



Carrello d'inizio del 'Milion' (inquadratura n. 3)



Carrello d'inizio del 'Milion' (inquadratura n. 4)



Carrello d'inizio del 'Milion' (inquadratura n. 5)

LO SCENOGRFO

Lazare Meerson

LAZARE Meerson, il più grande scenografo cinematografico europeo, è stato il collaboratore più fedele di René Clair in tutto quel periodo di tempo dal 1928 al 1934, che comprende le migliori opere del regista francese (SOTTO I TETTI DI PARIGI, IL MILIONE, A ME LA LIBERTÀ, PER LE VIE DI PARIGI); oltre che con Clair, Meerson lavorò saltuariamente con un altro grande regista, Jacques Feyder, e, particolare interessante, proprio in due film che risentono dello stile di Clair: LES NOUVEAUX MESSIEURS e LA KERMESSE EROICA. Collaborazioni sporadiche e meno importanti ebbe con altri registi come Fedor Ozep e Marc Allegret.

Lazare Meerson è già morto, ma i suoi allievi continuano e rinnovano la sua opera, ed anche nei più recenti ed interessanti film francesi notiamo che le scenografie raggiungono talvolta un livello artistico veramente notevole. Indiscutibilmente l'opera di Meerson in questo campo rappresenta un modello, un esempio al quale ci si può con certezza affidare, traendone degli insegnamenti utilissimi e quanto mai opportuni, poiché ben raramente la produzione, anche quella meno corrente, possiede il pregio di una buona scenografia cinematografica.

Per documentare l'attività di questo scenografo, ho scelto delle fotografie tratte direttamente dai fotogrammi del film IL MILIONE e del film LA KERMESSE EROICA: non ho voluto presentare soltanto le scenografie dei film di Clair, che sono le più caratteristiche ed interessanti, ma ho portato in campo anche le scene della KERMESSE per riuscire, sulla scorta degli esempi, a dimostrare che il Meerson meno libero, più calligrafico e minuzioso di Feyder, è, a ben analizzarlo, lo stesso Meerson dotatissimo, vivace e pieno di spirito di Clair.

Cominciando dal MILIONE, ecco condensato in nove fotogrammi tutto il carrello d'inizio del film: nella prima ed ultima inquadratura le scene sono ricostruite in grandezza naturale, perché vi devono agire dei personaggi (prima gli innamorati che si parlano dalle soffitte prospicienti, e nell'ultima i due che si affacciano all'abbaino dello studio di Michel e Prosper e sentono tutta la storia del biglietto della lotteria), tutto il resto è realizzato in modellini: ecco i tetti, le soffitte, le finestre illuminate della Parigi di

René Clair, notturna bagnata di pioggia ed animata dai fumi della nebbia. E uno dei tanti caratteristici inizi « alla Clair » con la macchina da presa che vola e scruta e penetra tutto quel piccolo mondo sotto i tetti dei quartieri popolari: lo scenografo concretizza la fantasia ed il pensiero del regista in una realtà che è soltanto tale in ragione di una superiore consistenza poetica, e se Meerson si fosse limitato a riportare nei teatri di posa la vera Parigi coi suoi tetti e le sue strade, allora certo non si sarebbe potuto ricreare la realtà del film come opera d'arte. Proprio in questa carrellata iniziale, più che nelle altre scene d'interni o di esterni, non si sa dire dove incominci con precisione lo spirito di René Clair e dove termini quello di Lazare Meerson; a chi per primo il merito di avere creata la poesia di certe immagini? Forse proprio in questa incertezza di attribuzione sta la migliore definizione di quel raggiungimento completo di una totale ed intima collaborazione tra lo scenografo e l'autore di un film, condizione sine qua non per la realizzazione di una opera d'arte cinematografica.

Certi interni del MILIONE, come i corridoi delle soffitte, le porte sul palcoscenico, le scale, sono sentiti così modernamente nel loro senso architettonico e pittorico, da acquistare quasi il valore di pure composizioni astratte, in un gioco di volumi, di superfici, di ombre e luci, che riesce ad accogliere e fondere in sé, senza diminuire la sua intensità plastica e figurativa, il personaggio o i personaggi che vi debbono agire. Non ho paura di sbagliare se affermo che qui c'è proprio tutto e soltanto lo spirito dello scenografo: il suo maggior merito consiste senz'altro in questo suo modo così attuale ed assoluto di interpretare e trasformare la realtà, che ritroviamo indistintamente in ogni suo lavoro ed anche nelle scene della KERMESSE EROICA. Le scenografie di Meerson in questi casi si sublimizzano, per così dire, ed acquistano un valore completo in sé e per sé, per nulla contingente, riuscendo ad essere anche esclusivamente fine a se stesse.

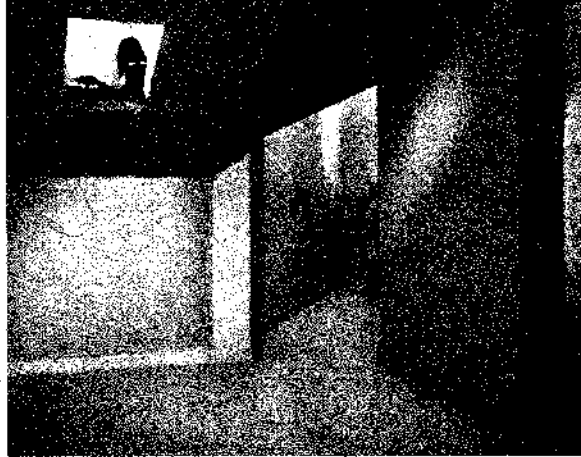
Passiamo ora a quelle scene che più sono legate allo svolgimento e vincolate al soggetto del film, specialmente gli interni famosi per l'uso costante e ben dichiarato di

fondali dipinti: la carrozzella per bambini nella tromba delle scale a pianterreno della casa di Michel e Beatrice, la camera stessa di quest'ultima ha tutta una parete dipinta raffigurante con molta grazia una sedia, una toletta, un armadio con i vestiti, le gonnelle, le scarpette della ballerina d'opera, ecco le biciclette appese al muro del posto di polizia, ecco tutto il fondale dipinto dello studio di Michel e di Prosper, che a bene esaminarlo contiene cose divertenti,

tra cui, ad esempio, un grande... portanovo con un bell'uovo sopra, sotto la casalinga protezione del quale si svolgono i colloqui più patetici tra Michel e l'affascinante Vanda!

Mi soffermerò ancora (per bene esaminare e descrivere minutamente tutte le scenografie di questo film occorrerebbe un fascicolo intero!) sulla camera di Vanda, la donna «vamp», la sirena adescatrice: pellicce di orso e di tigre e cuscini sul pavimento, nel centro della stanza si erge un formidabile letto con baldacchino, altare e monumento di fantastici amori borghesi, e sullo sfondo, tra ampi velari, ecco ben dipinto, dietro ad una transenna marmorea, un distintissimo autista, immobile accanto ad una lussuosa «fuori serie»; dall'altra parte spuntano dietro ad una tenda fine due sottili e lunghe gambe da paggio cinquecentesco! Tutto lo spirito, l'ironia e l'umorismo di Clair sono condensati in questi fondali dipinti, e non c'è da scomodare nessuna teoria di ritorno alla scenografia teatrale in questo fatto che non è stato altro che un mezzo pratico nelle mani di un artista come Meerson per realizzare il più fedelmente possibile le idee del regista.

Per ultimo, l'esterno della bottega di Papà La Tulipe con la sua bella insegna «Il re delle occasioni» con tanto di corona reale: la porta e la vetrina principale nel mezzo, ed ai lati due semplici bacheche che incorniciano vecchie cianfrusaglie, per terra in disordine una statuella, un bidet, un catino, delle cornici, un ombrello e degli sgabelli fanno vedere ben chiaro che genere di mercanzie si vendano nello strano negozio troppo bianco e nitido per non nascondere dietro la facciata ironica qualche diavoleria: questo negozio si avvicina nella sua estrema semplicità alle botteghe del piccolo paese di Boom, dove si svolge la vicenda della KERMESSE EROICA; la bottega del barbiere di Boom è molto chiaramente risolta con due stipiti di legno centrali, ai lati due aperture con delle grate in legno, con sopra due tavole ribaltabili che le chiudono all'occorrenza, nell'interno un tratto di parete in basso è intonacato in bianco, più in alto vi sono due o tre corsi di mattoni a vista e sopra ancora, un tavolato: con tanta semplicità di mezzi Meerson ha saputo creare un ambiente. Così negli altri interni, non di rappresentanza, della casa del borgomastro, come la cucina, le cantine, il cortiletto di servizio col pozzo, le camere per gli ospiti, noi ritroviamo molti motivi cari allo scenografo e da lui già usati anche nei film di Clair: le caratteristiche scalette, le pa-



Corridoio delle soffitte nella casa di Michel e Beatrice



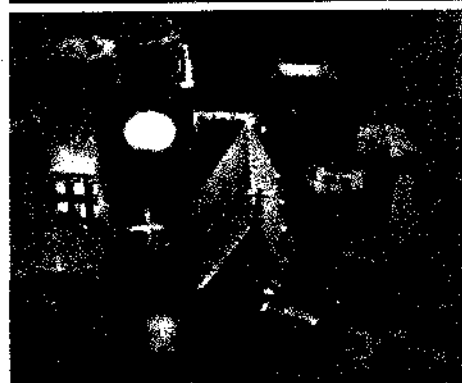
Porta d'ingresso al palcoscenico dell'opera



Andito d'ingresso della casa di Michel, Prosper e Beatrice



Camera di Beatrice (l'uomo di spalle è Michel)



Carrello d'inizio del 'Milione' (inquadrature n. 6, 7, 8, 9)



Sezione di Polizia



Camera di Vanda

reti lisce e chiare, le porte semplicissime, gli ambienti non ingombri di mobili e di arredi in modo da lasciare sempre una massima libertà di espressione ai puri volumi, e parecchi altri particolari. Osservate la parte superiore e terminale degli edifici che limitano e fiancheggiano la piazza, i canali e le vie del borgo fiammingo, specialmente nei campi lunghi, e riconoscerete nella mano che li ha progettati la stessa mano che ha creato i tetti della Parigi di René Clair. Anche nelle scene più rappresentative e negli esterni lo scenografo conserva sempre una libertà d'immaginazione ed una vivacità di spunti che meraviglia, poichè è sempre molto difficile mantenere una fantasia integra, senza restrizioni, in una vicenda che ha un'epoca passata da rappresentare e, quindi, dei confini e dei limiti ben precisi entro cui mantenersi. Anche qui Meerson ci dà una interpretazione del tutto poetica di quel che doveva essere la realtà storica di un paesino fiammingo del sec. XVII, facendoci dimenticare quel faragginoso pasticcio che si chiama « ricostruzione storica » e che già ci ha stancati nei film in costume, dove la vita passata viene osservata con un palese cattivo gusto.

Guardate la disposizione organica ed omogenea per la vicenda di tutto il paese col suo canale, il suo mercato, le sue porte, e riconoscerete nella ragione d'essere di questa scenografia una conseguenza diretta, immediata della sceneggiatura del film; mai in Meerson si troverà qualche elemento che eccede o che manca, mai un qualsiasi compiacimento o ritorno se esso non è necessario, ma la sua opera si identificherà sempre nell'unità logica ed artistica del film compiuto.

La semplificazione e la stilizzazione delle costruzioni sono personalissime: eppure nello spettatore il paese di Boom sarà sempre, nel passato come nel futuro, quello che ha visto nella KERMESSE e non potrà immaginarlo diversamente; insomma, questa scenografia che è libera interpretazione dell'artista, che è ricostruzione artificiosa, appare nel film molto più vera e naturale di una scenografia realistica e documentaria.

L'interpretazione poetica delle immagini della realtà nella scenografia cinematografica è, in ultima analisi, ciò che ci insegna e ci dimostra l'opera e la scuola di Lazare Meerson: dobbiamo riconoscere e rivalutare il contributo che gli artisti hanno portato nel cinema, la loro opera e il loro spirito sono stati e sono necessari per la creazione di quel cinema d'arte che è il fine di tutte le nostre prove ed esperienze cinematografiche.

BALDO BANDINI

Le fotografie sono tratte da negativi della Fototeca Cinematografica del Cine-Guf di Torino



'Kermesse Eroica': la bottega del barbiere



Camera di un ospite nella casa del Borgomastro



Cortile di servizio nella casa del Borgomastro



Corridoio nella casa del Borgomastro



Facciata di casa su una via di Boom



Piazza del mercato di Boom



Una porta del borgo

VAGABONDAGGIO

NEL teatro numero 5 di Cinecittà un leopardo faceva i capricci. Proprio come un divo anervato da una giornata intensa di lavoro. Il leopardo era rinserrato in una grande gabbia folta di tronchi e di fogliame esotico. Doveva sbucare di tra il fogliame e venire avanti verso la macchina da presa con qualche amorfia feroce. Era tutto il pomeriggio che un tale, in abito da cacciatore, lo spingeva a compiere questa breve azione. Ma il leopardo duro. Ci aveva provato una volta, con un bel balzo elegante; ma quella strana giungla, accecante per potenti lampade, non era di suo gusto e infatti si era immediatamente ritirato. Crescendo i tentativi e l'insipienza del leopardo, che si limitava a brontolare, cresceva il nervosismo dei realizzatori del film GIUNGLA. Il regista Malasomma si era armato di una spranga di ferro e con questa sollecitava il leopardo, finché scoraggiato per tanti inutili sforzi, si sedette su un mucchio di liane buttate in un canto e che, ormai rinsecchite, crepitavano. Mi parve si addormentasse; e forse sognava leopardi obbedienti alla voce umana, educati, esperti di recitazione cinematografica...

Intanto l'esotico cacciatore aveva avuto una idea: si era procurato un coniglio, lo aveva legato e calandolo giù con una corda dall'alto di un praticabile, pensava con quello di solleticare il leopardo. Ma anche il leopardo si era addormentato e sognava di essere diventato regista e di realizzare dei film con strani animali chiamati uomini.

In un altro teatro di posa, dove si girava LA CENA DELLE BEFFE, si era imballizzata Clara Calamai. Non ne so il motivo.

Osvaldo Valenti cercava di convincerla a desistere, ma più lui parlava più quella s'imbizzarriva. Blasetti, con una calma serafica, attendeva che la tempesta fosse passata. Crescenzo Benelli, il suo aiuto, sentì a un certo momento il desiderio di una boccata d'aria e mi prese per una manica sostenendo che anch'io avevo bisogno di aria. Sinché dopo due minuti mi trovavo già fuori del teatro, mentre arrivavano in volata Poppino Amato e Jacopo Comin. Sulla porta diedi un'ultima occhiata verso l'interno: davanti al pubblico delle comparse, Valenti continuava a parlare, la Calamai a gridare, Blasetti a guardare... Ma forse si trattava di una scena del copione; forse ad un certo momento Blasetti avrebbe detto: « Ripetere. Tutto da capo! »; ma io non chiesi nulla. Me ne uscii dietro Benelli con questa speranza.

Ballo dei domestici. Ambiente: un caratteristico locale di Vienna. Un complesso tedesco al lavoro per la realizzazione di ANUSCHKA, diretto da Käutner e interpretato da Hilde Krahl. Duecento comparse in maschera ballavano da varie ore, bevevano birra, lanciavano coriandoli e stelle filanti. Ballavano il valzer, naturalmente, e cercavano di farsi molto vicino alla macchina da presa perché in fondo all'animo di ogni comparsa c'è la speranza inestinguibile che un pro-

dotto, un regista o un critico da una sala di proiezione la noti e la segnali, in modo che domani le si apra la via della celebrità come protagonista. (E purtroppo non sa che una comparsa che si vuol far notare troppo guasta la scena e invariabilmente provoca un solo giudizio: « Bestia! »).

Però, malgrado ogni buon volere, l'aria rinsecchita dai riflettori, la polvere che si alzava per tanto stropicciare di piedi, prese le comparse alla gola. E il regista concesse una pausa. Le comparse si precipitarono fuori del teatro, popolarono i viali di Cinecittà, componendo coi colori vivaci dei costumi, contro il grigio cielo basso sulla lunga pianura, quadri policromi di un impossibile carnevale.

Che sia il momento dei medici? Alla Farnesina Ferruccio Cerio sta girando ANIME ERRANTI (già annunciato come DIAGNOSI); in GIUNGLA Vivi Gioi appare come un'infermiera collaboratrice di un celebre scienziato; e qua e là, in ogni film, fa capolino qualcuno vestito di bianco camice. Giulio Del Torre, quel giorno che vagabondavo per Cinecittà, girava una scena di ANIME IN TUMULTO, film anche questo di ambiente medico. Erano in azione Carlo Tamberlani e Leda Gloria. Bisognava fare un'operazione urgente e la Gloria (neo amministratrice delegata d'una Casa di produzione di recente costituita) pregava Tamberlani di riposarsi e di lasciar fare al suo aiuto. Ma Tamberlani scuoteva la testa, la prendeva per le braccia e si appoggiava alla sua scrivania... che crollava nel modo più inaspettato, nuocendo alla serietà dell'organizzazione ospitaliera. Ma, con quattro chiodi posto il rimedio al guaio, Del Torre poteva continuare la realizzazione della scena.



Gino Cervi e Leonardo Cortese mentre si gira 'L'Allegria regina' di Gallone (foto Haas)

Da ragazzo ero appassionato lettore di quei giornali illustrati che raccontano mirabili gesta avventurose. Attendevo con impazienza l'uscita settimanale dei giornali, divoravo parole e figure; e quando più tardi io stesso mi son trovato in ambienti esotici, fra duri avvenimenti e strana gente, ho ripensato a quelle storie quasi col rammarico di una perduta ingenuità. E, quando giro per i teatri di posa, immagino la impressione che mi farebbe, se fossi ragazzo, capitando tra Cervi, Cortese e la Merlini in un ambiente di cappa e spada (L'ALLEGRIA REGINA diretto da Carmine Gallone), fra turbanti e barracani in un ambiente orientale come quello del MERCANTE DI SCHIAVE diretto da Duilio Coletti.

Oppure in un ambiente come quello di GIARABUB, il film tanto atteso che Goffredo Alessandrini sta realizzando alla Scalera. Ma qui, col fatto eroico, la favola, la spicciola favola, arretra di fronte all'epica. E se per il costume e l'ambiente ancora la richiama, per altro l'allontana e la smontisce.

La scena che ho visto girare non era affatto importante: la mensa ufficiale di Giarabub in un locale arrangiato, disadorno, privo di ogni comodità. Ma su quella mensa finta, io cinematograficamente sovrapponevo altre reali mense di guerra e me ne commuovevo.

Continuando il mio vagabondaggio, volevo vedere qualcosa di CAROVANE. Impossibile. Davanti a un teatro fui fermato da gente circospetta che mi fece segno di non entrare. « Perché? », chiesi sottovoce. « Gira Michel Simon ». « Ebbene? ». « Un primo piano: è l'ultima sua scena. Ha fatto mandar via anche una parte degli operai e degli elettricisti. Capite? ».

Feci segno di sì, che avevo capito. E intanto guardavo il teatro al di là della parete e vedevo il regista Koch e Michel Simon intenti alla ripresa del primo piano come a una cerimonia segreta, in un silenzio rotto a momenti da brevi, limpide, definitive parole.

Allontanandomi, riflettevo che dovrebbe essere sempre così, che in teatro non dovrebbero esserci se non le persone strettamente necessarie, che non si dovrebbero dire che le parole indispensabili: ne avrebbero vantaggio i nervi dei registi, degli attori e dei tecnici; ne risulterebbe accelerata la lavorazione e i film — chissà! — verrebbero meglio...

Una corsa all'altro estremo della città, alla Farnesina; un'occhiata al film interpretato da Camilla Horn e diretto da Gaetano Amata (PAURA D'AMARE), un'altra a quello diretto da Simonelli (C'È UN FANTASMA NEL CASTELLO). E qui, mentre curiosavo tra armature e trofei di un vecchio castello, mi si è spalancato sotto i piedi un trabocchetto. Così il mio vagabondaggio finì sopra un cumulo di trucoli e di segatura, preparato per accogliere gli attori che la malizia degli sceneggiatori aveva destinato a scomparire.

DOMENICO MECCOLI



Il ciac si apre su 'Giorno di festa', e Maria Mercader sorride. Tutti in fondo sorridono: anche il fotografo che non vediamo!



Passatempi di attori: 'la va o la spacca' Kiss è forse in rotta con il regista?



I lettori possono far conoscenza con l'operatore del film 'Una notte a Venezia'

GLI INTERVALLI...

Il primo giro di manovelle è come una cerimonia propiziatoria. Ci sono inviti; c'è aria di festa: si vara una nave di speranze artistiche e finanziarie.

Poi comincia il carosello delle riprese, tra luci che abbagliano, imposizioni di 'silenzio, si gira!', suoni di cicala, e scoppiettii di ciac.

Il lavoro continua per mesi: è uno dei lavori più pesanti, e sarebbe uno dei più monotoni se la fantasia delle comitive di tecnici, attori, ecc., non si accendesse di idee bizzarre che salvano i momenti di ozio e dispongono l'animo divagato alle fatiche imminenti.

In questi momenti di fanciullesca pazzia, bisogna però temere l'agguato dei fotografi indiscreti, se tu, attore, posto dal pubblico sull'ara degli Dei, vuoi conservare intera la tua dignità. O forse il pubblico ti ama di più in questi momenti in cui ti sente più vicino a se stesso,



Massimo Girotti in un gruppo di uffici



La 'Carovana' di Koch è composta di due ragazzi, di due somarelli: lo scenario è quello dei Castelli Romani



Paola Barbara muove una notte



Si gira 'Un garibaldino al convento'. De Sica si dimena come in strane danze



Qui Gentilomo si riposa in una sosta della sua 'Luna di miele'



...ti per un 'si gira' di 'Un pilota ritorna'

...e I 'SI GIRA'

coi tuoi umani istinti, col tuo cervello acceso e col tuo cuore fanciullo?

Taluni, specie tra i registi, sentono continuamente sulle spalle il peso delle responsabilità e non puoi sorprenderli mai in attitudine meno che controllata, seria, sacerdotale. Ma quelli che usano impazzire lo fanno senza freni e ripetono, variandolo in mille modi, il giuoco estroso di Nerio Bernardi (vedi nostra fotografia).

Negli stabilimenti italiani si gira... Si girano tanti film anche in questi momenti.

I nostri lettori si possono dilettare a vedere ripresi nelle fotografie qui riprodotte registi, attori, operatori e molta altra gente della vasta schiera che opera nel nostro cinematografo.

È una conoscenza che chiameremo privata, una conoscenza più vera, più intima e più umana.



Questa invece è la 'Luna di miele' di Assia Noris



un bel paio di gambe sgraziate



Alessandrini gira 'Giarabub' con la divisa di prammatica



Un cucciolo singolare: è Nerio Bernardi al guinzaglio di Vanna Martinez. Bizzarie dei momenti di sosta

Distrazioni

UNA polemica da fare sarebbe questa, che intitolerei « Alchimia artistica ».

Non si fa arte senza impegnarsi dentro seriamente e religiosamente. E soprattutto con assoluta buona fede. L'artista deve dare tutto il suo animo con fedeltà, con sincerità, che vuol dire onestà e, ripeto, buona fede. E' necessario che l'artista nel suo pensiero, che è poi la sua parola, non metta niente di più niente di meno del suo sentimento; l'arte falsa esteticamente lo è anche moralmente; moralmente — è inteso — rispetto al mondo specifico dell'artista il quale cade nella immoralità soprattutto quando tradisce se stesso.

Senonchè, in un film chi può mettere tutto se stesso? In quest'opera nella quale i collaboratori sono tanti, appare estremamente arduo imporre una ispirazione. Molti sono i sentimenti, molte le buone fedi, molte le onestà, molte insomma le morali, e per quanto il regista coordini e dia un indirizzo unitario al tutto, è difficile che nulla sfugga al suo controllo, soprattutto è difficile che riesca a mantenersi puro rispetto alla propria ispirazione. Così tanti film circolano, oltre a quelli che la presenza di una personalità spicata, di un temperamento singolo rende pregevoli, nati da un processo creativo spezzettato, da svariate intelligenze operanti con indipendenza. Ciò significa che dal convergere di più forze è nata quale risultante l'opera d'arte. Arte, dunque, creata dalla combinazione di elementi eterogenei; ne viene come illazione che quando sussistono particolari circostanze il fenomeno ha luogo. Come in un processo chimico. Perchè è chiaro che il regista — come dicevamo — da solo ha fatto il più, ma il montatore ha dato respiro e ritmo al lavoro; ed è ovvio che senza sceneggiatore, scenografo, tecnici, ecc. non si arriva in porto. Conclusione: nessuno ha fatto propriamente opera d'arte, eppure l'opera d'arte è nata. E' una polemica da fare.

L'incontestabile ingenuità con la quale uomini di alta cultura considerano tuttora il cinematografo, è forse l'unica ragione per cui il nostro rispetto per quegli uomini di cultura non scema. Tuttavia, la cosa ci pare stupefacente. E' incomprendibile come una mente che si rivela aperta a tanti pensieri, diananzi all'arte dello schermo perda ogni facoltà approfonditiva e si lasci ingannare, o meglio sedurre, poichè è sempre con una certa compiacenza che giunge a quei risultati, da apparenze tanto facili quanto superficiali. Eppure ciò avviene sovente; nè si può dire che l'errore precedente sia guida agli studi futuri.

Quei risultati, anzi, sono portati su un piano generale, com'è nel caso dello Huizinga.

Huizinga lamenta che nell'odierna civiltà il divertimento trovi un accoglimento sempre più passivo, laddove la duplice funzione — attore e spettatore — dovrebbe risultare equilibrata. « L'allontanamento dello spettatore dalla partecipazione attiva alla grande azione — scrive — è progredito di un passo. Tra il teatro e il cinematografo vi è il passaggio dall'assistere ad uno spettacolo all'assistere all'ombra di uno spettacolo. Parole e azione non sono più azione viva, ma solo riproduzione. La voce che l'etere ci porta non è più che un'eco. In tutto ciò è evidente un afflosciarsi dell'anima e del vigore della odierna cultura, che assume un aspetto particolarmente importante nell'arte cinematografica moderna. Nel cinematografo la drammaticità è quasi tutta riposta nel fatto visivo, di fronte al quale il parlato ha un'importanza affatto subordinata. L'arte di « assistere » allo spettacolo si trasforma in una abilità a rapidamente percepire e comprendere delle immagini visive che si trasformano continuamente. I giovani hanno educato in se stessi questo « sguardo cinematografico », portandolo a un grado che stupisce le per-

sone della passata generazione. Il mutato atteggiamento spirituale implica però l'atrofia di intere serie di funzioni intellettuali. Si rifletta un po' alla differenza tra l'attività intellettuale necessaria per partecipare intelligentemente al godimento di una commedia di Molière, e quella che in noi sprigiona un film. Senza voler innalzare l'intelligenza cerebrale al disopra di quella visiva, bisogna pur ammettere che il cinematografo lascia inerte un gruppo di mezzi di percezione estetico-intellettuali; e questo deve cooperare all'indebolimento del raziocinio. Il meccanismo dei moderni divertimenti di massa costituisce inoltre, essenzialmente, un impedimento alla concentrazione. L'elemento dell'abbandono e della trasfusione nell'opera d'arte, data la riproduzione meccanica di ciò che si vede e si ode, vien meno per forza. Manca quel ripiegamento su se stessi e quel senso di sacro. Ora il ripiegamento su quanto vi è in noi di più profondo e il senso di ciò che, nel momento, vi è di sacro, sono cose che non possono mancare all'uomo che voglia possedere una cultura ».

L'equivoco è evidente, e debole è la giustificazione che *La crisi della civiltà* (Editore Einaudi) è del '38. Qui si tratta il cinematografo alla stessa stregua di un cartellone reclamistico; e l'accostamento nel volume non manca. Ma il godimento che ci deriva dalle arti figurative non è forse di natura eminentemente visiva. Codesta suggestibilità non crea essa stessa stati d'animo che precedono il formularsi di un giudizio, o per lo meno di un parere? E' tutto ciò sgorga da un'emozione, che è un ripiegarsi su se stessi. Insomma, ci pare molto azzardato parlare di « atrofia di intere serie di funzioni intellettuali », nonchè, come dicevamo, ingenuo. Il fatto è che si è sempre alle solite, cioè al paragone cinema-teatro, visione-parola, e a nulla vale ribadire che ogni arte sta a sè e nulla ha a che vedere



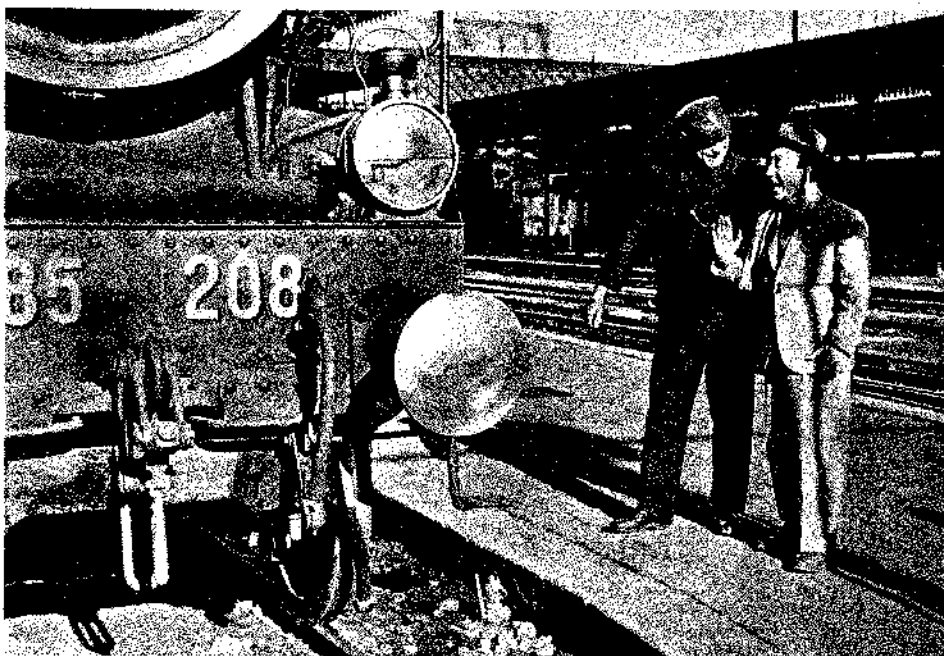
Carla del Poggio e Vittorio De Sica, interpreti di « Un garibaldino al convento » di cui è regista lo stesso De Sica (foto Gnome)

con le altre, e i paragoni sono quanto mai gratuiti. Gratuiti e pericolosi; queste opinioni dello Huizinga, ne son prova chiara e irrefragabile.

Ma il bello è che più avanti lo stesso autore, parlando di decadenza delle norme morali, combatte l'accusa che al cinema si porta, di essere un « eccitamento di istinti malsani, incremento della criminalità, corruzione del gusto, frivolo invito alla ricerca del godimento ». E commenta: « Di fronte a queste accuse, si può sostenere che, molto più del libro, il film mantiene salde le vecchie tradizionali norme della moralità dell'arte. Il film, in quanto a morale, è un fattore conservatore. Se non esige proprio la ricompensa della virtù, ci fa lagrimare sugli innocenti che soffrono. Se giustifica talora il briccone, subito neutralizza queste tendenze con un elemento comico o col fatto sentimentale dell'abnegazione per amore. Per i suoi protagonisti richiede una simpatia commossa e li ricompensa col lieto fine, l'immane effetto conclusivo d'ogni opera schiettamente romantica. Insomma, il cinematografo fa omaggio a una solida morale tradizionale, non scossa da dubbi filosofici o d'altra sorta ».

Il che può apparire distaccato dalla precedente citazione, invece vi si collega in quanto le ultime conclusioni sono vere e annullano le altre. Perché se così non fosse, se cioè l'arte dello schermo non conducesse a nessun raziocinio, la sua influenza resterebbe limitata, specie limitata nel tempo. Ma l'autore parla chiaro: il cinema mantiene salde le vecchie tradizioni morali, dove il verbo mantenere fornisce una esatta immagine della effettiva opera del cinematografo sugli intelletti e sugli animi. Non s'è accorto Huizinga, così dicendo, di riconoscere al cinema un potere molto serio, che va al di là di una semplice suggestività passeggera per proiettarsi nell'intimo degli individui, proprio dove essi nascondono il più sacro di sé. In definitiva, il raziocinare di un uomo di cultura, che di fronte al cinematografo, assume atteggiamento negativo — perché superficiale — conduce lo stesso uomo di cultura alla determinazione approssimativa ma giusta delle caratteristiche estetiche del cinema stesso. E' veramente un fatto sul quale conviene meditare.

Ma una delle ragioni per cui è così diffuso il vizio di considerare il cinematografo qualche cosa di leggero, di solo adatto a svagare, di eccezionalmente in grado di suscitare godimenti di ordine più elevato, sta nel fatto che chi scrive, soprattutto chi critica sui quotidiani le opere dello schermo, rivela intenti di ordine se non dozzinale nemmeno puro. Si critica per il pubblico, cioè: si indirizza il pubblico verso il piacevole, e codesto piacevole ha finito per supplire il bello nel cinema. Da parte di taluni, si preferisce addirittura parlare della comodità delle poltrone e del condizionamento dell'aria nelle sale di proiezione. Per cui chi ci fa un po' la figura degli ingenui,



Macario alla stazione (foto Bertazzini)

sono coloro che ancora credono nel cinema e se ne occupano con purezza di propositi e onestà di intendimenti. Vi sono eccezioni, come al solito; ma dei giornali e riviste italiani, pochi sono quelli che conservano un tono adeguato. Tutta una terminologia è entrata nell'uso comune della critica. Si parla di « giallo-rosa », di « comico-sentimentale » e via dicendo, come se fosse ad ogni costo necessario stabilire un genere, come se in arte il « genere » avesse senso. E intanto il pubblico, quello impreparato, batte strade da sobborgo e ignora i viali fioriti; si commuove a IL FORNARETTO DI VENEZIA e non capisce ALBA TRAGICA.

La cosa è biasimevole, senza dubbio, tanto più che se nel mondo cinematografico persone esistono di cultura, è proprio nel campo della critica, che attinge uomini alle università e agli altri ambienti intellettuali.



Heidemaria Hathayer (foto Tobia)

Ragionino, i critici che si sentono in peccato, su queste cose; e, se possibile, si correggano. (Gli è che i critici che sono in peccato, non lo sanno; ché se lo sapessero, non sarebbero in peccato. Vecchia questione).

Ci son capitati sott'occhio alcuni volumetti interessanti, di un interesse tutto particolare. Si tratta di soggetti cinematografici stampati a mo' di libro, che recano quale differenziazione necessaria la parola « presenta » sotto il nome dell'autore. Tal dei tali, presenta: e qui il titolo del soggetto, come fosse un film bello e fatto. E sotto: soggetto per film, oppure: creazione per lo schermo, e simili. Sfogliamo internamente: vi è un riassunto della trama e l'elenco delle persone. Poniamo: Bianca, 23 anni, bellissima, occhi verdazzurri, colorito bruno, slanciata, e via su questo tono. Matico: avvenente, atletico, sguardo canzonatorio... Infine il luogo dell'azione, l'epoca e il solito cappelletto: Tutti i personaggi di questo film... eccetera.

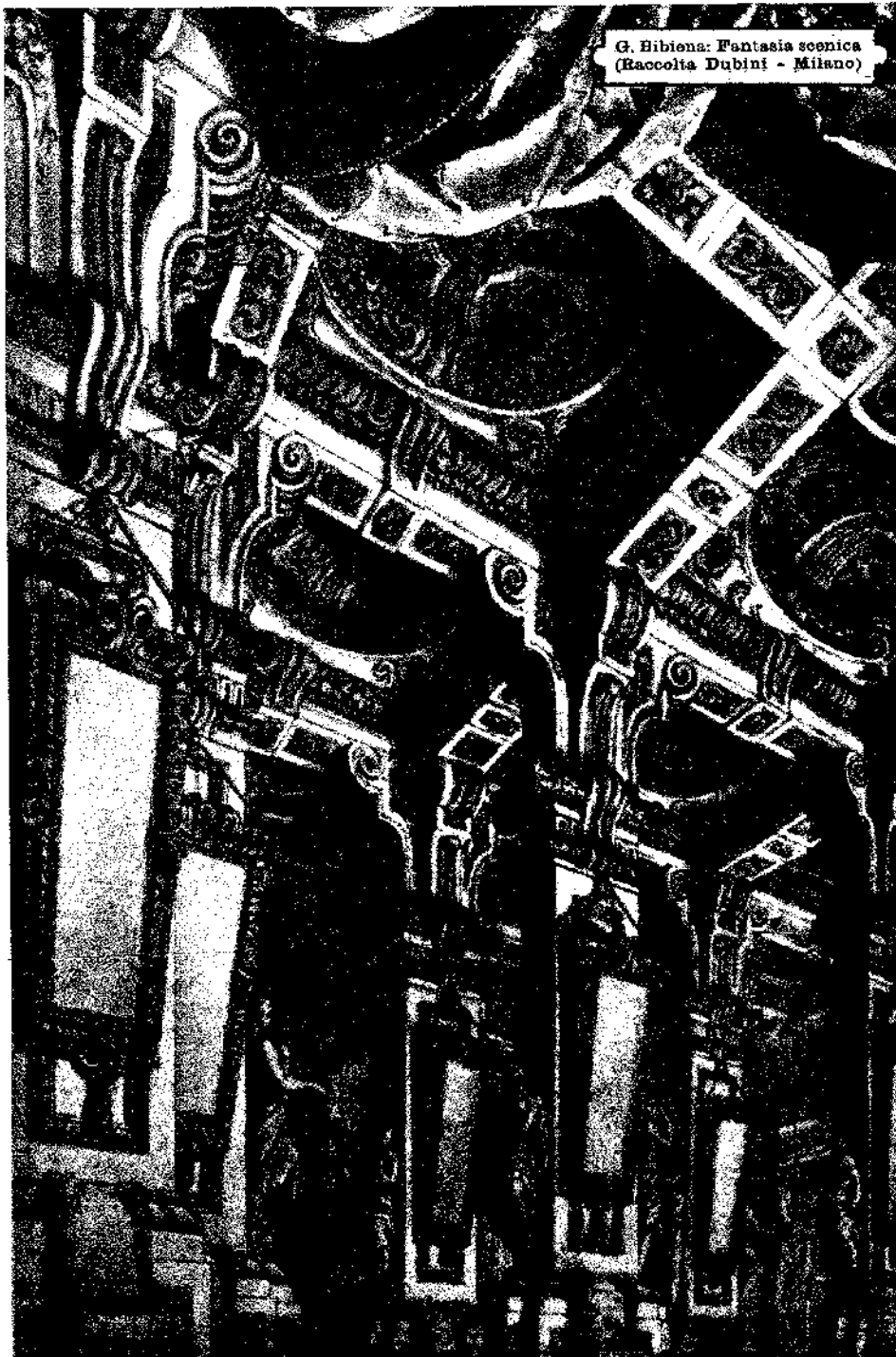
Il soggetto è suddiviso in due tempi, naturalmente, e ogni tempo in sequenze, un centinaio, salvo poche varianti da soggetto a soggetto.

Ora, niente di male che un autore di soggetti si sobbarchi alla spesa di una pubblicazione; molto malinconico invece il fatto in sé. Veramente vien fatto di pensare alla cura con cui l'autore ha redatto il suo lavoro, alle speranze che ha riposte in esso. Così — avrà pensato — fa più effetto. Povero soggettista! A lui rivolgiamo queste parole: risparmi simili fatiche, ché un buon soggetto è cosa troppo relativa e in ogni caso non dipendente dalla calligrafia o dal carattere con cui è scritto. Possibile che ancora taluno si illuda?

Noi rigiriamo il volumetto per constatare se recava il prezzo: ma il prezzo non c'era. Assoluta buona fede, dunque: che malinconia!

MANTO

G. Bibiena: Fantasia scenica
(Raccolta Dubini - Milano)



di *delicata forma illustrativa*») come pretesto e come spunto a considerazioni più vaste, più specifiche e conclusive, la gente *molto attenta*, per non so quale naturale tendenza, ha così ragionato:

Ecco un bel motivo per mortificare qualcuno: qui non c'è né Giampiccoli, né Piranesi, né altra gente che più palesemente ha dimostrato di possedere doti di scenografi o comunque di fantasia, interessanti da vicino il cinema: abbiamo invece dinanzi anonime stampe garbate e pulite, cose non molto difficile a trovarsi, un discorso che muove il fuoco, che lo attizza anzi, ma non morde fino in fondo, e non brucia, sotto o otto nomi di pittori contemporanei, ed ecco lo spunto per un nutrito quartuccio di colonna. Il corsivo comincia dunque con una perentoria frase che suona così: « Da un eccesso all'altro ». Chiamati, anche se non invitati, a una discolpa, ecco quanto pensiamo noi:

Innanzitutto non è il caso di spiegare qui la natura e il senso dei nostri « paginoni » per scagionare il nostro collaboratore da ogni accusa di superficialità.

Sotto gli occhi dei nostri lettori, e degli altri *molto attenti*, troppi paginoni sono passati, e tutti sanno che non è quello il luogo dove il nostro quindicinale si propone di affrontare e risolvere i problemi, per lasciarli quando siano spolpati fino allo scheletro, o perlomeno fino al possibile. Intende, invece, proprio lì destare interesse, sospetti, ricordi, specialmente con appigli fotografici; vuole offrire motivi per più vaste e ponderate e vagliate e documentate discussioni; vuole annunciare i problemi e rimandare le soluzioni al luogo e al momento debito, o passarli a persone più immediatamente interessate.

Consapevole di ciò, il nostro collaboratore ha fatto quanto doveva fare, ed è rimasto nei limiti e nello spirito della pagina.

(Potremmo affermare pertanto, che siamo troppo legati e troppo vivamente interessati ai fatti del cinematografo per equivocare sui termini e sulle cose che lo riguardano). Quanto alle incriminate illustrazioni, vorremmo ringraziare i *molto attenti* dei preziosi consigli e delle indicazioni di altre più atte alla bisogna, se non fossimo dell'avviso che è assolutamente fuori luogo parlare, in sede di cinematografo, di tecnica incisoria inefficace a farci « apprezzare in pieno l'arte del bianco e nero ».

DISCORSO AI MOLTO ATTENTI

IL SENSO PIÙ VERO

AMANO taluni, per naturale inclinazione, tranquillità e serenità; si abbandonano altri, con profondo slancio, a discussioni e polemiche profuse; altri ancora hanno nell'animo il gusto del cavillare e del sofisticare: la natura variamente fa dono agli uomini di tendenze diverse che vanno dalle virtù ai vizi.

Il parlare a qualcuno, allora, richiede innanzitutto una classificazione del *qualcuno*, sicché il discorso nostro sia conforme alla persona cui si volge, e possa lodare o non lodare o addirittura disapprovare, secondo il merito di tali persone. Qui, pertanto, parliamo, e sappiamo a chi parliamo, e abbiamo chi ascolta.

C'è gente molto attenta, che usa aspettarci al varco.

Se ci viene chiesto a quale delle tre categorie da noi suindicate assegnare queste persone *molto attente* noi confesseremo di non saperlo.

Ma non certo alla prima categoria li assegneremo, cioè tra quelli amanti di tranquillità e serenità; il dubbio riguarda semmai l'assegnazione alle altre due, e lasciamo pertanto ai lettori piena libertà di giudizio.

Ecco che esponiamo qui appresso il nostro *non primo* e certo *non ultimo* caso.

La nota di G. De Santis apparsa corredata di stampe ottocentesche nel nostro Paginone del n. 123, ha destato, a quanto ci risulta, uno scandalo.

Lungi dal considerare le illustrazioni (*stampe ottocentesche* « di notevole pregevolezza, nonché

Nessuno certo intendeva offrire ai nostri lettori un saggio di pregevoli opere, che in quel caso ci saremmo appigliati ad altri nomi, lasciandoci guidare se mai dal nostro testo di storia dell'arte. Mi vien fatto di dire: e chi avrebbe mai pensato a un Piranesi? In quale lontano e nascosto angolo della nostra mente s'era cacciato Canaletto?

Sfogliando quel nostro libro di storia dell'arte, ritaggio dei nostri studi liceali, ormai lontani, abbiamo incontrato anche un certo Bibiena e un tale Goya e taluni anonimi ferraresi del XVI secolo e Gianfrancesco Costa e Davide Lussati, ecc. Sì, meglio avremmo fatto a presentare ai nostri lettori un prelibato piatto di artisti di più sicura fama e più eccentrica fantasia.

In un senso sarebbe stato facile trovare di meglio, ma molto difficile trovarlo in un altro senso, quello più sottile e più caro a noi. Io farei a proposito di quelle illustrazioni un discorso che non riguarda né l'antologico né la cultura né la storia dell'arte.

Mà per comprenderci bisogna avere la possibilità di commuoversi di certe cose che si possono tacciare di gusto quanto volete, ma investono una certa parte dell'animo, avvezza a sentire i più delicati soffi di poesia, fuori d'ogni ridondanza e fuori anche d'ogni retorica.

L'accento all'Ottocento « amato », e nel caso in questione misconosciuto, rende ancora meno chiara in tal senso la posizione estetica dei nostri contraddittori. È chiaro invece per noi una cosa. I nostri amici non hanno capito nulla dell'Ottocento; lo apprezzano nella sua forma più caduca, più falsa, più transitoria, perché legata a certi retrogradi e borghesi e provinciali e esteriori motivi di forma, e non ne afferrano il senso più succoso e più eterno di una sua poetica, gustosa e malinconica insieme.

È l'errore in cui vive ancora tanta gente che ha le radici abbarbicate a certo terreno (non il più vivo) dell'altro secolo e non conosce molte cose di questo nostro, così tormentato e così vivo di cento fruttuose esperienze artistiche. Prova di quanto noi affermiamo è la differenza verso i pochi nomi citati dal nostro collaboratore e verso le arti figurative di oggi.

Cosa sa l'autore della risposta a G. De Santis di concorsi « per affreschi, musaici ed arazzi » fuiti ingloriosamente?

O che oggi non esistono più pittori capaci di



G. De Chirico: Fantasia scenica

fare affreschi? O che gli edifici pubblici mancano di sufficienti e talvolta eccellenti decorazioni?

E De Chirico, per esempio? E Carrà? E Campigli? E Severini che ha ricoperto tanti metri quadrati di pareti, quanti forse nemmeno lo stesso Raffaello dipinse?

A noi non piacciono le prevenzioni, le idee precocette, i pregiudizi, tutti insomma gli incontrollabili e facili *pre* che gettano discredito sulle cose serie.

E l'arte di oggi, e la pittura, prima fra esse, è cosa molto seria, molto più di quanto credano taluni.

Si informino i nostri amici molto attenti e sapranno che gente in gamba oggi ve n'è tra i pittori, e che moltissimi di quei pittori che essi chiamano « da cavalletto » sono anche pittori da muri e da chiese, pittori che sanno gio-

care con gli spazi vasti e con le architetture complesse.

Il fatto è che noi siamo giovani e più informati di certe cose, e meno stretti da pastoie e più aperti a talune esperienze e evoluzioni.

Gli altri camminano un po' più a rilento e forse lasciano ai loro figli di aprire l'animo a certi fatti vivi dell'arte, perché vivano anche essi in ritardo, quando la pittura, ad esempio, ha divorato quest'ultima interessantissima esperienza e si avvia, con spirito vivo, ad affrontarne altre. Ma non abbiamo ancora detto tutto, che ci resta concludere sulla « conclusione » della risposta a G. De Santis. La quale conclusione suona così: « a ciascuno la propria sfera di azione ».

Se così deve essere, non vediamo perché escludere dal cinematografo

i pittori. Di rapporti tra la pittura e il cinematografo si è più volte parlato su queste pagine e altrove.

Inoltre i fatti ci dicono che al Maggio Musicale Fiorentino i pittori (non gli scenografi del cinema) sono stati chiamati a mettere su le scene.

E ci dicono anche che degnamente hanno sempre figurato come scenografi De Chirico, Casorati, Carena, Oppo, Primo Conti, ecc. per non fare i nomi dei più giovani, tra i quali Guttuso. Per quanto riguarda il cinema, l'impiego dei pittori può essere vario e sempre estremamente prezioso.

E se non v'è persona che oggi non abbia compreso tutto questo, perché a non volerlo comprendere sono proprio e soltanto i nostri amici molto attenti?

PIO NIMÉCO



De Chirico si cimenta con l'affresco



Bozzetto di F. Casorati per l'«Orfeo» di Monteverdi

IL DIVISMO

IL fenomeno del divismo solca gli animi di quanti si occupano di cinema forse ancor di più del fenomeno Macario. Ciascuno, naturalmente, a suo modo.

C'è qualcuno che, indubbiamente sulla strada delle teorie estetiche sovietiche, vorrebbe scacciare dal tempio del Cinema puro questi mercanti e queste mercantesse più o meno astrali. Qualche altro, invece, alza le spalle quando sente parlare di divi italiani e con mezzi sottilissimi si lascia andare ad astute ironie sui paralleli eventuali tra Alida Valli e poniamo Maureen O' Sullivan, e dice che è veramente ridicolo voler imitare Hollywood con le sue sciocche e morbide manie. Gli altri, assai di frequente, sognano Vittorio De Sica e gli autografi, Assia Noris e gli autografi, Cinécittà e gli autografi e vedono il cinema e le dive come i bimbi poveri sognano gli spumoni di panna, dietro la vetrina.

Noi non sappiamo quanto deve, specialmente a questi ultimi, il divismo. Il fatto è che un divismo esiste e non vale negarlo quanto piuttosto indagarne i motivi di validità. Esiste e a parer nostro è benefico, anzi essenziale a questa nuovissima e originalissima Arte, che come ogni arte si infischia di schemi e di canoni da iniziati e si forma una sua palpitante realtà al di fuori di tutti gli illuminati.

Certo, le più serie obiezioni al fenomeno che ha avuto una sua recente festosa manifestazione a Venezia, ci vengono da quella tendenza che ci siamo permessi di definire sovietica. Forse occorre un chiarimento: il cinema, secondo questa tendenza, è un'Arte completamente nuova (e fin qui, più che d'accordo), e come tale trova la sua unica possibilità di esistenza nel ripudio di tutte le forme tradizionali, soprattutto di quelle forme afferenti a realizzazioni « affini ». Tutti hanno inteso che il loro rivoluzionario disprezzo va al teatro, agli attori borghesi del teatro borghese. Tutti hanno inteso che il loro collettivismo filosofico esclude la valorizzazione degli interpreti che « ostacola » l'Arte di massa, l'Arte oserei dire di classe. Interpreti indubbiamente intelligenti delle vere caratteristiche del cinema, i « compagni » si lasciano influenzare a un certo punto dai loro discutibili canoni politici, dalle loro unilaterali ideologie. L'attore deve essere così per loro, nella produzione cinematografica solo un soggetto passivo del regista: ma il regista è esso stesso un soggetto passivo di questo ossessionante proletariato che brucia in un ricordo e in un'ansia di vendetta che perciò solo non può essere vita!

Non vorremmo, però, essere stati poco chiari e venire accusati di avere, con una certa marmadese facilità polemica, giocato un avversario lontano e in coma. Quando scriviamo « sovietici » non vogliamo riferirci esclusivamente agli iscritti al Partito Comunista, ma meglio a coloro che tendenzialmente sono obnubilati da premesse collettivistiche da cui sentiamo noi e l'Arte medesima completamente avulsi.

Diversa è la posizione mentale di coloro che scrollano gravemente il capo a deplorare la imitazione della Sodoma del Cinema. Essi sono onestamente convinti che divismo sia sinonimo vergognoso di scandalismo, pensano a Clara Bow dai fulvi capelli, ai sei mariti della Swanson, agli amori crepuscolari di Stiller e della Garbo « divina », e concludono con l'ammonire Clara Calamai o Maria Mercader o mettiamo Vivi Gioi a non arrischiarsi sulla via pericolosa dei molti

Conversazione

La conversazione del terzetto attuale è pienamente cinematografica; non si parlerà che di cinema senza divagazioni di colore o di costume. Abbiamo in primo piano un regista, un direttore di produzione e un giornalista cinematografico; ognuno con la propria esperienza. Si osserverà subito che ognuno dei nostri amici parlando ha da dire qualcosa che pare entrare nella logica dell'acqua e del mulino proverbiali. Ma a guardare sottile, questa gente parla per un proprio interesse limitato; ognuno vede sempre se stesso proiettato avanti, fuori delle contingenze, ma nessuno, infine, di questi è venuto in redazione per raccontarci i propri fatti. Tutti hanno sì qualcosa di proprio da mettere in luce, da rendere noto: una aspirazione, un loro merito o una loro qualità, il mestiere, l'intelligenza o altro, ma parlando non tengono ad esporre in una vetrina di esibizionismo; e naturalmente i loro discorsi vanno a beneficio, se non d'altro, di uno spirito agonistico — almeno nelle dichiarazioni — dal quale il cinema italiano mediante le esperienze anche le più povere (e specialmente da queste) potrà salvarsi, trovare voce e viso proprio.

Per diritto di colleganza, stavolta mettiamo primo sui manifesti il nome di Aristide Raimondi, direttore di Cine Illustrato. Egli in privato avrebbe voluto dirci, del cinema italiano, che « da quando la parola gli hanno dato — ogni "film" diviene tremando mulo — e gli occhi non l'ardiscono di guardare »: ma come si fa a raccontare pubblicamente cose del genere? Perciò la sua conversazione, o piuttosto il suo monologo, soltanto dobbiamo considerare per cosa vera e cosa seria.

« Da un posto d'osservazione qual'è questo mio d'un giornale cinematografico a fortissima tiratura, posso dire che fatta eccezione d'un isolotto dove vivono beati i contemplatori del film americano, nel grande pubblico, cioè quello delle

seconde e terze visioni, il tipo per il cinema italiano è in un crescendo incredibile. Questa enorme folla di tifosi si divide in due categorie: coloro che vanno al cinema come spettatori, gente di munica larga, di palato molto facile e che ama le storie semplici con un fondo morale, meglio se vissute nel nostro ambiente, meglio ancora se c'è da commuoversi fino alle lacrime per i casi di Alida, di Mariuccia, di Roberto e di Amedeo. La seconda categoria è di coloro che vogliono fare del cinema, sognano di diventare attori o attrici; non tanto per un bisogno artistico, ma per i grandi guadagni di cui vedono la possibilità, per la vita facile e i bei vestiti che vedono nell'ambiente del cinema, e perché pensano d'evadere così dalla monotonia delle quattro pareti domestiche.

A questa folla di tifosi il produttore dà la semplice merce che essi gli richiedono. Sarebbe pazia sperare che il produttore desse una merce di esito problematico. (Anzi, se appena può, per esser più sicuro del fatto suo, starà possibilmente un gradino sotto...).

È innegabile però che questo pubblico va lentamente affinando la sua sensibilità. E il produttore è costretto a seguirlo. Onde: ALCAZAR, SALVATOR ROSA, CORONA DI FERRO, PICCOLO MONDO ANTICO, MARITI, NAVE BIANCA e qualche altro film.

Compito nostro è dunque quello di accelerare il miglioramento del gusto di questo pubblico. Ma guai ad aver fretta. Ci vogliono degli anni. Ma a guardare quanto s'è fatto e ciò ch'è in cantiere, la meta non dovrebbe esser lontana. » (Ci pare che Raimondi non abbia voluto comprometterci, e si potrebbe giurare che queste idee ampliandole le svolgerebbe criticamente in altro modo. Da buon giornalista, egli sa che però l'esperienza è una gran cosa... e non è il caso di comprometterci a favore del cinema).

Mai finora avevamo parlato con un direttore di produzione. Fra questi il primo conosciuto è il marchese Cesare Origo della Andros-Vita Film che abbiamo trovato al teatro n. 3 della Farnesina (dopo una lunga camminata sotto la pioggia).

L'attività cinematografica di Origo si riassume in tre tempi e un totale di diciotto anni: quattro a Hollywood, sei a Londra, otto a Parigi e Nizza. In America con la Metro e la Columbia fu il primo organizzatore delle versioni straniere dirette, quando prima del doppiaggio, le case cercavano di imporre coi loro film attori francesi in Francia, italiani in Italia, tedeschi in Germania, ecc., mediante il rifacimento dei film molto noti e a grande successo che avevano trionfato in America nelle interpretazioni, mettiamo, di Greta Garbo, Spencer Tracy o Mirna Loy. Come direttore di produzione, Origo organizzò, tra il resto, nel 1925 a Nizza LA FEMME NUE di Bataille col regista Perret, a Parigi CAEMEN con Raquel Meller, regista Feyder; nel 1926 a Londra BROADWAY regista Dupont, PICCADILLY, VIAGGIO DI RITORNO con Bebé

Aristide Raimondi



Cesare Origo



Daniels, ecc. A Hollywood organizzò e diresse, fra l'altro, la produzione di *MURAGLIE* nelle varie versioni, apportando nel parlato degli attori la pronuncia figurata che avrebbe avuto poi tanto successo, da finire nelle imitazioni e sul varietà.

Le fatiche ultime di Origo sono: AMORE IMPERIALE e PAURA D'AMAR in produzione alla Farnesina. («Dovere del direttore di produzione, — ci dice il Nostro amico — è organizzare l'affare, ordinarlo di capo in fondo, dai capitali alla casa di noleggio, dal regista ai truccatori, al teatro di posa, attori, impianti diversi; egli deve essere capace, più del regista, di vedere subito dov'è il buono, dove deve insistere l'attore o il dialoghista: avere dentro di sé un intero pubblico, venti pubblici, in tutte sale cinematografiche, comprendere tutte le possibili reazioni degli spettatori oggi e domani»).

«Che pensate del cinema italiano, possibilità avvenire?»

«Il cinema italiano avrà un solo viso quando abbia perduto tutto quanto gli è rimasto di dialettale e di regionale che lo informa e lo rende statico. Allora la gente che lo fa avrà imparato che cinema è ordine e disciplina, e non avventura prodigiosa, e che alla base di tutto vi è la conoscenza della vita, dei fatti umani, della strada coi suoi pericoli ricorrenti.

«Il carattere dei latini, non esclusi i francesi continua — è volto al melodramma; e gli attori recitando pensano che "spettacolo" sia calcare sui tic, i caratteri, le caricature. Perciò una cinematografia italiana che voglia esulare dal comune ordine e voglia avere viso d'intelligenza, dovrà trovare attuazione mediante la selezione degli attori, sfruttando quindi tutte le esperienze, quali quelle dell'attore scelto sul mercato migliore, del regista, del costumista, cominciando dal soggetto e dai dialoghi, senza soggezione o preoccupazione dei luoghi di provenienza, e dei temi».

Il discorso del marchese Origo non deve intendersi abito verso un carattere di internazionalità; egli intende farlo rientrare in un concetto di «affare» e di «mercato» senza i quali nessuna cinematografia viorebbe. Il film che il nostro direttore ha ordinato ultimi sono prova dei suoi concetti di selezione e di scelta: Bilinsky,

Possendorf, Spaini, Amata, Becce, Camille Horn, Luisa Ferida, Volkoff, sono i suoi collaboratori diretti).

«Il successo di tutti i film medi prodotti dalla Francia e dall'America dipende dal tanto di umano che riflettono, la vita vera cioè, ma non come un neo-realismo di maniera, bensì con le caratteristiche del "può capitare anche a me" esclamato da ogni persona, da tutto un pubblico. Il pubblico, insomma, deve ravvisare la propria immagine nelle immagini dello schermo, e trovare le proprie vere cose nelle vicende dei suoi beniamini; la gaia commedia non è più attuale».

Gaetano Amata, il giovane regista che già i nostri lettori conoscono attraverso la presentazione che tempo addietro ne venne fatta su queste pagine, ha scritto per Cinema la seguente risposta ad una serie di domande che traspaiono nel testo:

«Sono convinto che l'aumentata produzione sia tale da determinare un miglioramento anche qualitativo della cinematografia italiana; è a questo aumento di produzione che molti giovani, fra i quali posso annoverarmi anch'io, debbono la possibilità di saggiare le proprie forze e di sperimentare, nel campo pratico, la vali-

Gaetano Amata



dità delle loro convinzioni e la bontà delle loro aspirazioni artistiche. Credo non improbabile, anzi addirittura assai verosimile, che qualcuno di questi nuovi elementi trovi un proprio linguaggio espressivo e mi auguro sinceramente che ciò contribuisca non solo a variare i temi del film italiano, ma anche ad arricchire di nuove forme i motivi consueti.

Insisto su questo punto, perché mi sembra che la cinematografia italiana abbia fatto dei progressi molto notevoli, in questi ultimi tempi, ed in particolare nella parte tecnica, sia per quanto riguarda il lato fotografico, che quello sonoro; e nella parte artistica per l'affluenza, e quindi per la maggiore possibilità di scelta e di aderenza al tipo, degli attori e delle attrici.

D'altra parte, il favore con cui il pubblico segue la produzione italiana mi sembra una testimonianza assai confortevole ed una prova che i tempi sono ormai maturi per una decisiva affermazione del film italiano».

R. G.

(Disegni di Majorana)

dollari e delle molte porcherie d'America. Il loro è un equivoco diremo candido. Non mette conto che rettificare le idee e schiarire l'equivoco.

Né mettono conto, in sede critica, il parere e le esagerazioni degli «altri», i pietosamente illusi. Converterà altra volta tornare, con una certa dolce comprensione, sull'argomento che non si liquida con una ironia o con una alzata di spalle. Sono umili, poveri poeti che vivono al margine di questa Arte in sé misteriosa con le sue ombre bianche e nere, ai margini come su di una striscia tiepida di sole, nel gran gelido squalore della vita di ogni giorno. Forse qualche tragedia, forse soprattutto storie un po' patetiche, già di gusto defunto: comunque, eccessi sentimentali e non certo positive documentazioni teoriche. I primi due ideali contraddittori ci premono di più. Li sentiamo alle spalle.

Il fatto è che collettivismo e puritanesimo, l'uno falsamente universale, l'altro falsamente patriottico, ignorano volutamente il fatto umano. Noi sentiamo invece appunto il divismo come fatto umano e vogliamo sapere perché esso è. Esiste, sì: un fatto. Non altro, in fondo, che il bisogno della massa di fissare le proprie simpatie su dei nomi, su dei volti. Nomi e volti che recano loro, senza che pur se ne avvedano, mondi e idee nuove, sguardi in una realtà che forse non conosceranno mai. Si dimentica che il cinema è il regno divino della fantasia. Il divismo non è che il bisogno inebriante di lasciarsi guidare, di sentirsi modellare gusti e tendenze, e parole. Il cinema, che parla al popolo, ci arriva con i divi più cari: uno è la simpatia, l'altro è la forza, e quella la bellezza e questa il senso inquietante, e questo è l'Africa, l'altro il riso, la gioia. Nomi, vuole nomi il popolo; vuole certezze e finzioni, finte certezze e sicure finzioni, vuole credere che quella è l'ingenua, che l'altro è Lorenzo il Magnifico, che il terzo è proprio come un legionario o come Verdi, «l'autore della Traviata». E anche gli intellettuali, anche gli iniziati, anche i puri hanno bisogno di volti e di nomi. Forse non sarà Giachetti, sarà Clair, non Cervi, Duvi-vier, non Jannings, Dupont; forse Eisenstein sarà per loro il Ruggeri dell'Estetica: nomi, stili, divi.

Lasciamo i nostri divi. Abbiamo abbastanza buon senso da non fondare «club» di «fans», di invasati, da non sentirci commossi perché Giachetti ha le bretelle rosse; da non immalinconirci perché De Sica non è bravo al biliardo. Lasciamoli, e cerchiamo piuttosto di migliorarli, migliorando magari noi stessi.

Noi crediamo nel cinema puro e pensiamo che anche di loro, degli artisti divi, ci sia bisogno per l'opera viva; e sentiamo che forse soltanto loro possono dire agli umili verità e sogli, e farsi ascoltare.

ANTONIO GHIRELLI



Hilde Krahl (foto Haas)

FIERA DELLE NOVITÀ

ELISABETTA D'UNGHERIA



La Corte di Vienna: la vicenda trova molti motivi nel peso di questo alto consesso



Ida Latkszy, la fanciulla ungherese il cui sorriso e la cui gentilezza trionferanno al di sopra degli intrighi e delle armi, saluta teneramente il padre

IN Ungheria alla metà dello scorso secolo: un popolo segue il suo sogno di indipendenza, e nel segreto del suo cuore ogni patriota tesse i fili d'una trama che porterà al trionfo della causa santa. Ida Latkszy e Kalman, sono due cuori che segretamente lavorano per la libertà del popolo; non si conoscono ma li accomuna, prima del loro incontro, questo nobilissimo ideale.

A Vienna, dove la donna si reca ad invocare la grazia dall'Imperatore, gli ascosi sentimenti dei due protagonisti si rivelano: insieme combatteranno, più uniti nell'amore, la loro battaglia.

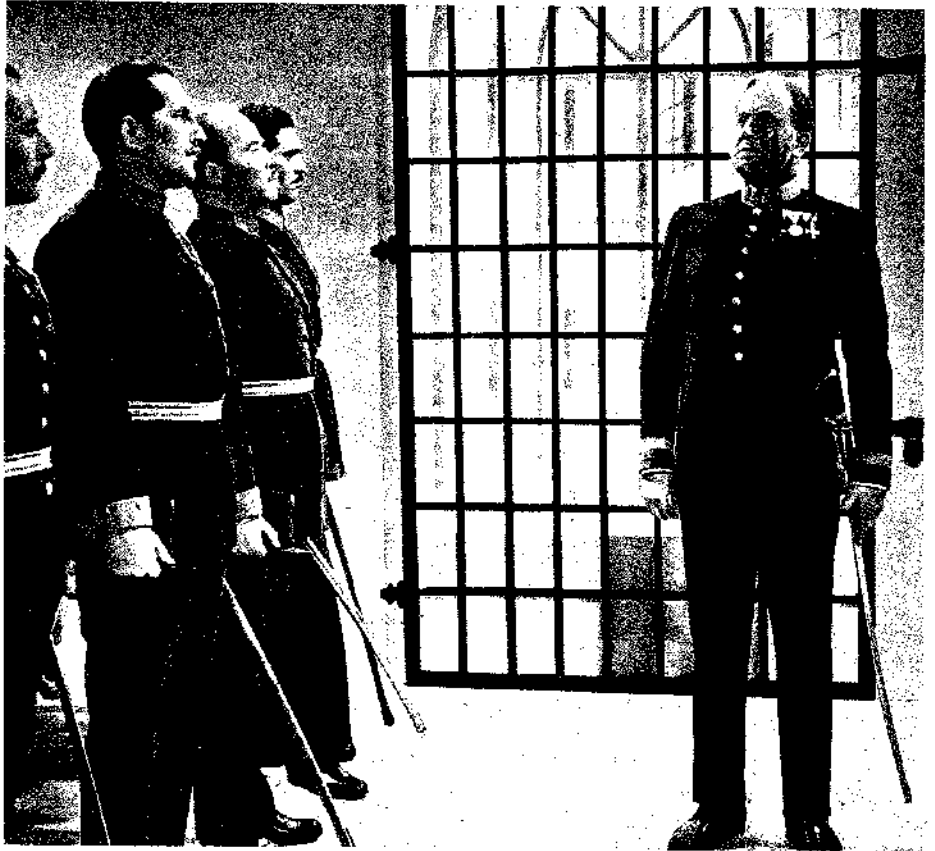
Si intrecciano nella vicenda complotti, esili, ribellioni, intrighi. Una fiumana di rivoltosi chiede infine alla forza delle armi l'indipendenza della terra natale. Dal canto suo Ida ha molto lavorato per strappare all'Imperatrice l'aiuto, e per liberare Kalman, caduto nei lacci della polizia. Il sorriso della fanciulla e la sua gentilezza riescono ad aver ragione di ogni avversità, e quando sembra che ormai l'unica via sia quella di pagare col sangue il riscatto della propria terra, tramite l'Imperatrice, l'Imperatore cede, e gli ungheresi hanno la loro Costituzione.

La lotta si arresta come per incanto. C'è un momento di pausa, il popolo in delirio acclama la sua regina, mentre Ida si stringe a Kalman, sussurrandogli la sua immutabile fede d'amore.

In questo ardente clima i personaggi bene guidati da Felix Podmaniczky trovano una evidenza e una messa a fuoco di notevole intensità. Il racconto delle sofferenze del popolo ungherese all'Imperatrice Elisabetta nei commoventi accenti della fanciulla; la richiesta della liberazione di Kalman e finalmente la scena fortemente drammatica nella quale si inquadrano i primi segni della imminente rivolta, fanno vivere allo spettatore momenti commossi di ansia e di trepidazione. Gli interpreti della vicenda sono: Katalin Karady, Clara Tolnay, Pal Javor.



Kalman vive segretamente dello stesso amore per la sua Ungheria



Ma l'indipendenza del popolo ungherese è negata e repressa dal vigile occhio dei gendarmi



Ida Latksy riesce a strappare all'Imperatrice una promessa: l'Ungheria è libera.



Accomunati prima nella lotta, ora li unirà per sempre il raggiunto sogno d'amore

★★★ IL RE SI DIVERTE

Italia - Produz. e distrib.: Scalera - Regia: Mario Bonnard - Direttore di prod.: Arturo Ambrosio - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Victor Hugo - Scenegg.: Tommaso Smith - Scenogr.: Florestano Di Fausto - Costumi: Angelo Novarese - Musica: Il Rigoletto di Verdi - Operatore: Ubaldo Arata - Fonico: Franco Robecchi - Interpreti: Michel Simon, Paola Barbara, Rossana Brazzi, Doris Duranti, Carlo Ninchi, Elli Parvo, Gemma D'Alba, Giacomo Moschini, Corrado Racca, Franco Coop, Maria Mercader, Loredana.

Ecco un film che pur dovendo reggere la grande responsabilità che la grande opera verdiana gli ha indirettamente creato, sa muoversi indipendentemente da essa ritornando nei suoi elementi assolutamente cinematografici al primitivo, romanzo che diede a sua volta origine al libretto di Francesco Maria Piave. La storia di Rigoletto così, di questo Rigoletto che Michel Simon con tanta appassionata aderenza ci ha, si può dire, ricreato, torna a noi come nuova, in un'infinità di spunti, di dettagli, di sfumature, che l'opera nella sua diversissima arte aveva giustamente lasciato in sottordine o non aveva per nulla ritratto.

Di fronte a film come questi, occorre anzitutto fare un elogio (il primo del genere che noi facciamo) ai produttori del lavoro. Avere il coraggio di rinunciare si può dire totalmente alle lusinghe più o meno reclamistiche che tanto nome portava con sé, per dare solo una storia, più umana, più drammatica e diremo cronistica, che estetica e musicale, significa comprensione totale di ciò che è cinema, significa soprattutto lavorare con le più serie e nello stesso tempo con le meno mercantili intenzioni. Michel Simon è l'anima completa del film: la sua maschera, la sua figura costretta alla più grottesca e tragica espressione, al più doloroso ed umano miscuglio di riso e di pianto, sanno continuamente spogliarsi di ogni elemento che una retorica di tradizione abbia potuto comunque creare attorno al noto personaggio.

Così la fonte victorhughiana di Simon non è mai risultata alterata dal rifacimento melodrammatico, anzi sembra che questo sia del tutto sconosciuto all'attore, che interpreta il personaggio di un romanzo, non di un'opera teatrale.

La regia di Bonnard, che non abusa mai delle tinte di una scenografia da palcoscenico, è anch'essa completamente diretta ai puri scopi cinematografici della storia. È una regia dinamica, piena di continuo incalzare, che sa dosare a dovere le reazioni destinate a destare negli spettatori.

Ottimi nelle loro parti la Mercader, la Duranti e la Barbara, come pure perfettamente al suo posto Juan De Landa.

FILM DI QUESTI GIORNI

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

★★★ AMORE IMPERIALE

Italia - Prod.: Titanus - Distribuz.: Odif - Regia: Alexander Wolkoff - Direttore di prod.: Origo - Soggetto: Hans Possendorf - Sceneggiatura: Luigi Zucca, Alexander Wolkoff - Scenografia e costumi: Boris Bilinski - Operatore: Mario Albertelli - Interpreti: Luisa Ferida, Claudio Gora, Laura Nucci, Lamberto Picasso, Olga Vittoria Gentili, Ennio Cerlesi, Nino Marturano, Renato Chiantoni, Nicola Maldacea, Erminio D'Olio, Rolando Cossentino.

Vecchia corte di Russia. Amori e spade, colpi di stato e rivalità di alcova e di politica, sono i naturali ed ormai usuali elementi che periodicamente il cinema ama darci su questo argomento, elementi usuali, ma tali, a quanto sembra, da destare ancora nel pubblico entusiasmi schietti e degni del più popolare spettacolo. La storia di Elisabetta e di Razumovsky, fedele innamorato e seguace, si svolge così in una indovinata atmosfera di idillio e di avventura che pare avere incontrato subito il favore del pubblico. Nella prima parte del film la regia si compiace della levità campestre degli incontri della principessa di sangue reale con il pastore, per stringersi sempre più verso il finale, in un tono di dinamico e quasi vertiginoso calcarsi di avvenimenti. Questa ultima parte è indubbiamente quella che più ci sembra meritevole di lode, anche perché riesce effettivamente nel suo ritmo scorrevole e sempre crescente a portar via con sé l'attenzione completa degli spettatori e molta, come si usa dire, della loro «passione». La parte decorativa del film, la parte costumistica e scenografica sono curate con un ordine ed un gusto di ottima marca, così come di sommo

decoro è sembrata in genere la recitazione di quasi tutti i protagonisti.

Luisa Ferida, che dal SALVATORE ROSA in poi sembra come aver ricevuto un impulso nuovo e nuove possibilità, in una parte come questa, di assai più controllata misura, si muove con schiettezza e con avvincente spontaneità. La Gentili, nelle vesti della Imperatrice Anna, convince pienamente, come pienamente rispondente al tipo che vuol impersonare, è la recitazione di Picasso. Unico sbaglio di distribuzione, Claudio Gora che proprio fa l'effetto di trovarsi in panni impossibili per lui.

★★★ INTERMEZZO

(A Love Story) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distrib.: Generaline - Regia: Gregory Ratoff - Soggetto: Costa Stevens, Gustav Molander - Scenegg.: George O'Neil - Scenografia: Lyle Wheeler - Comma. musicale: Lou Forbes - Operatore: Gregg Toland - Interpreti: Ingrid Bergman, Leslie Howard, Edna Best, Ann Todd, Douglas Scott.

Spesso la classe di un attore o di un complesso di attori non è sufficiente a nascondere le manchevolezze di un soggetto, quando queste ultime sono tanto rilevanti e di così grande portata, che sfuggono per così dire dalle mani stesse, dagli atteggiamenti stessi dei protagonisti per quanto figure di prima grandezza.

Questo INTERMEZZO che la coppia Leslie Howard-Ingrid Bergman sorregge con ogni sforzo, mostra così le proprie insite povertà ad ogni istante e, ben lontano dalla altissima produzione howardiana, rivela la sua effimera impalcatura fatta di luoghi comuni. Non con

questo che si voglia togliere originalità alla recitazione dell'Howard e a quella veramente inaspettata della Bergman, tutt'altro: solamente la distanza tra l'arte dei due attori e gli elementi materiali che dovrebbero ispirarla è tanto vasta, che il risultato raggiunto, invece di risultare una perfetta composizione, dà luogo ad aperti contrasti, ad alti e bassi, a squilibri che minacciano seriamente l'essenza stessa del film.

Tolto Howard e la Bergman, tutti si muovono in questo INTERMEZZO con atteggiamenti di un manierismo addirittura annoiante. La moglie del grande violinista, l'amico, i figlioli, tutti recitano calcando chiaramente uno stampo di assoluta retorica e motezza. Naturalmente il volto del grande attore, la sua misurata ed ispirata recitazione portano questa storia non nuova per il cinema, né raccontata con nuovi mezzi, ad altezze già di per sé stesse miracolose e riescono a dare allo spettacolo un «tono». La Bergman, ragazza molto sanamente scandinava, appare in effetto attrice di buonissima lega. Per quanto spesso la sua passività di scena sembra essere una facile soluzione dei suoi ineguali recitativi che la parte le impone, tuttavia l'altezza a cui essa sa restare, per nulla ombra dalla presenza di un attore quale l'Howard, sono segno chiaro del suo valore.

In sostanza, quindi, un film di buon interesse, dal punto di vista degli attori, e nello stesso tempo un film di scarsa originalità e di costruzione assai modesta per quanto riguarda il soggetto ed il modo con il quale esso è stato sviluppato.

★★ L'AMANTE SEGRETA

Italia - Prod.: Grandi Film Storici - Distrib.: I.C.T. - Regia: Carmine Gallone - Direttore di prod.: Nino Ottaui - Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Gherardo Gherardi - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Fernando Ferrante - Musica: Ciocchini e Ricci - Operatore: Vaclav Vich - Interpreti: Alida Valli, Fosco Giachetti, Camillo Pilotto, Osvaldo Valentini, Luigi Almirante, Luigi Pavese, Carlo Lombardi, Vivi Gioi, Bella Storer Sainati, Anita Farra.

Certe volte, il più avveduto mestiere, la più furbesca abilità non sono sufficienti a salvare un film, quando di esso, escluse le prerogative cui s'è detto, e di pertinenza assoluta del regista, non esiste in realtà nulla che lo giustifichi come tale. Così Carmine Gallone, per questa volta almeno, ha diretto i suoi sforzi a vuoto, perché in realtà null'altro che vuoto gli presentava la meschina e inconcludente storia di questo L'AMANTE SEGRETA, confuso e mal riuscito.

Il mestiere cioè ha dimostrato di non essere poi il necessario presupposto alla riuscita di un'opera cinematografica, e di ciò a parte il



Il re si diverte (foto Pasco)

disagiavano che una simile esperienza si sia dovuta fare con un film italiano, abbiamo avuto in certo senso piacere, per le logiche e ormai conosciutissime conclusioni che se ne traggono. In sostanza, anche il regista di più viva e lavorativa esperienza, posto di fronte ad un materiale inadatto, insufficiente, povero, non potrà operare il miracolo, anzi accetterà con il suo mestiere le possibilità che egli avrebbe potuto sfruttare se le cose fossero state diverse, non seguirà più logicamente la linea impostagli da quel certo soggetto, in altre parole ne tradirà, sia pur non volendo, l'intrinseca inconsistenza e vacuità.

Ne *L'AMANTE SEGRETO* nessuno, meglio del regista, ha potuto rilevare i lati negativi, purtroppo numerosi, del film, proprio in virtù di una disparità assoluta tra materia da narrare e mezzi di narrazione. Sembra ad ogni istante che le faccende della protagonista e dei suoi numerosi ammiratori si producano, si svolgano, si moltiplichino indipendentemente da una ragione, da un legame, da una mano che li guidi. La regia sembra occupata a soffermarsi al decorativismo di certi esterni, di certi contorni senza che si curi delle complesse e poco chiare brighe dei suoi personaggi; e cioè, si badi bene, non per colpa di Gallone, che anzi cerca di fare quanto è umanamente possibile, ma per colpa di

tutto il resto, prima tra ogni altra cosa del soggetto e della sua sceneggiatura.

Alida Valli anche da parte sua fa del suo meglio, vittima come essa è di una parte che non offre possibilità alcuna alla sua recitazione.

Giachetti sostiene il suo ruolo con buona volontà, come del resto sostengono con uguale fedeltà i loro Pilotto, Pavese, Valenti e gli altri.

★★★ SCAMPOLO

Italia - Prod.: Itala-Excelsa - Distribuzione: Minerva - Regia: Nunzio Malasomma - Dirett. di prod.: Carlo Buggiani - Soggetto: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi - Sceneggiatura: Nunzio Malasomma - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Paolo Reni - Costumi: Mario Rappini - Musica e comm. mus.: Di Lazzaro - Operatore: Tino Santoni - Interpreti: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari, Carlo Romano, Luisa Garella, Nice Raineri.

Tratto dall'omonima commedia di Dario Niccodemi, commedia ormai celebre negli annali del nostro teatro contemporaneo, questo film di Malasomma si può ben dire che, dal punto di vista cinematografico, stia ottimamente all'altezza del suo noto modello.

Abbiamo rivisto così con piacere in questa indovinata interpretazione di Lilia Silvi il personaggio acerbetto e insidiosamente allet-

A maggiore chiarificazione di quanto abbiamo scritto nel nostro Editoriale del n. 129 «Dopo le 80.000 lire... il sereno» pubblichiamo la seguente lettera di Adriano Rimoldi:

Caro Cinema

Nel tuo articolo «le 80.000 lire» si parla di un «caso Rimoldi» e lo si accomuna ai vari «casi» di attori italiani che ricevono stipendi superiori alle 100.000 lire per film.

Non posso considerare questo accomunamento se non come un augurio, del quale ti sono grato.

Il mio «caso» è infatti quello di chi, lavorando come protagonista, riceve L. 60.000 all'anno, ossia, all'ingrosso, L. 10.000 per film; meno di un decimo del prezzo corrente, da te constatato.

Il «caso Rimoldi» può dunque

rientrare nello spirito del tuo articolo sotto questo solo aspetto che, in regime di regolamentazione corporativa dei compensi, se non da correggere le deviazioni dal giusto e dall'equo, deve correggersi anche la mia: la quale è peraltro, come ben vedi, e purtroppo per me, deviazione all'ingiù, non all'insù.

Tale correzione avendo chiesta invano, da molti mesi, in sede amministrativa, passo ora a chiederla in sede giudiziale.

Questo sul terreno economico, che è quello del quale tu ti sei occupato. Sul terreno morale e su quello giuridico non m'intreterrò, anche per riguardo dovuto al Magistrato che è chiamato a decidere.

Coi migliori saluti.

ADRIANO RIMOLDI

tante del lavoro di Niccodemi, inquadrato com'è in un tempo che è stato per noi quello dell'infanzia in questa nostra Roma. Da allora quanti «scampoli» abbiamo visto apparire nei panni più esotici e sotto le differenti mascherature sui nostri schermi. Quante «ingenue preoccupanti» fiorirono sui film dei più lontani paesi! Eppure l'origine di quelle figure era forse qui, in questi tre atti di un nostro scrittore di teatro; che oggi finalmente il cinema italiano ha riconosciuto ottimi per un film. E il film è infatti riuscito. Delicato ed estroso nel suo svolgi-

mento e pieno di vita nell'interpretazione dei suoi migliori attori. SCAMPOLO torna a divertire, torna a piacere in cinema proprio come cosa nuova. Nazzari, Romano, la Garella e gli altri si sono mossi a tempo perfetto e nel ritmo esatto che Malasomma ha voluto dare al suo lavoro. Il miscuglio di sentimentale e di allegro, di triste e di drammatico in una dosatura costantemente indovinata, crea l'«aria» necessaria al film per poter riprendere degnamente la strada aperta un tempo dalla commedia.

GIUSEPPE ISANI

**SE NON
SONO MATTI
NON LI VOGLIAMO!**



Interpreti:

RUGGERO RUGGERI
ARMANDO FALCONI
ANTONIO GANDUSIO
PAOLO STOPPA
GERMANA PAOLIERI
VANNA VANNI
VIRGILIO RIENTO
ERMANNO ROVERI
EMILIO BALDANELLO

Regista: ESO DO PRATELLI

Supervisore: RENATO SIMONI

Produzione: IUVENTUS FILM

Esclusività: E. N. I. C.



GALLERIA

CXXX - LILIA SILVI

(v. tavola a fianco)

*Soffici, caldi, eleganti, i tessuti
invernali di raion e di fiocco
hanno sostituito efficacemente i
tessuti d'importazione straniera*

UNA nascosta magia polla, derivante da una tradizione ormai dimenticata, fece nascere un giorno a Roma (il 23 dicembre 1923), in una laboriosa famiglia borghese, una bambina che ben presto rivelò una tendenza non comune alla rappresentazione ed alla imitazione di ciò che la circondava. Una strana novità per la casa, per la normale condotta di vita dei genitori spedizionieri, rivelando ad essi impensate visioni di un allettante avvenire nella grandiosa Silvana (Silvana Musitelli è infatti il nome di battesimo di Lilia Silvi), che a soli due anni teneva testa a circoli di venti persone, istintivamente misurando la sua vena appena sbocciata. Lo spettacolo improvvisato aveva di solito termine con una danza immaginaria della bambina, che si serviva di un asciugamani per creare l'ambiente. A soli tre anni Silvana fu condotta davanti a un pubblico vero: delle sue evidenti qualità s'interessarono amorevolmente molte persone, e ben presto il « prodigio » superò le ristrette mura di casa (il primo segno ammonitore lo aveva offerto ancora nelle braccia della madre, battendo con il piedino il tempo della musica), per divenire fenomeno di dominio più largo. A cinque anni comincia a studiare musica con il maestro Stardon; e già avviata ormai in questo studio, in maniera non superficiale, fu ben presto posta sotto le cure del celebre maestro Baiardi, che dovette convenire di avere un'allieva assolutamente eccezionale. Logico e naturale a questo punto, l'inizio di una vera e propria ascesa verso un principio di celebrità o di popolarità, dedotta oltre che dal talento di pianista, dal fascino dei suoi movimenti e della sua grazia femminile. Perché sebbene Lilia Silvi non abbia mai frequentato una scuola di recitazione, pur tuttavia ella rivelava già doti native di attrice. Concerti, ricevimenti in grandi saloni con conseguente rappresentazione, debutto nel Teatro dei Piccoli ed in quello della IMCA, recite nel Dopolavoro di Casa Reale. Fu insomma un susseguirsi lusinghiero di successi, di lodi, di incoraggiamenti; dai dieci ai quindici anni le qualità di attrice della ragazza non ebbero mai un attimo di sosta, si maturarono al contrario sempre maggiormente; dirozzando quell'istintivo ma forse troppo deciso senso della mimica, della rappresentazione intesa soprattutto come gioco sfrenato di fantasia. Questo giusto senso della misura e del ritmo, Lilia Silvi lo acquistò anche con la scuola di ballo al Teatro dell'Opera e con un metodico studio che le insegnò un certo equilibrio mentale. Tutto questo complesso di fattori la condusse un giorno davanti alla possibilità di divenire un'attrice cinematografica: effettivamente ne aveva gli attributi necessari, ed anzi, agli occhi dei competenti, Lilia Silvi apparve subito come una ragazza largamente dotata. Il nuovo mezzo di espressione poteva portarla a risultati buoni, anche perché,

lasciati già da qualche tempo i teatri di posa la Merlini, ella sembrò giustamente adatta a rinverdire la tradizione non dimenticata (soprattutto dai produttori, che dal 1932 al 1935 circa vi avevano attinto larghi guadagni) della SEGRETARIA PRIVATA. Forse si poteva tentare di far nascere nel cinema italiano una Deanna Durbin, anche più completa e con doti più palesi di attrice drammatica oltretutto comica.

Oggi, la non ancora ventenne Lilia Silvi, a due anni dal suo ingresso nel cinematografo, sposa del noto calciatore Luigi Scarabello, ha percorso un tratto notevole della sua carriera, dando sicuri indizi del suo talento. Ma, — il discorso si può ripetere anche per lei, come per tante altre attrici italiane — non ci sembra che sia stata impiegata completamente la sua vena migliore, che è qualche volta strettamente limitata nella scala della comicità, ma che più spesso sfocia in un umanizzare sfumato delle situazioni, che spostano il carattere del personaggio verso un'ingenuità non ben dichiarata. Anche per Lilia Silvi è necessario uno sforzo maggiore ed una comprensione più profonda da parte dei produttori e dei registi, affinché tutti gli elementi che compongono la sua non comune gamma di mimica, siano resi diamantini da una scelta accurata del personaggio da rappresentare. Perché Lilia Silvi potrebbe domani trovare giustamente quella via che teoricamente le sue capacità le aprono: una attrice di cinematografo esattamente valutata ed impiegata, come gli esempi ancora non lontani di certe dive americane.

Mentre stava girando in *ARDITI CIVILI*, Amato la vide e la volle a fianco di Alida Valli in *ASSENZA INGIUSTIFICATA*: e fu una rivelazione giustamente sottolineata dalla stampa cinematografica: in certe occhiate furbe ed espressioni birichine ricordò la Mary Pickford della prima maniera. Dopo la stasi di *GIÙ IL SIPARIO*, Lilia Silvi ottiene il maggior successo in *NOPO DIVORZIEREMO*, sotto la regia di Nunzio Malasomma ed accanto ad Amedeo Nazzari. Qui ella mise in campo tutta la varia tavolozza delle sue espressioni, e perciò dopo questo film è stata maggiormente criticata la sua partecipazione a *SCARPE GROSSE*: ma si attendono *BARBABELÙ*, *SCAMPOLO* e *VIOLETTE NEI CAPELLI* per sapere in maniera precisa quale è l'indirizzo che è stato dato alla sua strada, e se questo indirizzo sarà passibile domani di novità succose e fruttifere.

FILM PRINCIPALI: *ARDITI CIVILI* (Icar, 1939); *ASSENZA INGIUSTIFICATA* (Amato-Era, 1939); *GIÙ IL SIPARIO* (Astra, 1939); *NOPO DIVORZIEREMO* (Excelsa, 1940); *SCARPE GROSSE* (Fonorama, 1940); *BARBABELÙ* (Fonorama-Lux, 1941); *SCAMPOLO* (Excelsa-Itala, 1941); *VIOLETTE NEI CAPELLI* (Fonorama-Lux, 1941).

PUCK

Italviscosa
MILANO



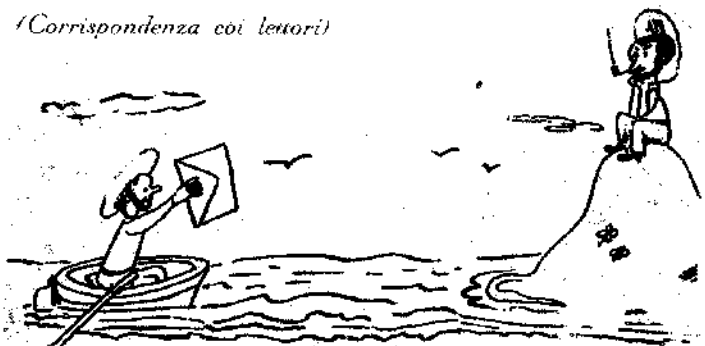
CORREZIONI ACUSTICHE VETROFLEX

Prodotti e brevetti della

Soc. An. Vetreria Italiana BALZARETTI MODIGLIANI - Roma - Livorno - Milano

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



UNIVERSITARIO (Palermo). - L'Almanacco uscirà ai primi di gennaio.

ISOCLE C. (Pola). - Fatto. Scrivi quando vuoi.

LAURA CLARA GIUDICE. - Ecco il tuo indirizzo: Via Furio Camillo, 23-34 (via Appia Nuova) Roma.

LUIGI (Genova). - Ricordavo il tuo desiderio; ma fotografie di Dorothy Jordan non me ne sono capitate fra le mani. Perciò non ho potuto accontentarti. La fotografia di Andrea Leeds prova a chiederla alla I.C.I.: via del Tritone 87, Roma. Non preoccuparti per la colonna sonora di quel film, il cui suono non è stato ripreso direttamente. Di quei film non ho notizie. Ma penso che non verranno.

FELICE TIBALDI CHIESA (Forte dei Marmi). - Olivier è il fratello dell'avvocato che poi sposa Vivien Leigh, l'avvocato è Leslie Banks.

AMMIRATRICE (Trieste). - L'elenco generale è l'indice. Le critiche e le segnalazioni sono due cose diverse. Da quando è stata abolita la rubrica « Film del mese in censura » si cerca di supplire con l'aggiunta dei dati di ogni film nella critica, quindi è giusto che nell'indice questo fatto vada considerato sotto due aspetti: note critiche e segnalazioni. Le note critiche sono in ordine di programmazione, e le segnalazioni in ordine alfabetico, per facilitare la ricerca dei film occorrenti. Prima le segnalazioni erano appunto « i film del mese in censura ». Di Ramon Novarro Cinema ha pubblicato notizie nei numeri 92 (a proposito del suo viaggio in Italia) e 110 (a proposito del film Ecco la Felicità).

MARIO ORSONI (Venezia). - Sì, la iniziativa dei premi nazionali è stata veramente buona. Se ben ricordi, è stata una proposta lanciata proprio da questa rivista in un editoriale. Altri ha osservato, come te, che la caratterizzazione del caravaggio fatta da Nazari non è in fondo molto notevole. Molti avrebbero desiderato che il premio venisse attribuito a Gino Cervi per la sua stupenda interpretazione del « borghese » nella PECCATRICE. È la prima volta che la Norvegia partecipa con film a soggetto di lungo metraggio alla Mostra. Secondo il parere di molti, BASTARDO è considerato il miglior film straniero assieme a LETTERE D'AMORE. Tu non ritieni meritevole OHM KRÜGER del premio più alto che gli è stato assegnato; e anteponi al grosso e importante film tedesco qualche altro film straniero, anche lo stesso COMMEDIANTE, mi pare. La tua disamina dei film presentati a Venezia è notevole. L'analisi del film LA FALENA mi sembra molto precisa, pur nella sua semplicità; a me piacciono proprio le critiche di questo tipo: nel raccontare il fatto tu sottolinei i punti salienti quasi inavvertitamente; cosicché fai vedere il film da un certo punto di vista, conduci il lettore a vederlo

da quell'angolo visuale. Insomma hai le doti per diventare un buon critico. Bravo. Ti consiglio di raccogliere le tue critiche.

ALBERTO TESTA (Torino). - THE DEVIL TO PAY non è apparso in Italia: qui ne è stata realizzata, diciamo così, una « versione », col titolo UN CATTIVO SOGGETTO. EPISODIO È EPISODE, IL FIGLIUOL PRODIGO È DER VERLORENE SOHN, UNA DONNA SOLA È A WOMAN ALONE, VIVA VILLA E BARCAROLA hanno lo stesso titolo dell'originale; TERRE NUOVE È NIELWE GRONDEN in olandese. Hai letto sulla rivista « il Dramma » la trilogia di O' Neil Il lutto si addice ad Elettra rappresentata con la regia di Giulio Pacuvio al Teatro delle Arti in Roma, e ti pare che il dramma possieda elementi cinematografici. Per farne un film bisognerebbe ridurre la materia, che è tanto vasta, anzi tutto. E poi mi sembra che i valori di quel dramma siano soprattutto, anzi quasi esclusivamente, teatrali. Muraan ha avuto Flaherty come collaboratore soltanto per TABÙ. SCACCO ALLA REGINA È LE JOUEUR D'ÉCHÈCS, LA NIDIATA DI MAMMA GARBY (ma il film non è poi apparso in edizione italiana) è MOTHER CAREY'S CHICKENS, TRENCOR È TRENCOR DER PANDUR. L'unico difetto di Osvaldo Valentini è che talvolta si fa doppiare la voce. Ritieni con LE DONNE NON SI SCHERZA un bruttissimo film. Infatti, è piuttosto debole e convenzionale. Che idea però hanno certi nostri produttori: rifare LA SIGNORINA DELL'AUTOMOBILE! Infatti, come sai, si tratta di un cosiddetto rifacimento. Anche il primo film aveva Assia Noris a protagonista. Io approvo il sistema di proiettare i film senza interruzioni. Certe volte poi i film stranieri (L'OMBRA DELL'ALTRA per esempio) sono spezzati a metà di una scena.

FEDELE LETTORE (S. Giovanni Valdarno, Arezzo). - Non sei privo di titoli per tentare la ammissione al Centro. Alla Mostra del formato ridotto parteciperà il sedici millimetri.

MARIA DIANA (Torino). - Non sono un essere « soprannaturale e intangibile » anche se il mio nome è nascosto sotto lo pseudonimo « il nostromo ». LA CONGIURA DEI FAZZI E GIULIANO DE MEDICI sono lo stesso film, prima intitolato in un modo, poi in un altro. Faber in süss è Malte Jaeger. Scrivi quando vuoi.

RENO DONA (Venezia Murano). - Non posso dare gli indirizzi privati delle personalità del cinema. O, meglio, ho deciso di non dare più questi indirizzi, poiché mi pare più agevole questo altro sistema: i lettori indirizzano ai vari registi e attori, presso Cinema, e Cinema provvede a far recapitare, anche perché gli attori amano cambiare spesso di casa. Per la sceneggiatura e il trattamento, leggi il volume di U. Barbaro: Film: Soggetto e Sceneggiatura (Edizioni Italiane Roma, via Veneto 34-R). Per taglio delle scene si intende la divisione delle scene; ovvero il

modo come è composta una scena, nella sua unità; il modo come si conclude e come da questa si passa alla successiva. Ma si può intendere anche in altra maniera; ancora non vi è una uniformità di interpretazione della terminologia cinematografica.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - Ogni tanto, si ritrovano i vecchi amici. Sono anni da che mi è giunta la tua prima lettera. Ricordo che, a quel tempo... Beh, veniamo a noi. Che lo sappia, esiste una sola Morino, che si chiama Jone. È stata per tanti anni attrice di teatro, prima attrice con Ruggeri, quando Ruggeri recitava in Stegfred. Ricordo, anzi una sua fotografia di allora, in questa commedia, sulla copertina di Comœdia. Io la ricordo bene nel film di Mastrocincque, poco o niente negli altri film. In ogni modo, in validità giorni miei c'è Jone Morino e non Nora. « Non sarebbe bene che le attrici fossero vestite meglio, cioè più umanamente? Ho visto e caduta una donna, film che ha dei pregi: ma come può recitare sul serio una attrice vestita con turbanti e hustrini e modelli da circo equestre? ». Infatti, a un certo punto del film, la protagonista fu la indossatrice. Evidentemente la casa di mode presso la quale era impiegata ha una direttrice, anzi un direttore, di gusti piuttosto scadenti. Per quanto riguarda il terzo argomento, ti dirò che non credo necessario che un'attrice « per poter interpretare bene una parte profonda » debba avere almeno trenta anni. La cosa può andare, semmai per il teatro. Ma il cinema? Va bene che c'è il trucco, ma non è sufficiente.

LIANA DOZZI (Venezia). - Ecco il tuo indirizzo: San Marco 5124, Venezia, per consolazione dei lettori schedatori. « Penso che sarebbe opportuno che tutti i raccoglitori di dati si riunissero in un unico gruppo, adottando un

unico sistema per la compilazione delle schede. Se credi, puoi invitare i lettori a scrivere direttamente a me per organizzare un lavoro ben fatto ». Eccoli accontentati. E auguri.

FRANCO GANDINI (Varese). - Tu sei uno schedatore e sei già in corrispondenza con la Dozzi e con altri. Ora a voi si possono unire altri raccoglitori di dati. Per la copertina che ti manca invia direttamente all'Amministrazione in Roma quindici lire più le spese postali. Di Johannes Meyer ricordo particolarmente senza MADRE (Gilde) con la Helm. Griffith è ancora vivo. Non ho mai sentito nominare A. Schertza. Coleman si chiama Charles. Fric si chiama proprio Mac. In questo caso Mac non è un prefisso del cognome come per certi cognomi scozzesi. Dreyer si chiama Carl Theodor. Raccomando a te e agli schedatori di raccogliere i dati dei film più notevoli, raccogliendo la zavorra, altrimenti diventerete pazzi.

LINA SIANI (Fassiano). - Spedita la lettera alla Silvi. Per Carla del Poggio, Mariella Loti ecc. indirizza qui e saranno trasmesse le lettere.

OTTONE LORENZINI (P. M. 81). - Indirizza presso Cinema e saranno trasmesse.

VINCENZO ROSSI (Genova). - Passato a chi di competenza.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI
Stampato da "Novissima" - Roma - Via Roma, n. 10 - 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 cita la fonte.

BANCA POPOLARE COOP. AN. DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1940

Capitale L. 103.064.200,00 - Riserve L. 117.240.456,31
Depositi e conti correnti L. 2.905.836.751,88
Cambiali e Buoni del Tesoro L. 1.647.461.838,17

La nostra lana



SNIA VISCOSA - VIA CERNAIA, 8 - MILANO

**MAGNETI
MARELLI**

All'avanguardia nell'autarchia

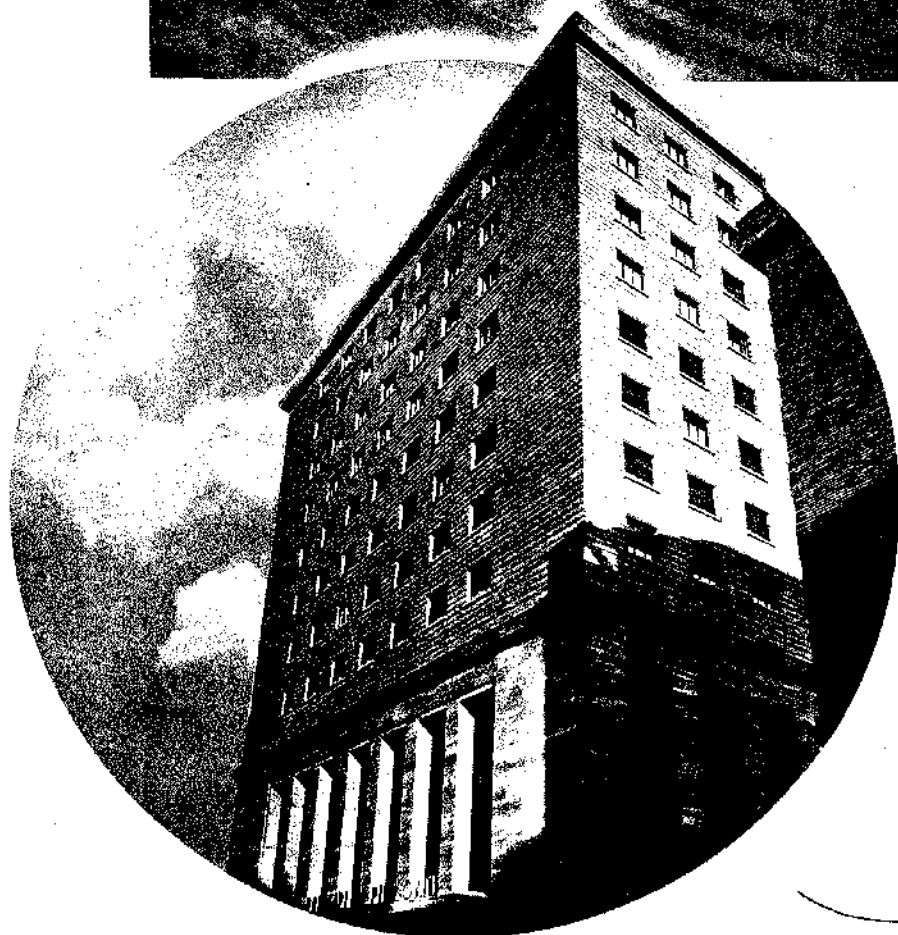
- MAGNETI E CANDELE D'ACCENSIONE PER AUTOVEICOLI, AEROMOBILI, IMBARCAZIONI, MOTORI INDUSTRIALI
- EQUIPAGGIAMENTI ELETTRICI DI AVVIAMENTO ED ILLUMINAZIONE, ED ACCESSORI
- AVVIATORI PER MOTORI D'AVIAZIONE
- EQUIPAGGIAMENTI ELETTRICI PER VELIVOLI
- FRENI ED APPARECCHIATURE AD ARIA COMPRESSA PER AUTOVEICOLI, FRENI IDRAULICI PER AUTOVEICOLI
- ACCUMULATORI ELETTRICI PER AUTOVEICOLI E VELIVOLI, DI TIPO STAZIONARIO, DA TRAZIONE, PER ILLUMINAZIONE FERROVIE, PER SOMMERGIBILI
- TRASMETTITORI E RICEVITORI DI OGNI TIPO E POTENZA PER RADIOAUDIZIONE CIRCOLARE, PER TELEGRAFIA E TELEFONIA, IMPIANTI RADIO COMPLETI PER SERVIZI MILITARI, COMMERCIALI E NAVALI, IMPIANTI DI TELECOMUNICAZIONE AD ONDE ULTRACORTE - IMPIANTI DI AMPLIFICAZIONE E DIFFUSIONE SONORA
- IMPIANTI DI TELEVISIONE TRASMETTENTI E RICEVENTI

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000 - VERSATO L. 122.500.000

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI E LA PARTECIPAZIONE DEI SUOI ASSICURATI AGLI UTILI ANNUALI

Sono largamente praticate all'estero, e non sono note in Italia, forme di assicurazione sulla vita con partecipazione degli assicurati agli utili dell'Azienda, ma per esse sono adottate tariffe più costose, le quali racchiudono sostanzialmente nei loro margini più ampi una eccedenza di premio, che viene poi redistribuita sotto forma di partecipazione agli utili. Il solo Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha concesso ai suoi assicurati la partecipazione gratuita, sulla base delle tariffe comuni approvate dal Ministero delle Corporazioni. Per misurare il valore positivo di questa eccezionale concessione dell'Istituto, basterà sapere che nelle risultanze dell'ultimo esercizio sono stati assegnati agli assicurati dell'Istituto **quasi 33 milioni e mezzo di utili**. Dal 1930 (primo anno di assegnazione degli utili) sono stati attribuiti a tal titolo agli assicurati oltre **257 milioni di lire** e circa 190 milioni sono stati versati allo Stato. Si rileva al riguardo che tale versamento, effettuato annualmente e direttamente al Tesoro dello Stato, in cifra pari a quella attribuita agli assicurati, ha avuto inizio dall'esercizio 1934.



a Torino

uno dei più moderni
ed eleganti grandi
alberghi d'Europa

Grande Albergo

Principi di Piemonte

Telefoni: 19.693 - 94 - 95

Albergo e ristorante di primis-
simo ordine - 120 camere tutte
con bagno - Appartamenti.

SAFAR



FOTO PEROTTI
dello studio ABENI

— Senti? È proprio tutta la sua voce!....

*Registrazione fedelissima e riproduzione immediata
a mezzo del Radio-Tono Lucisore Safar con dischi Safar.*