

GIORNALA



In questo numero: Scritti di Marco Ramperti, P. M. Pasinetti, Domenico Purificato, Ettore della Giovanna, Osváldo Caupassi, Virgilio Sabel - Una corrispondenza dalla Svezia - Una pagina a colori

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

LIRE 2,50

25 GIUGNO 1942-XX

144



Assistenza fascista ai bimbi dei lavoratori

LA COLONIA FIAT «EDOARDO AGNELLI» A MARINA DI APUANIA



N. 7

FOTOCOLORE BERGIAN

Gino Cervi





CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

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 VII - Volume I - 25 Giugno 1942 - XX

FASCICOLO 144

IN QUESTO NUMERO:

P. M. PASINETTI (Edit.)
Perfino l'ingegno rende . . . 321

MARCO RAMPERTI
Gli inglesi denunciati
dallo schermo . . . 322

DOMENICO PURIFICATO
L'« Orlando Furioso » e
Blasetti aristocratico . . . 324

V. SABELL e O. CAMPASSI
Vecchi film in museo:
« Metropolis » . . . 326

ETTORE DELLA GIOVANNA
Il professore . . . 329

FAGINONE
15 coppie . . . 330

IL TECNICO
L'arte del trucco nella
fotografia . . . 332

TOMASO TOMBA
Cinematografia svedese . . . 334

FIERA DELLE NOVITÀ
« 4ª pagina » . . . 336

IL VIANDANTE
Niente di vecchio sotto
il sole . . . 337

VICE
Film di questi giorni . . . 338

NELLE RUBRICHE
Cinema gira . . . 337

Negli stabilimenti si gira . . . 339

Capo di Buona Speranza . . . 341

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE

ROMA - PIAZZA DELLA PILOTIA, 3 - TEL. 693470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso la libreria Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie, anno L. 50, semestre L. 28 - Estero, anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dosso d'Asti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Hilde Krahl sorride al bel sole d'estate in un momento di riposo (foto Germania Film)

CINEMA GIRA ITALIA

NUOVO CONTRIBUTO...

...allo sviluppo della cinematografia, è stato senza dubbio apportato dalla recente invenzione di Agostino Emilio D'Argenzio, apprezzato studioso lucertino, il quale, attraverso lunghi esperimenti fisici, è riuscito a realizzare una serie di apparecchi per la proiezione cinematografica in piena luce.

Il camerata D'Argenzio ha voluto recentemente illustrare al pubblico convocato alla Casa della GIL di Lucera, l'alto valore scientifico del suo ritrovato

La « Colosseum » ha in preparazione i seguenti film: CASANOVA, con Otello Toso, Mireille Balin, Annette Bach - ANGELI DEL DOLORE, film dedicato alle Dame della Croce Rossa - SGARANOUCHE - SPARVIERI DEL MARE - I DISTRUTTORI - EVA LAVALLIERE - LE DOMINATRICI. Di questi due ultimi film il soggetto è di Ilia A. Minelli.

e l'utilità che esso comporterà nel campo didattico, permettendo di impartire alle scolaresche lezioni oggettive, senza per altro imporre spostamenti da una aula all'altra.

Il Ministero della Educazione Nazionale, in seguito all'approvazione del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ha autorizzato la introduzione degli apparecchi in tutte le scuole del Regno.

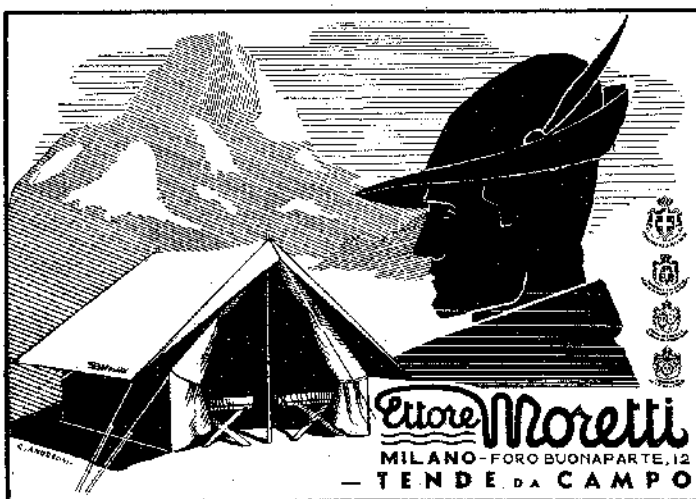
UNGHERIA

NEL QUADRO DELLA...

...collaborazione culturale fra l'Italia e l'Ungheria, è stato concluso a Budapest un accordo cinematografico italo-ungherese che prevede una più intensa cooperazione fra le organizzazioni cinematografiche dei due Paesi, sia nel settore della produzione che in quello dello scambio dei film.

Le trattative, svoltesi nello spirito della più cameratesca cordialità, hanno confermato la perfetta collaborazione esistente fra le due organizzazioni.

La Delegazione italiana, che era presieduta dal Direttore Generale per la Cinematografia al Ministero della Cultura Popolare, è ripartita salutata alla stazione dai capi della cinematografia ungherese e dai rappresentanti della R. Legazione d'Italia.



Maria Denis alle prese col parrucchiere

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000
RISERVA L. 170.000.000

Regia di
GEZA RADNANYI

COLOSSEUM
FILM

**Fosco
GIACHETTI**

**Orlando
FOSO**

**Maria
TASNADY**

**Josef
JAVOR**

**Fiorenzo
ROFF**

INFERNO CIALLO

CINECITTÀ

MATER DOLOROSA - Prosegue la lavorazione.

UNA STORIA D'AMORE - Prosegue la lavorazione.

LA MAESTRINA - Prosegue la lavorazione in esterni.

BENGASI - Prosegue la lavorazione.

NON TI PAGO! - Produzione: Juventus; distribuzione: Enic; soggetto: tratto dall'omonima commedia di Eduardo De Filippo; regia: C. L. Bragaglia; operatore: Lombardi; scenografia: Alfredo Montori; interpreti: Eduardo, Peppino, Titina De Filippo, Paolo Stoppa, Guido De Regge, Vanna Vanni.

LA MORTE CIVILE - Produzione: Icar-Generalcine; soggetto: derivato dal dramma om. di Paolo Giacometti; direttore di prod.: Antonio Rossi; regia: F. M. Poggioli; operatore: Carlo Montuori; interpreti: Carlo Ninchi, Dina Sassoli, Renato Gialente, Greta Gonda, Tina Lattanzi, Annibale Betrone, Elio Steiner.

ACQUE DI PRIMAVERA - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Nunzio Malasomma; operatore: Domenico Scala; scenografia: Alfredo Montori; interpreti: Gino Cervi, Annibale Betrone, Mariella Lotti, Vanna Vanni, Paolo Stoppa, Carlo Lombardi.

FIAMME IN ORIENTE - Produzione: Grandi Film Storici; distribuzione: Ici; regia: Carmine Gallone; direttore di prod.: Giacomo Giannuzzi; operatore: Anchise Brizzi; scenografia: Guido Fiorini; interpreti: Maria Cebotari, Carlo Ninchi, Olga Solbelli, Filippo Scelzo, Bella Starace Sainati, Lola Braccini.

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

INTERNO GIALLO - Produzione e distribuzione: Colossium; regia: Geza Radwany; direttore di prod.: Nino Angioletti; soggetto: Edoardo Anton; sceneggiatura: Anton, Geza Radwany; operatore: Alberto Fusi; scenografia: Enrico Verdozzi, Antonio Tagliolini; interpreti: Maria De Tassady, Fosco Giachetti, Otello Tosi, Pal Javor, Pietro Scharoff. In esterni.

I TRE AQUILONI - Produzione: A.C.I.; distribuzione: Aci-Europa Film; regia: Mario Mattoli; soggetto: Tito Silvio Mursino; operatore: Anchise Brizzi; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Leonardo Cortese, Michela Belmonte, Carlo Minello, Piero Carnabuci. Al montaggio.

MALOMBRA - Prosegue la lavorazione in esterni.

I 300 DELLA SETTIMA - Prosegue la lavorazione in esterni.

RENDENZIONE - Prosegue la lavorazione in esterni.

TITANUS

RITA DA CASCIA - Produzione: Artisti Associati-Aldine; regia: Leon Viola; direttore di prod.: Aldo Salerno; soggetto: Celestino Spada; operatore: Francesco Attenni; scenografia: Piero Filippone, Alfredo Manzi; musica: Lorenzo Perosi; interpreti: Elena Zareschi, Paolo Spano, Laura Nucci, Lamberto Picasso, Marcello Giorda, Teresa Franchini, Elio Maruzzo.

ORIZZONTE DI SANGUE (I senza Dio) - Al montaggio.

LA BATTAGLIA - Al montaggio.

S. A. F. A.

MILIARDI CHE FOLLIA - Al montaggio.

SCALERA

DON GIOVANNI - Al montaggio.

I DUE FOSCARI - Al montaggio.

NOI VIVI - Produzione: Era-Scalera; distribuzione: Scalera; regia: Godfredo Alessandrini; soggetto: dal romanzo om. di Ayn Rand; sceneggiatura: Alessandrini, Anton Giulio Majano; operatore: Giuseppe Caracciolo; fonico: Tullio Parmegiani; scenografia: Andrea Beloborodoff, Giorgio Abkasi; costumi: Rosi Gori; direttore di produzione: Franco Magli; interpreti: Fosco Giachetti, Alida Valli, Rossano Brazzi, Annibale Betrone, Elvira Betrone, Emilio Cigoli, Bianca Doria, Giovanni Grasso, Gina Sammarco, Guglielmo Sinaz, Ivelina Paoli, Mario Pisa.

CARMEN - Prosegue la lavorazione.

F. E. R. T.

MUSICA PROIBITA - Produzione: Secolo xx; soggetto: Mino Vito Cavallo; sceneggiatura: Carlo Duse; direttore di prod.: Max Calandri; regia: Carlo Campogalliani; interpreti: Maria Mercader, Tito Gobbi, Carlo Campanini, Giuseppe Rinaldi, Loredana, Carlo Duse, Giorgio Costantini.

IL CAMPIONE - Prosegue la lavorazione.

QUARTA PAGINA - Prosegue la lavorazione.

GIACOMO L'IDEALISTA - Produzione: ATA-Artisti Associati; regia: Alberto Lattuada; soggetto: Emilio De Marchi; sceneggiatura: F. Cecchi, A. Buzzi, A. Lattuada; operatore: Carlo Nebiolo; scenografia: Ascanio Coccè, Morbelli; figurini: Gino C. Sensani; interpreti: Massimo Serato, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Giulio Tempesti.

CALAFURIA - Prosegue la lavorazione.

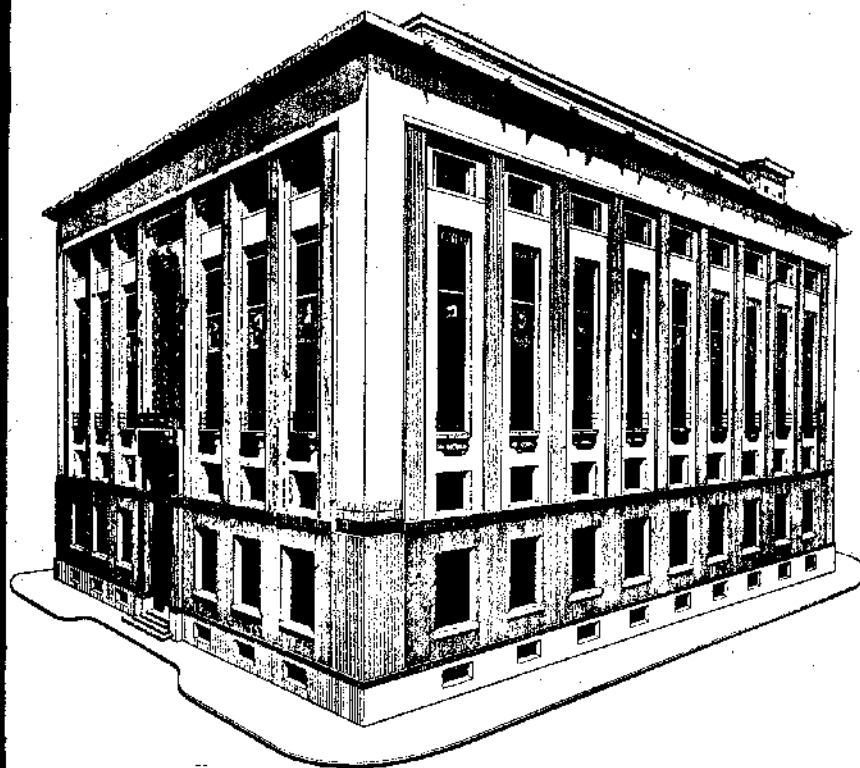
L'ANGELO DEL CREPUSCOLO - Al montaggio.

TIRRENIA

SUA ECCELLENZA DI FALCO MARZANO - Produzione: Cristallo-Scalera; distribuzione: Scalera; regia: Renato Angiolillo, Piero Ballerini; direttore di prod.: Gianni Trapanese; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia: Virgilio Marchi; soggetto: Nino Martoglio; sceneggiatura: Angiolillo, Mino Caudana, Ballerini, Giuseppe Zucca; interpreti: Tommaso Marcellini, Nerio Bernardi, Germana Paolieri, Adriano Rimoldi, Luigi Almirante, Gladia Matania, Loris Gizzi.

GIOCO D'AZZARDO (Quel caso Demetrio) - Produzione: Nettunia; regia: Parsifal Bassi; operatore: Mario Albertelli; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Loredana, Antonio Centa, Armando Falconi, Rinaldo Costa.

GELOSIA (il Marchese di Rocaverdina) dal romanzo om. di Luigi Capuana; regia: F. M. Poggioli; musica: Enzo Masetti; interpreti: Luisa Ferida, Elena Zareschi, Roldano Lupi. Distribuzione: E.N.I.C.; produzione: Universalcine (di prossimo inizio).



BANCA DI SICILIA

IL PIÙ ANTICO ORGANISMO
BANCARIO DELL'ISOLA ED
UNO DEI PIÙ ANTICHI
DEL MONDO

OLTRE MEZZO MILIARDO DI
FONDI PATRIMONIALI

130 SEDI E AGENZIE

La Scalera film annuncia

NOI VIVI

*realizzazione cinematografica
del celeberrimo romanzo omonimo*



Regia di
**GOFFREDO
ALESSANDRINI**



PERFINO L'INGEGNO RENDE

SONO venuto a trascorrere una vacanza in Italia, dopo un'assenza di oltre un anno e mezzo, e si può dire che quasi allo scender dal treno mi fu detto che le cose andavano molto meglio di due anni fa, che molte porte s'aprivano ed i commercianti del cinema avevano abbandonato molti dei loro più correnti presupposti; non erano più, per intenderci, degli « intransigenti della banalità »; avevano prestato alla parola intellettuale un orecchio non disattento.

Infatti è bene ricordare alle generazioni venturose che la prima parte della nostra giovinezza cinematografica fu amareggiata dal gusto di imprecisi noleggiatori i quali ci risulta prediligessero il film comico-banaluccio, svolgendo in una Ungheria improbabile. Esistevano all'incontro gli eroismi a passo ridotto, non sempre scevri d'una loro particolare retorica, e poi esisteva soprattutto quel giornalismo intransigente che faceva questione di stile e di moralità (il quale esiste ancora, del resto, più maturo che mai) e predicava sostanzialmente nel deserto. I due mondi, per esprimerci con un eufemismo, s'erano tolto il saluto.

Oggi, a quanto sembra, sono stati appianati molti equivoci, gettati molti ponti. Intellettuali stimabili propongono con successo piani « intelligenti » al produttore e collaborano sistematicamente a sceneggiature; d'altra parte, persone non sospette di avere meditato il Pudovkin frequentano con fervore le retrospettive. E scrittori o magari critici di gusto intransigente, persone fra le meno accusabili d'interessi banali, ci raccontavano sere fa di lavorare a una sceneggiatura, o d'aver proposto con successo un trattamento.

Sarebbe sconsigliato tralasciar di notare il più lampante dei fatti: cioè come alla base di certi inattesi quanto interessanti fidanzamenti stia, da una parte come dall'altra, l'elemento centrale del cinematografo, cioè la finanza. La presunzione, del resto largamente controversa, secondo la quale la moneta sarebbe banalità, non dispensa nessuno dal notare che gli scrittori lavorano nel cinema perchè vi si guadagnano parecchi soldi. Dal canto loro, gl'industriali, se ho ben capito, hanno finito con l'affidare lavori anche alle temute mani degli intellettuali perchè si sono accorti che anche il prodotto degli intellettuali resiste alle prove della cassetta, quando non dà addirittura l'avvio a felici innovazioni. In tale quadro va appunto valutata la situazione d'oggi, tenendo conto di quel fatto che più generalmente la caratterizza, cioè dello sparire o diradarsi delle varie fonti d'importazione. Deve essere stato detto ormai anche dai più disattenti fanciulli che la quantità va a scapito della qualità e che il dover produrre tanti film, dunque, darà luogo a cose brutte o nella migliore ipotesi a cose raffazzonate e distratte. Ma perchè non vedere anche l'aspetto positivo della situazione? È evidente infatti, e mi pare si debba rallegrarsene, che quando qualunque cosa « va », allora « vanno » per avventura anche le cose buone. In altre parole: a industria tranquilliz-

zata e compiacente, c'è posto anche per inserire, nella marea dei sottoprodotti, quel che si chiama l'intelligente novità, la prova azzardata, eccetera. C'è posto anche per quei prodotti più seri, difficili, profondi ecc., che in altra congiuntura avrebbero fatto per definizione temere l'industriale; un industriale che tutto contribuisce a descriverci intento a porgere ai pubblici qualche tremendo rifacimento d'operetta o qualche dramma banalone e impossibile. E fra l'altro ci dovrebbe esser modo, per questa via, di conoscere meglio i livelli dei pubblici; quei pubblici, di cui per lunghi anni s'è venuta postulando una non provata banalità di preferenze. Può essere poco simpatico citare se medesimi, ma non sarà male avvertire che già il 25 febbraio 1940 noi pubblicavamo in *Cinema* 88: « Mai come in questo momento in Italia, insomma, il capitalista cinematografico che sarà riuscito ad attrarre presso di sé le forze dell'ingegno s'accorgerà d'aver fatto un affare d'oro ». Sino a che punto sia avvenuta questa attrazione, non sappiamo valutare su due piedi; e che le ragioni di essa siano, in misura ancorchè esigua, disinteressate, non vorremmo garantire; ma il fatto c'è, ed i suoi riflessi positivi vanno, lo dicevamo più sopra, esaminati e sfruttati.

Abbiamo indicato senza mezzi termini la molla economica del fenomeno, una molla che certe convenzioni vogliono far ritenere banale e deplorevole. Non minore chiarezza ci sembra di dover adottare nei riguardi d'un altro aspetto di questi rapporti fra uomini di lettere e di cinema. Vogliamo cioè dire che il cinema ha tutto da guadagnarci. La nostra letteratura, ed in particolare la nostra narrativa odierna, è nella sua media tanto infinitamente superiore alla media del nostro cinema, che un semplice paragone ci parrebbe, più che superfluo, addirittura di cattivo gusto. Come un allacciamento fra i due possa accadere, al di là delle trentamila lire per sceneggiatura, e di tali d'altronde benintesi interessi, non sono forse io il più indicato a specificare, io che non deploro affatto d'aver stampato (*Bianca e Nero*, dicembre 1939) che « ci troviamo su due piani estremamente diversi. I due mondi sono separati, gli abitanti dell'uno non usano senza snaturarsi gli strumenti dell'altro. E la questione delle derivazioni d'una tecnica dall'altra è assai vana. E dubitiamo dell'opportunità che i narratori si improvvisino scrittori per il cinema ». Qualcosa può tuttavia restarmi da dire. Le citate opinioni rimangono pure intatte: ma a confronto con la quotidiana pratica della situazione sono finanze, fuiscologiche rappresentare questioni di dettaglio. Se è proprio vero che un po' alla volta entrano nel cinema anche i nostri migliori, obbene l'incontro può proficuamente avvenire, oltre le considerazioni tecniche, e in modo tale che il cinema se ne avvantaggi, sul piano della « mentalità », dello « stile », per usare parole fruste ma efficaci (« stile » si usa nel senso che questo termine ha non nella critica letteraria, ma nella

critica del costume). E poi va detto che vari nostri scrittori potrebbero dare una lezione di moralità artistica: bisogna, beninteso, che si tratti di scrittori, non di gentetta incantata esclusivamente dalle banconote. Il problema è però di vedere se essi scrivono per il cinema con un minimo di speranza, o se lo fanno come si produrrebbe un oggetto meramente redditizio. Non c'è bisogno di limitarsi a questo caso per sapere che i modi d'esercitare un'attività sono molto vari. Nell'editoria, poniamo, c'è libro e libro. Anche l'elenco telefonico è un libro. C'è mai stato, insomma, scrittore che abbia sperato di vedere l'uomo del cinematografo mettersi di fronte al film con lo stesso animo con cui egli si è messo di fronte alla sua pagina più persuasa? Nè credo impossibile scendere anche a particolari d'ordine più preciso. A giudicare da parecchi prodotti d'oggi, al cinema uno scrittore avrebbe spesso da portare un modo più accurato e cosciente di porsi di fronte al personaggio. Non sono mancati, negli ultimi tempi, tentativi di definizioni psicologiche e sociali più precise che per il passato. Ma spesso, quanta vuolezza, quanta improbabilità! Il personaggio conta come parte d'un meccanismo d'intreccio, fuori del quale non ha che una vita intollerabilmente stereotipa. Si ritiene ancora da molti che il pubblico preferisca il fatterello all'idea, la macchietta al carattere. Basta, per intender ciò, fermarsi su un dettaglio: sentire, per esempio, come i personaggi dei nostri film troppo sovente parlano. Chi non aveva ascoltato per molto tempo film italiani, ha spesso l'impressione di trovarsi impigliato in una convenzione, di capitare in un ambiente dove ci si comporti o si discorra in maniera strana, nè avvincente nè plausibile: c'è qualcosa di riconoscibilmente filodrammatico, è vero, ma in più una goffaggine del tutto inedita, un che di scombinato, di male ingratuito: il personaggio si muove, e pare che qualcuno dietro a lui legga alla radio la parte che gli esce di bocca. Lasciamoci pur ripetere che dipende dal doppiato: non sarebbe meglio confessare che è una bella indecenza? Quando si dispone d'una lingua come la nostra, delle sue possibilità di chiaroscuro e di ritmo? Il modo d'esporre la battuta, il modo, come si diceva una volta, di porgere, è spesso semplicemente sbagliato. La questione è assai vasta: il modo di parlare è il distintivo del personaggio, del carattere, ne illustra la riuscita o ne denuncia la prociarietà. Che fare, quando tanto spesso l'accento logico della frase comincia con l'essere spostato od inesistente? Non è che si pretenda molto: si pretenderebbe, ecco, per incominciare, un onesto e corretto verismo. Io sono del parere che vi sia anche un errore nel modo di concepire la questione della pronuncia. Ho finito col pensare che entro certi limiti, per determinare una scioltezza ed una persuasività veramente augurabili, sarebbe da favorire la cura di peculiarità dialettali. Sarebbe un modo per incominciare a fare che Tizio sia Tizio e Caio sia Caio, e per neutralizzare il monotono e sciocco accento radiofonico che imperversa.

P. M. PASINETTI



GLI INGLESI

denunziati
dallo schermo

Laughton non è un uomo, è un incubo

GIORGIO BYRON, in uno di quei momenti di rivolta contro il proprio paese che furono i soli sinceri della sua vita insincera (per quanto antinghese, era inglese anche lui...) ebbe a dire che l'Inghilterra è punita nelle sue donne. È vero anche per l'Inghilterra dei nostri giorni? Domandiamolo al cinematografo. Fra i tanti inconvenienti, il divismo ha questo di buono: che i suoi volti, rivelati dallo schermo in pienezza di luce e di gloria, diventano espressivi, significativi; rivelatori, talvolta, della razza a cui il divo o la diva appartiene. In un mio libretto d'allegorie: *Nuovo alfabeto delle stelle*, scambiato purtroppo dai più per una semplice raccolta di galanterie, io m'ero già prefisso di provare come l'affranto volto di Herta Thiele in *MÄDCHEN IN UNIFORM*, ad esempio, simboleggiasse la Germania penitenziale di dieci anni fa; il diafano e acuto viso d'Annabella; la Francia del *beau siècle*; l'aperta faccia solare d'Isa Pola, la franchezza italiana. E via dicendo. Nessuno avendomi preso sul serio, non insisto. Non mancando però di ricordare che anche agli occhi di Alfredo Oriani, già prima che il cinematografo fosse inventato, sembrava che un sembiante di donna potesse « riassumere un destino »: e come il nostro Carlo Dossi quassù in Lombardia, s'arrendesse rapito al Settecento inglese solo in grazia delle sue immagini femminili, Reynolds o Romney o Gainsborough, parendogli « nella grazia di queste scoprire la distinzione di quello ».

Ora tanto il Romney che il Reynolds dipingevano, a preferenza, volti di attrici, e la loro galleria di ritratti costituisce lo schermo di quel tempo. Ma era davvero l'Inghilterra, allora, « punita nelle sue donne? ». Certo, ipocrisia e crudeltà s'avvertono anche in quei profili leggiadri. C'è però, ed è innegabile, anche la « distinzione » avvertita dall'autore della *Desinenza in a*. Non meno delle dame, apparivano le donne della commedia d'un tipico assoluto candore; e quando pure l'anima non fosse così torsa come la pelle, i loro decantatori non pensavano che a gigli o a cigni: cigni dal collo lungo, gigli dallo stelo piegante; allegorie di tutte le fragilità e di tutte le trasparenze. Quelle attrici si chiamavano Clara e

Liliana. Venivano dal « Girtton College », vestivano mussole aeree, avevano occhi di sogno o di pianto. E mangiavano l'agnello in « salsa penitenza » delle cucine congregazioniste. E persino le loro bugie erano chiamate *white lies*, menzogne bianche. Tutto era bianco, in loro, o tutto pareva tale. Anche più tardi, tanta lindura non andò smentita; o vanto supremo d'ogni commediante di lassù fu di superare le cunule nella verginità di Ofelia, di Miranda, di Rosalinda; o come quella Mary Anderson che fu rivale ad Ellen Terry, d'immortalarsi addirittura in una *Statua di neve*. Né una c'era che non facesse parte di qualche « Tea-and-Bread-and-Butter-Club » d'onde s'impartisse il precettario d'ogni più monda *respectability*; o che la sera, dopo la recita in cui avesse brillato immacolatissima, quale giglio d'acqua o gelsomino gli siepe, non cantasse in presbiterio il versetto d'Isaia contro gli ubbriacconi e i lussuriosi di Ephraim. Così duecento, cento, così, ancora, cinquanta anni fa. Ma oggi, dunque? Oggi, né la scena, né il cinematografo inglese mostrano certo le stesse immagini illibate. Si riconosce che, almeno sotto questo rapporto, la tradizione britannica ha subito una frattura, se non proprio un tracollo. Pensate a Merle Oberon. Pensate alla Neagle. Agli invereccondi occhi dell'una. Agli spietati occhi dell'altra. L'Ofelia di Mistress Siddons o la Statua di neve di Mary Anderson sicuramente arrossirebbero, riapparendo al loro cospetto. Altro che *whitely lies*! Ho visto la Neagle, l'ultima volta, in una scena d'ubbrachezza. Ofelia, una volta, annegava nell'acqua. Adesso è nel vino, o nel *whisky*. Impugnano la bottiglia, forse, come un'arma di rinvenita contro il puritanesimo, contro il *cant*, di cui sono sature e stufe. Ma fossero solo immagini d'intemperanza! Tutti gli abbandoni e tutti i vizi, ormai, esse ci hanno mostrato dallo schermo. La *respectability* è ancora difesa da qualche attore, come l'Howard. Le attrici, quelle poche, si sono tolta la corona di gigli, abdicando decisamente per la volgarità.

L'ultima attrice libale, anche nel battesimo, che l'Inghilterra ebbe a concedere venticinque anni or sono all'America, pare si chiamasse Lilian Gish. Pure, dico, perché in Germania mi fu detto diversamente: e cioè che le due sorelle Gish, originarie della Turingia, di britannico non avessero che il nome. Quanto a Vivien Leigh, conta poco; e quanto all'attrice, di nome Lancaster, che credo sia oggi la consorte di Laughton, non conta affatto. Formidabile attore, bisogna riconoscerlo, è invece costui. Ma di quale specie? Se è vero che i volti dei grandi commedianti diventino delle allegorie, considerate dunque l'aspetto di questo Laughton. L'Inghilterra meritava, veramente, un simbolo di tal genere, stampato a milioni di copie e illuminato, rivelato in tutto il mondo a luce di sole. Non è un uomo. È un incubo. Nella sua faccia è il compendio d'ogni bruttura. Una grande arte lo potenzia; ma, sicuramente, anche una somma ignominia naturale. Diderot ha un bel dire: l'istrione, recitando, è capace di tutte le trasformazioni; anzi può darsi che esprima meglio, per l'appunto, ciò che non conosce e non sente. Ma Laughton non si trasforma. Laughton « è ». Egli è senza dubbio quell'amorale, quello spietato, quel protervo che i suoi *film*, immediatamente e ossessivamente, vanno mostrandoci. Non vi dò queste mie parole a titolo propagandistico. Vi giuro che le scriverei anche se non fossi antinghese, e anche se non fossimo in guerra con la Gran Bretagna.

In Laughton « è certo » che l'uomo odioso si compenetra nelle parti odiose. D'altra parte, non sono io soltanto a risentire al solo apparire suo nel rettangolo di luce, quel fremito d'orrore che accompagna l'apparizione d'ogni *monstrum*: quel sussulto, insieme, d'attrazione e di repulsa per cui i rettili incantano gli uccelli, quel gelo di paura, quel presagio di male per cui il demonio, un tempo, veniva chiamato « il nemico ». Leggete, dunque, come in uno spiegato albo criminale, tutto quanto è scritto in quella faccia: tremenda faccia che ride senza mai ridere; faccia d'un Gwympaine senza innocenza cresciuto nell'illare obesità d'un carnicone cinese. Leggete, dunque, in quel viso, in quel ghigno, in quel *rietus*. Tutto lo scibile della nequizia umana, ma in special modo britannica, è là: il cinisio, la libidine, l'avversione, la *proprety*. Quando leggo d'un altro attore inglese, il Melmoth, bastonato a morte dai vecchi

La "respectability" è ancora difesa da qualche attore come l'Howard

il rischio, il terribile rischio d'una siffatta immagine? Eppure è chiara. Eppure è evidente. A differenza di Laughton, il comicastrò non ha neppure una giustificazione artistica. E un Punch, un Pasquin da dozzina, appena appena degno di comparire nelle *clowneries* dei sobborghi. Ma quello che esprime è gravissimo. Esprime la prodezza involontaria, l'eroismo obbligatorio. Se non fosse costretto a quei voli, su quell'aeroplano in cui s'è trovato per caso, il pusillanimo resterebbe volentieri a terra, e al sicuro, strimpellando il suo chitarrino, beandosi di quelle sue nasalì cantate che se fanno ridere, pur esse, è per il colmo della loro stupidità. Ma forse che l'Inghilterra non gli somiglia?

Forse che non è fatto allo stesso modo, tutto quanto, il popolo albionico, dai primi agli ultimi ranghi sociali: dagli studenti oxfordiani sconsuati al servizio militare in nome del *conscientious cas*, agli innumerevoli disertori delle città e delle campagne, sempre più riluttanti alla coscrizione? Certo, anche l'Inghilterra oggi si batte. Ma per forza, come il clown salito per caso su un aeroplano da combattimento, e obbligato ad arrischiare qualche cosa anche senza averne alcuna voglia. Di quel popolo insomma, lo schermo è specchio fedele. E la sua rivelazione è data da tre volti: quello di un'ubbriacone, quello di un sadico, quello di un vigliacco. **M. RAMPERTI**

spettatori del Globe per la troppa verità con cui rappresentava un personaggio immondo nel *Wallace*, non so capire come l'interprete del *Bounty*, dati i costumi del lubbione londinese, non sia ancora finito sotto i randelli. La sua smorfia sadica, in verità, fa sussultare i precordi, stringere i pugni. Ora in quella faccia inquietamente atona e irosamente grassa io intravedo la stessa del *Premier*. Laughton è una specie di Churchill ringiovanito, che un intelligente disposto del destino permette sia proiettato come il volto stesso, feroce ma condannato, unpiacevole ma maledetto, dell'Inghilterra.

Da un'immagine ben più infante è però oggi denunciato, per mezzo dello schermo, il popolo nemico.

Non mi ricordo il nome dell'attore, e mi si perdonerà di non cercarlo. Ho in mente solo la faccia bislunga, dentata e stirata di vecchio mulo: una faccia altrettanto insolita che repellente, destinata ad aggiungere lepore ai lazzi pagliacceschi del « tipo ». E il tipo, che certo rammenterete — poiché i due o tre film in cui esso appare sono stati girati, nell'imminenza della guerra, anche in Italia — è quello d'un difone che, volendo scansare ogni sorta di fatiche, e naturalmente anche di pericoli, si trova a diventare soldato senza saperlo, aviatore senza volerlo, e persino a compiere gesta di qualche impegno, sempre però incosciente, con la tremarella in corpo e i più manifesti segni di spavento nella lunga grinta di scemo. Si ride del buffonaccio. Ma è un riso di vibrezzo. A me pare che il censore britannico, concedendo libera circolazione a questo giullare entro e fuori i confini dell'Impero, abbia commesso un'irrimediabile imprudenza. Che fa dunque, l'imparruccato, solennissimo *Lawrence of Arabia*? Dorme sui suoi sigilli? Non vede? Non intende? Non capisce che un gaglioffo simile, nella sua bruttezza morale e corporale, ha pur esso l'importanza d'un simbolo: ch'esso personifica l'Inghilterra plebea, allo stesso modo che Laughton raffigura l'Inghilterra signorile? Non capisce

Gli inverosimili occhi di Merle Oberon

George Formby che si trova a diventare soldato senza saperlo



L'ORLANDO FURIOSO

e Blasetti "ariostesco"

Il processo di maturazione di un artista è generalmente cosa incontrollabile e potremmo dire misteriosa. Un lavoro intimo e segreto, un continuo ricercare in se stessi i motivi più consoni al nostro temperamento, una educazione e una preparazione fatta di esperienze piccole e grandi, lungo questo nostro cammino che varia da persona a persona, tantissimi fattori, insomma, minuti e imponderabili presiedono alla formazione di ciascuno di noi e ci inducono su una strada di ispirazione anziché su un'altra.

È la definizione del cosiddetto « mondo poetico » si fa più netta col procedere del tempo, e si scopre radici impensate nell'infanzia, nell'adolescenza, in tutte le minute cose incontrate e assimilate durante il nostro cammino.

Per questo, parte della critica oggi si vale (prendiamo l'esempio della critica delle arti figurative) di un procedimento storico che vuole, oltre all'analisi delle opere degli artisti, anche lo studio dei motivi umani e di vita, del tempo, dell'ambiente, del costume dell'epoca, nel quale l'artista venne formandosi.

Tutto ciò abbiamo detto perché, chiamati a dare un giudizio su uno che va solitamente indicato tra i massimi registi del nostro cinematografo, ci siamo sentiti come sopraffatti dallo scrupolo di prendere molto sul serio il nostro assunto. Ma il lettore saprà per conto suo spogliare le nostre parole di quel senso di assoluto, e portarle volta a volta su un piano più ragionevole di relatività, così come si addice al nostro cinematografo e ai suoi registi.

D'altra parte è un po' nostra fortuna che per un'analisi nel senso suddetto del processo del nostro Blasetti mancano a noi molti elementi: troppo vicino a noi è il regista in parola e non siamo in possesso di una sua biografia, di suoi scritti, ecc., e potremmo dire di lui, con una maggiore approssimazione, solo guardando alla sua opera, come all'unico specchio nel quale si riflettano più distintamente le qualità di Blasetti. Altri ha notato in queste pagine, come, partito da premesse d'altro tono e potremmo dire d'altra indole, il nostro regista sia andato a finire in un mondo « fantastico », ove la favola fa irreali le vicende e crea personaggi incantati in un'atmosfera di magia.

Da FIERAMOSCA a LA CORONA DI FERRO attraverso SALVATOR ROSA, la strada percorsa dal nostro è facilmente individuabile, anche se non facilmente comprensibile è il processo cui abbiamo fatto cenno in partenza.

Ma l'analisi del suo procedere ci indica con chiarezza una cosa: che sempre più durante il suo cammino Blasetti è passato da quel suo narrare umano, puntuale e realistico a un fantasioso linguaggio da « mille e una notte ».

È stata come una necessità di spaziare sempre più di volta in volta, in mondi più liberi da vincoli logici e realistici, un continuo allenare la

fantasia a galoppata a briglie sciolte, verso orizzonti sempre più avanzati nei confini del sogno e della favola.

Se nella sua avventura di favolatore Blasetti avesse mostrato quelle stesse qualità di narratore, quella stessa vena sincera e convincente, quella stessa efficacia poetica che egli mostrò nelle sue prime opere, pur lontane da quelli che sono ora i suoi gusti dichiarati, qui non dovremmo che riconoscergli tutti i suoi meriti e attendere l'ORLANDO FURIOSO come la nuova opera di un autore già storicamente sistemato.

Invece qui il caso è diverso e noi ci troviamo dibattuti tra dubbi di varia natura.

Il primo di questi dubbi riguarda proprio i motivi del processo di evoluzione blasettiana da un genere a un altro, processo che chiunque può riconoscere evidente al lume di uno studio dell'opera, ma di cui ancora siamo a chiederne le ragioni. Qualcuno ha creduto ravvisare dette ragioni in una specie di incontinenza in un « istinto senza freno abbandonato alle sue intemperanze che, non più costretto e sorretto dal sentimento semplice e primitivo di una volta è quello stesso che più tardi da ETTORE FIERAMOSCA alla CORONA DI FERRO, giocò brutti tiri al nostro regista » (De Santis, *Cinema* n. 137). Ma a noi, privi come siamo di elementi necessari



Talvolta il racconto rivela in Blasetti una ispirazione meno sincera. Eccone la dimostrazione in una scena di « La Corona di Ferro » (foto Pesce)

per un preciso giudizio, vengono in mente i casi non rari, in cui l'autenticità di un temperamento artistico si è lasciato sopraffare dalla suggestione e si è fatto condurre da motivi troppo esteriori verso un porto che non era quello più naturale e più indicato al temperamento stesso. Non conosciamo a fondo la castigatezza, l'abito morale, il potere di autocritica del nostro Blasetti per parlarne senza riserve.

Lo abbiamo sentito discutere a lungo una sera in una birreria del centro di Roma, qualche anno fa; lo abbiamo inteso formulare propositi e prospettare idee che gli facevano molto onore, ma nulla altro sappiamo di lui. Conosciamo solo il linguaggio che parlano le sue opere cinematografiche, da SOLE a TERRA MADRE, a « 1860 », a VECCHIA GUARDIA, fino alla sua più recente produzione; e proprio a motivo di questo linguaggio, o meglio del suo ultimo linguaggio, noi siamo cauti e dubbiosi nell'accordare.

A lume di tutto quanto conosciamo di lui non ci sentiremmo di dire a Blasetti: questa è la tua strada e non quella!

Ora infine è venuto l'ORLANDO FURIOSO a rendere più acuti e attuali i nostri dubbi.

L'opera di Blasetti, che nell'impegno, nell'architettura, nella monumentalità, nei motivi poetici e fantastici più ci può illuminare sulle possibilità di un Blasetti « aristocratico » è indubbiamente LA CORONA DI FERRO.

Saggio recente delle possibilità attuali del nostro regista nel film fantastico, LA CORONA DI FERRO rientra nel novero di quei film « colossali » destinati a far presa sul pubblico con una parvenza di poderoso assunto, con una materia stupefacente, con un impiego di masse che toglie il fiato.

Qui quel colossale che informava l'opera di Cecil B. De Mille, valendosi di una materia fantastica alla NIBELUNGI, muove alla conquista delle folle di spettatori con prepotenza e spavalderia, un po' con uno strepito da fiera, con un gioco psicologico violento che non dà requie. Allora anche le delicate modulazioni, al momento in cui la vicenda deve giovare di più tenui giochi, devono avere alcunché di insincero e di montato. E se il narratore cinematografico non riesce a rendere questa insincerità e questa montatura in giusta misura, per poco che egli ne sbagli la messa a fuoco, il falso nel suo significato greve, e la retorica, gridano la loro presenza.

A simile agguato non possiamo proprio dire sia sfuggito Blasetti nella sua CORONA DI FERRO; anzi, partito con una intenzione fuori della comune regola, concitata, esaltata, gli è mancato quel controllo continuo, capace di fargli conservare sempre una gamma modulata sul la di partenza, onde gli stessi interpreti, travolti dal gioco scenico vasto e prepotente, hanno finito col cadere, nel più ingenuo dei modi, in una recitazione sfasata e fuor della giusta misura (vedi la Morrelli nelle vesti della Parca e soprattutto Gino Cervi in quella del Re cattivo). Valenti invece si salvò in quella sua terrificante apparizione sul Carro falciato e fu qui che la misura di narratore di Blasetti toccò forse il massimo di efficacia e di precisione.

La fantasia ebbe un attimo felice di precisazione visiva; la macchina da presa svelò in buona parte le sue possibilità di espressione fantastica, senza ricorrere a trucchi e a prologi, come pure era nelle sue possibilità, ma riuscì a dire tutto quanto doveva dire coi mezzi più chiari e diretti. Ma forse proprio ove la fantasia più giocava in motivi meno realistici, ove l'ultrasfisco più diventava un fatto palese, quasi un *deus ex machina* della vicenda, la mano di Blasetti scopriva troppo i misteri della « camera » e il racconto rivelava un gusto più grossolano, una ispirazione meno sincera, e appariva il pretesto fantastico come partito preso, non più come intimo motivo. Poi la materia del racconto così greve, così confusa, così gravida di spunti narrativi intricati e artefatti, tradiva una vera e propria mancanza di ispirazione unica.

Queste le considerazioni che oggi, a distanza di



Annelise Uhlig, interprete del film 'Mater dolorosa' (foto Civirani)

vari mesi dalla visione de LA CORONA DI FERRO, sono le più forti rimaste nel nostro animo. Potremmo aver peccato di obbiettività e di precisione? Crediamo che certe impressioni, invece di perdere in intensità, si approfondiscono, si chiarificano, si definiscono maggiormente col tempo.

Col tempo anzi proprio quella trama del film che, a raccontarla richiederebbe molte pagine e molte parentesi, e altrettante digressioni, spiega tanti difetti del film stesso.

Abbiamo detto dunque: una trama che a raccontarla, richiederebbe molte pagine e molte parentesi, e altrettanti digressioni. Ci sembra quasi di aver guidato il nostro lettore sulla soglia di un discorso su l'ORLANDO FURIOSO.

E qui, se non fosse che lo spazio stringe, ci incammineremmo in un simile discorso per un esame particolareggiato dei valori cinematografici dell'ORLANDO FURIOSO.

Ma rimandando a un'altra volta tale esame, ci limiteremo ad alcune osservazioni che potranno valere come premessa al nostro dire futuro.

Come materia il FURIOSO ci sembra, senza dubbio, una delle più cinematografabili; anzi, dato che non abbiamo mai fatto mistero delle nostre preferenze per un cinema di fantasia, vorremmo qui indicare come ogni passo, ogni episodio e insieme tutta l'architettura dell'ORLANDO FURIOSO sembri fatta apposta per il cinema.

Noi abbiamo detto altre volte, e non siamo i soli ad averlo affermato, che il cinema può trovare i motivi primi di una sua autonomia, di un suo linguaggio che lo differenzia dal suo fra-

tello più prossimo, il teatro, proprio in questa sua possibilità di operare prodigi, per cui fiori crescono nello spazio di pochi attimi, mari si aprono al passaggio di turbe fuggitive, la natura diventa interprete diretta del dramma, di cui non è più centro soltanto l'uomo.

Quella infinita possibilità del cinema di girare in esterni, quel poter passare dal cielo al mare e dal mare alla terra, con una prontezza che sa di magia, tutto fa del cinema un'arte eminentemente fantastica.

A questi modesti requisiti è informata l'opera di Ariosto che ora il nostro regista si accinge a realizzare per lo schermo.

Da questi cinematografici motivi, da « quella sapienza dell'Ariosto di spezzettare e riprendere la favola », da quel narrare episodico il cui legame magistralmente gioca in una vena che sembra perdersi nella terra per riaffiorare più in là, dopo un viaggio sotterraneo; da tutto ciò taluno ha creduto « intuire e rilevare qualcosa del montaggio cinematografico ». Non osiamo dargli torto; ma è proprio questa eccezionale qualità di narratore dal lungo fiato, occorrente al regista che affronti il FURIOSO, che ci lascia in trepida e dubbiosa attesa.

Non era forse questo il punto in cui maggiormente è venuto meno Blasetti nella CORONA DI FERRO?

L'impresa ha i suoi vantaggi che, secondo la promessa, esamineremo più a lungo un'altra volta, ed ha le sue asperità che abbiamo fin qui indicate.

Vogliamo sperare che l'esperienza passata, la cosiddetta « memoria dell'errore » possa giovare a Blasetti e farlo muovere sulla strada giusta.

DOMENICO PURIFICATO

METROPOLIS

**VECCHI
FILM IN MUSEO**

Germania 1925-26 - Regia: Fritz Lang,
Scenario: Thea Von Harbou - Scenografo:
Otto Hunte, Erich Kettelhut, K. Vollbrech - Operatori: K. Freund,
G. Rittau - Interpreti: B. Helm, G. Fröhlich, A. Abel, P. Rasp, H. George



Il viennese Fritz Lang proviene da quel folto gruppo di cineasti che caratterizzarono il cinema tedesco verso la fine del primo quarto di secolo. Fra quell'eletta schiera, che tanta importanza ebbe nella storia del cinema, citiamo a caso: Wiene, Dupont, Lupu Pick, P. Leni, Pabst, Murnau, Czinner, A. Frank. Di questi pochi restarono (morti Wiene, Lupu Pick, P. Leni e Murnau) e quei pochi sono ormai inghiottiti da varie produzioni che ne hanno quasi sempre annullato la primitiva ispirazione.

Tale la sorte toccata a Lang, il quale, tra l'altro, è opportuno dirlo subito, non è tra i primi dei nomi citati. Tenendo conto delle caratteristiche del gruppo tedesco di cui sopra, è subito facile farsi un'idea sulle possibilità tecniche e sui limiti espressivi del nostro regista. Lang esordì verso il 1921 con alcuni film a carattere allucinante che dovevano condurlo a quel

DOTTOR MABUSE (1922), opera che segna un punto caratteristico nella serie dei film fantastici ed ossessionanti che ancora oggi, seppure con meno fantasia, ci vengono presentati saltuariamente. Nel 1923 Lang raggiunge il culmine della sua celebrità con **I NIBELUNGI**, film colossale per spirito e forma, immenso, degno di un artista autentico. Il film affronta il grande poema tedesco con una fantasia e sensibilità che stupiscono profondamente chi ha finora giudicato Lang sulla guida di un **DOTTOR MABUSE**. Chilometri e chilometri di pellicola, ricostruzioni mastodontiche, tecnica ardita ma senza svolazzi e ricerche inutili. A proposito di questo film si sono fatte da parte di molti i nomi di De Mille e di Gance; ma noi, nonostante il vago accenno che precedentemente abbiamo fatto alle possibilità di Lang, riteniamo **I NIBELUNGI** nettamente superiore alle affini produzioni dei registi nominati. Da scartare senz'altro De Mille per le sue ingenuità barocche e le sue pretese pseudo-culturali; da accettare con beneficio d'inventario Gance

per la retorica o tantino da piazza del suo **NAPOLONE**, dove le truppe, tanto per fare un esempio, avanzano sotto l'ombra di un'aquila reale che vola in alto a guisa di presagio. In Lang, invece, la penetrazione nel capolavoro germanico è sincera e persuasiva, prima di ogni preconcetto ed ambizione.

Nel 1925 nasce **METROPOLIS**, di cui diremo in appresso particolarmente, e segue un periodo piuttosto oscuro per il Nostro, periodo caratterizzato da **MORDERER** e **IL TESTAMENTO DEL DOTTOR MABUSE** (1931) significativo ritorno al film fantastico ossessionante. Nel 1934 è la volta di **LULU** girato in Francia.

Siamo così giunti al periodo americano di Fritz Lang, periodo attuale che ci presenta un Lang scaltro nella tecnica, preciso nelle espressioni, ma privo di quella ingenuità creativa di un **NIBELUNGI** o anche di un **MABUSE**.

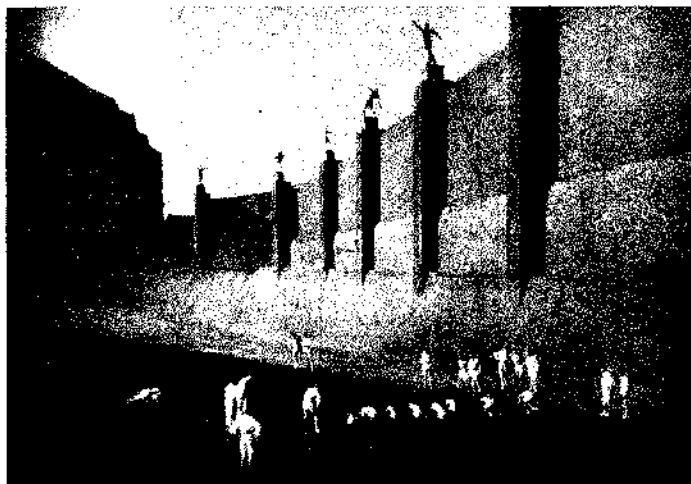
METROPOLIS è un film fantastico, macchinoso, sostenuto da una scenografia cubista, mista ad un espressionismo crudo ed a volte simbolico. Non tratta di una lineare ed unitaria condotta di ispirazione, ma di una voluta congerie di possibilità che restano decisamente tali, e si intersecano e accumulano a vicenda determinando strani squilibri ed arresti penosi. Ma nel complesso è un film che agita qualche idea seppure non troppo chiara e nemmeno espressa con chiarezza. Valga ad esempio la scena in cui un fantasioso quadrante circolare con due aste radiali — che vanno mosse dall'operaio, continuamente, verso i punti in cui, lungo la circonferenza, si accendono delle lampadine di segnalazione (uno dei tanti meccanismi che vengono azionati dagli uomini per far funzionare la grande macchina-centro) — si trasforma nel quadrante di un orologio, e le due aste in lancette che, immobilizzate, segnano pochi minuti a mezzogiorno, scadenza del turno dell'operaio, il quale, esercitando tutta

la forza di cui è capace, spinge la minutaria per farla giungere all'ora della liberazione, per quindi esaurirsi allo scoccare di essa e cadere sfinito a terra; ma subito rimpiazzato dall'operaio del turno seguente.

Metropolis è una grande città nettamente divisa in due parti: quella costruita al disopra del suolo e quella scavata al disotto. Nella città superiore vivono ed operano gli uomini di pensiero, e fra questi Giovanni Fredersen, il « padrone » di **Metropolis**; e Rotwang, un inventore pazzo realizzatore degli impianti che danno vita alla città, al quale Fredersen ha tolto la donna che amava e che vive solamente, ora, silenziosamente, per vendicarsi.

I personaggi dell'intreccio sentimentale sono Max (Gustav Fröhlich), figlio di Giovanni Fredersen, tenuto sempre all'oscuro degli orrori della città sotterranea e che ci viene presentato fra cigni mentre abbraccia una donna poco vestita; e Maria (Brigitte Helm), una ragazza del popolo, se così si può chiamare la massa degli abitanti del sottosuolo, che viene presentata in un alone di luce, fra i fanciulli daretiti che essa, forzando le porte, riesce a condurre alla vista del giovane Max ed a cui tocca il cuore, si che egli decide, per sua esperienza, di avventurarsi nella città ignorata.

Sotto il suolo è stato realizzato, mediante un poderoso accentrimento di macchine, tutto quanto serve all'esistenza della città superiore. A queste macchine servono dei miseri esseri, non più uomini, ma automi, macchine al contatto delle macchine, che però, senza di essi, non possono funzionare (curiosa questa ingenuità per cui ogni macchina ha bisogno di centinaia di uomini che muovano contemporaneamente delle leve, come delle valvole — mirante all'effetto spettacolare, indubbiamente suggestivo e chiaramente simbolico).



Max viene portato a contatto di questo nuovo mondo con subite terribili e tristi esperienze: impressionato e come esaltato, cambia i suoi abiti con la luta degli operai e comincia a vivere la loro vita. Dopo l'estenuante turno di lavoro, tutti si riuniscono in una specie di grotta dove Maria predica loro una religione ispirata alla giustizia ed alla bontà (da notare una macchinosa sequenza illustrante la storia di Babele che Maria va narrando ai suoi seguaci). Max ne è affascinato ed istantaneamente abbraccia la causa della donna di cui intanto, contraccambiato, si è innamorato. Giovanni Fredersen, che ha avuto modo di assistere alla scena, contrasta questa attività del figlio che egli giudica pazzesca, ed ottiene da



sima, oltremodo interessante, e la sua maschera già insistentemente prelude quella di Antinea, in cui raggiungerà la massima e durevole efficacia). Di fronte a questa immensa città industriale sotterranea che tiene schiavi gli uomini non solo materialmente, ma anche nelle passioni più intime, vien fatto per analogia di pensare alle fabbriche di Clair (*A NOUS LA LIBERTÉ*), ma l'analogia che ci sorregge nel nostro pensiero è del tutto esteriore e basata sul semplice fatto che in entrambi i film si parla di industria del futuro. La chiarezza solare di un Clair è agli antipodi del buio sotterraneo di Lang; la lieve ironia di *A NOUS LA LIBERTÉ* rende accettabili anche i paradossi più violenti, mentre *METROPOLIS* fa ingoiare a forza la disconti-

nuità dei concetti. Il fattore umanità è nel primo caso a fior di pelle, immediato nei contatti, profuso in ogni angolo; è nel secondo caso, voluto, dimostrato con un teorema con premessa, svolgimento e conclusione.

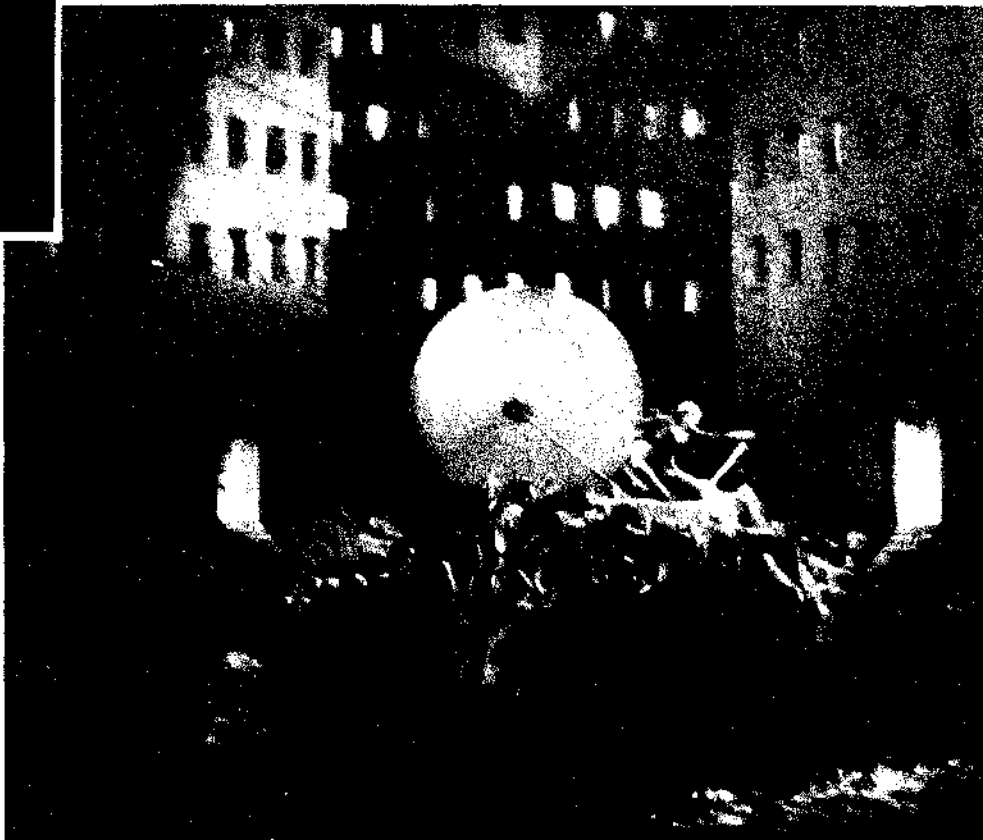
Gli uomini di *METROPOLIS* per accorgersi dei loro errori debbono dare alle fiamme la supposta Maria onde accorgersi dell'inganno; ai personaggi di Clair è sufficiente guardarsi negli occhi per comprendere la loro prigionia e sentirsi desiderosi di fuga: l'intervento della polizia non sarà che un catalizzatore alla reazione già in corso. Abbiamo insistito in modo particolare sul paragone tra *A NOUS LA LIBERTÉ* e *METROPOLIS* perché ci è così sembrato più facile dimostrare il reale valore di quest'ultimo film, sia nel suo soggetto ideologico, sia nella forma ricercata e voluta in cui è espresso.

O. CAMPASSI e V. SABEL

Rotwang che un suo automa prenda le sembianze di Maria ed al posto di questa, tenuta prigioniera dallo scienziato pazzo, distrugga quanto di buono la vera Maria ha fatto. Ma è buona finalmente l'occasione, per Rotwang, di vendicarsi, e l'automa conduce gli operai alla rivolta ed alla distruzione della macchina-centro. Enormi bacini saltano in aria, e Metropolis viene allagata.

La folla, dinanzi alla catastrofe rinascente, si accanisce contro Maria e la brucia sul rogo. Le fiamme mettono a nudo il suo scheletro metallico di automa e solo allora la folla comprende. Intanto Max, che subito aveva intuito l'inganno ed al quale sono accadute mirabolanti avventure nella casa di Rotwang, dove cercava la vera Maria, riesce a liberarla ed a coronare il suo sogno d'amore realizzando quell'unione fra pensiero e lavoro, per mezzo del cuore, che è il tema del film.

(Dell'interpretazione caricata, esuberante, vampiresca, tragicomica se osservata con gli occhi di oggi, non diremmo altro se non dovessimo segnalare che è questo il primo grande film di Brigitte Helm, anzi possiamo dire che è il film della sua scoperta. La sua interpretazione nella doppia parte della Maria vera e falsa, pur conservando i difetti sopra accennati, è personalis-



Attrici al mare

Siamo sulla sedia dell'estate. I primi "vaghi" vacanze sono riservati alle dive: bisogno d'aria / di sole, dopo il lavoro nel chiuso dei teatri di posa. Ecco cinque nostre attrici al loro primo contatto col mare.



MARIA DOMINIANI



ELLI PARVO
(foto Ferruzzi)



MARIA DENIS



ELSA DE GIORGI
(foto Ferruzzi)



CARLA CANDIANI

IL PROFESSORE

LETTERA A UN REDATTORE

Caro Amico,

quando è apparso il numero di *Cinetta* sul quale tu hai pubblicato la mia lettera precedente, io mi trovavo a Roma e naturalmente amici e non amici me ne hanno parlato. Fin troppo. Perché sai che cosa è accaduto? Un fatto quasi straordinario che ha creato una confusione ancora maggiore nelle mie poche e povere idee sul cinematografo, e ne sono proprio stupefatto. È accaduto che tutti coloro che hanno letto quell'articolo (non avrei mai supposto tanti), mi hanno dato ragione, mi hanno detto che ho scritto cose giuste e assennate, che dovevo insistere, battere sull'argomento. Produttori, sceneggiatori, registi, interpreti mi hanno dato ragione! Ammetterai che la cosa non poteva convincermi, come non convincerà te: mi figuro che tutte quelle brave e degne persone, parlandomi, naturalmente si escludevano, credevano di essere l'eccezione, così come, ne sono certo, certissimo, pensavano, va bene ridurre le paghe, a tutti, meno che a me. Allora, mi son detto, siamo da capo, il mio articolo è stato perfettamente inutile, e sono andato a trovare due giovani attrici che stavano appollaiate sugli alti sgabelli di un bar, proprio come un tempo, proprio come in America, proprio come credevo qui non usasse più.

Bene, ti voglio raccontare qualcosa di queste due attrici, perché ne vale la pena: dimenticavo, erano in compagnia di un rispettabilissimo signore anziano, elegante, secondo la moda di Via Veneto, padre della più giovane delle due. Non credere a questo punto, che io voglia mettermi a fare il justigatore di costumi, c'è Irene Brin per questo, ed è molto più abile di me, io voglio parlarti proprio di cinematografo, soltanto di cinematografo.

Discorrevano quelle due graziose fanciulle di non so quale ingiustizia patita, e la loro conversazione non era invero molto interessante, almeno per me, e non mi sarei trattenuto in quel piccolo gruppo più del tempo necessario ai convenevoli d'uso, se non ci fosse stato il signore anziano, il padre.

Il padre, che aveva letto il mio articolo e che mi fece molti complimenti, non perché ne fosse convinto, non perché gli importasse qualcosa di me, ma soltanto, stai bene attento, per dirmi che avevo ragione nell'affermare come nessuno abbia trovato il metodo per perfezionare il cinema italiano, ma che lui lo aveva trovato. Questo non sarebbe nulla, se il Professore, tale era il suo titolo, non lo avesse già applicato.

Ed ecco come: doveva qualche tempo fa la sua brava figliola firmare un contratto per tre film e il produttore le aveva offerto, anzi aveva offerto al padre procuratore della figlia, una ragguardevolissima cifra di fronte alla quale il massimo delle paghe fissato dal Ministero diventava uno scherzo. Credevo io che lui avesse firmato? Neanche per idea! Qui sta la trovata e il gran rimedio: il Professore prima di firmare volle porre ben altre condizioni, perché lui non voleva ottenere soltanto denari per sua figlia, ma anche gloria e solida reputazione, e per questo non poteva, assolutamente non poteva fidarsi di coloro che avrebbero poi messo mano ai film, così pretese di avere diritto, lui padre della giovane diva, di approvare il soggetto, di approvare la sceneggiatura, di approvare la scelta del regista, dell'aiuto regista, dell'operatore, e di non so chi altro ancora, forse anche si riservava di scegliere gli uscieri.

Soltanto con questo mezzo, soffiava il Professore, era sicuro di ottenere unità di indirizzo,



Fosco Giachetti in *'Noi viri'* (foto Pesce)

soltanto con questa ferrea volontà aveva la certezza di non compromettere l'avvenire della figliola: lodevolissima intenzioni pensai io dapprima, né fatali durante il lungo discorso dell'anziano signore. C'era in me soltanto una certa perplessità dovuta al fatto che non sapevo ben affermare come mai tre film ai quali avrebbero lavorato degnissimi artisti, dovessero sottostare in tutto e per tutto alla supervisione di questo Professore che se ne arrogava il diritto soltanto in quanto era il padre di una giovane diva. Inoltre, continuavo a pensare, se tutti i genitori dei divi e dei registi e dei tecnici applicassero questo stesso metodo, (se è un sistema deve essere di applicazione generale), che cosa diavolo ne nascerebbe?

C'è di peggio per me che vivo fuori dell'ambiente, come si dice, ed è che sono veramente molto meravigliato di constatare come sia possibile che ben tre film, arte, capitale, distribuzione, rispetto per il pubblico che paga, eccetera, tutto possa dipendere da un signore che fino a ieri ha ignorato tutto del cinematografo e che ahinoi, continuerà a ignorare tutto. Se è così, se queste cose possono avvenire, vuol dire che un difetto

c'è: quale non ti saprei dire, forse tu lo puoi trovare.

Questo mondo del cinema è una scatola a sorpresa, veramente: non riesco a immaginare il padre di un giornalista che voglia scegliere il direttore del giornale, gli articoli e gli altri redattori, né posso immaginare che esista il padre di un medico che scelga il direttore di un ospedale, gli altri medici e controlli le cure, invece nel cinematografo ciò può avvenire. Questi sono i misteri che mi piacerebbe svelare: sono certo che il pubblico si appassionerebbe più a queste cose, che non alle notizie intorno alle cravatte di Amedeo Nazario o al peso di Alida Valli di cui abbondano certi giornali cinematografici. Arrivato a questo punto, mi accorgo che mi son fatto almeno un nemico nella persona del Professore che leggerà questo articolo, si riconoscerà e mi serberà rancore, e allora tanto fa che dica tutto: il signore anziano oggetto di questa mia lettera, ho saputo dopo quel colloquio, è professore di flauto. Molto per il membro d'orchestra, poco per un supervisore di film.

Tuo affezionatissimo

ETTORE DELLA GIOVANNA

Le coppie



15 coppie, assortite secondo criteri non nostri. Quale, a giudizio dei lettori, è la migliore? - Presentiamo Fosco Giachetti e Paola Barbara in un orto fio-



rito: in un suggestivo ambiente si fa più bella figura (foto Vaselli) - Poi è la volta di Leonardo Cortese e Michela Belmonte. L'idillio si svolge in atmosfera di semplicità (foto Ciolfi)



Eccovi anche due campionatrici Maria Holst e Wilma Germana



Falconi parla alla Vivaldi con accento paterno, da persona che ha... le sopracciglia canute: ma di quel vecchio 'rubacuori' non c'è mai da fidarsi



Quanta tenerezza in questo abbraccio di Maria Denis e Adriano Rimoldi (foto Bragaglia)



Serato, al contrario, fa sempre il fianco una graziosa damina come



Ma Campanini, cattivo amico, cerca dissuadere la Valli e consiglia se stesso: io sono molto serio! - dice - non credere a quel che dicono i critici! Quando voglio so essere anch'io un tragico! (foto Vaselli)



Nerio Bernard fa parte anche lui dei non più giovani; ma guardate com'è sicuro del fatto suo con Oretta Fiume (foto Vaselli)



Nelly Corradi sembra voler di Minelli, ma noi sappiamo (noi film) quest



...ermanici: la celebre
Fritsch (foto Tobis-
film)



Qui una coppia mista: Gustav Diessl e Paola Barbara. Il lettore curioso si
chiederà in quale lingua si svolge il colloquio d'amore: in tedesco ed in italiano;
il film, come sempre, verrà doppiato!



Sappiamo solo che il discorso tra Adriana Benetti
e Andrea Checchi si svolge in pretto dialetto ro-
manesco (foto Bragaglia)



io, anche quando ha al suo
Laura Solari (foto V. Viak)



Maria Denis nelle braccia di Besozzi: sembra
una cosa per ischerzo (foto Bragaglia)



Qui abbiamo invece una classica coppia: Alida Valli e Amedeo Nazzari. I nostri
lettori non si lascino suggestionare nei loro giudizi



a prendersi gioco
come finiscono
giochi



Carlo Lombardi ha scelto il solito angolo di caffè
per i suoi convegni amorosi con Clara Calamai
(foto Giolfi)



E De Sica (se lo sapesse Giuditta Rissone!) fa il delicato e il persuasivo con
Maria Denis (foto Bragaglia). Allora, lettori, avete deciso quale coppia vi sembra
la migliore?

- Le forme-base del volto umano sono sette: 1. Romboidale - 2. A triangolo capovolto - 3. Triangolare - 4. Rotonda - 5. Quadrata - 6. Oblunga - 7. Ovale.

Il tipo di volto ovale è generalmente accettato come il modello di bellezza femminile.

L'opera del trucco correttivo tende soprattutto a modificare i lineamenti degli altri tipi avvicinandoli il più possibile alla forma ovale. In particolare il trucco correttivo tende anche a migliorare o attenuare i lineamenti difettosi. I sistemi di trucco correttivo che esporremo in questo articolo, si possono stabilire solo genericamente, poichè ogni persona costituisce un problema a sè. L'uso del trucco correttivo richiede non solo abilità, ma anche discrezione. L'abuso di correzione risulta dannoso perchè non fa che sottolineare i difetti che tenta di nascondere. Generalmente sono in uso tre modelli di trucco correttivo:

1. - Ricostruzione dei contorni particolarmente delle labbra e sopracciglia.
2. - Ricostruzione delle masse, mediante luci e ombre.
3. - Ricostruzione delle forme circostanti (la più importante di queste forme è quella creata dai capelli. Altre forme circostanti che influiscono sull'aspetto del volto sono orecchini, scollatura ecc.).

TRUCCO DEL VOLTO DI FORMA ROMBOIDALE. — Le caratteristiche di un volto di forma romboidale sono la fronte e il mento stretto, combinati con una parte centrale eccessivamente larga (fig. 1). Per avvicinare questo tipo alla forma ovale, ideale per l'estetica, è necessario creare un'impressione di larghezza nella fronte e di strettezza al centro. In questo caso è molto importante

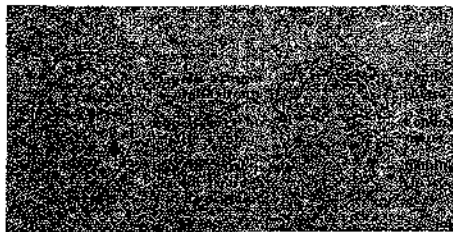


Fig. 1 - Correzione di volto a forma romboidale. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

la pettinatura: bisogna pettinare i capelli all'indietro sulla fronte, sfruttando al massimo la sua larghezza. I riccioli o le onde aderenti alla faccia vicino agli zigomi servono a ridurre la larghezza nella zona centrale. Sotto la linea delle orecchie, i capelli devono essere lasciati sciolti e visibili in modo da compensare la strettezza del mento. Una accurata combinazione di 2 toni nel colorito aiuteranno a correggere questo tipo. 1 2 toni dovrebbero differire solo leggermente: il tono più chiaro deve essere usato per la fronte e il mento e il più scuro per la zona centrale. Evitare un trucco esagerato degli occhi e seguire la linea naturale delle sopracciglia. Un'accentuazione eccessiva degli occhi sottolineerebbe le sproporzioni nella larghezza del volto.

FORMA A TRIANGOLO CAPOVOLTO. — Anche con questo tipo, la pettinatura è un fattore importante nel dare l'idea del contorno ovale (fig. 2). I capelli dovrebbero essere pettinati alti sulla fronte per controbilanciare l'appiattimento della linea superiore. Spazzolare i capelli dietro le orecchie. Le orecchie scoperte danno una maggiore larghezza nel centro del volto, creando così un compenso al restringersi del triangolo. Tenere i capelli molto mossi in fondo per dare maggior larghezza e morbidezza alla parte infe-

L'ARTE DEL TRUCCO NELLA FOTOGRAFIA

Metodi di correzione

riore del volto. Tenere le sopracciglia naturali, facendole iniziare direttamente sopra il canale lacrimale. Ispessirle piuttosto che assottigiarle,

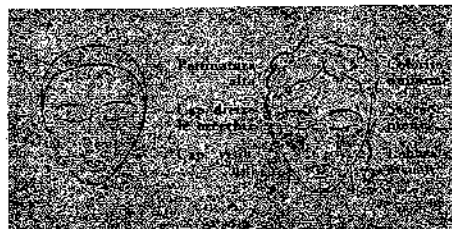


Fig. 2 - Correzione di volto a triangolo capovolto. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

per togliere quel che di « appuntito » che caratterizza questa forma facciale. Accentuare leggermente l'arco della bocca per dare maggior morbidezza, ma senza allargarla agli angoli.

FORMA TRIANGOLARE. — Qui abbiamo una forma di volto esattamente all'opposto del tipo ovale (fig. 3).

La larghezza in basso e la strettezza in alto devono ambedue venir compensate. Anche qui la pettinatura è una parte essenziale del procedimento correttivo. Pettinare all'indietro i capelli sulle tempie allunga il volto e dà maggior larghezza alla fronte. Portarli poi lievemente ondulati lungo la linea delle mascelle, così da ridurre la larghezza della parte inferiore del volto. Per aumentare l'ampiezza della fronte si applichi il cerone di un tono più chiaro che per il resto. Se il mento è slagnente, come lo è spesso in questo tipo, applicare un tocco dello stesso cerone chiaro usato per la fronte, sulla punta.

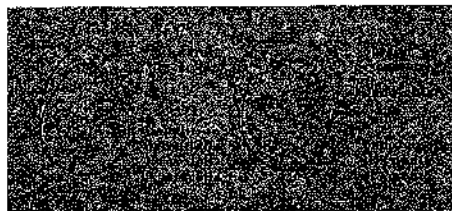


Fig. 3 - Correzione di volto a forma triangolare. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

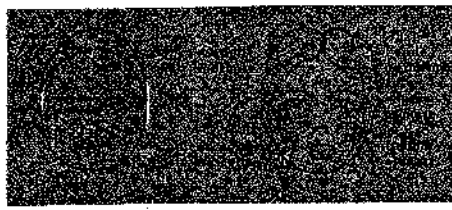


Fig. 4 - Correzione di volto rotondo. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

Le sopracciglia devono cominciare un po' al di fuori del canale lacrimale, aumentando così la distanza fra gli occhi. Arcuare leggermente le sopracciglia per addolcire la espressione.

FORMA ROTONDA. — Questo tipo di volto è simile a quello ovale, con la differenza che è troppo corto. Evitare una pettinatura troppo severa. È più indicata una leggera ondulazione o arricciatura. Lasciando i capelli piuttosto morbidi e

lungi sul collo, con la massima pienezza sotto la linea della mascella. Questa pettinatura serve ad allungare il volto. La grazia di questo tipo viene sottolineata accentuando l'arco delle sopracciglia e delle labbra. (Fig. 4).

FORMA QUADRATA. — Nel trucco per questo tipo bisogna cercare di dare un'illusione di rotondità e di lunghezza. La rotondità viene data dalla linea morbida della pettinatura. Una scriminatura diagonale aiuterà ad attenuare la durezza del volto. (Fig. 5).

L'arco delle sopracciglia deve essere tenuto più alto che negli altri tipi; il disegno delle labbra molto pieno e gli angoli leggermente voltati in su per accentuare la curva. Una maggior lunghezza viene data dall'uso di 2 toni di cerone: il più

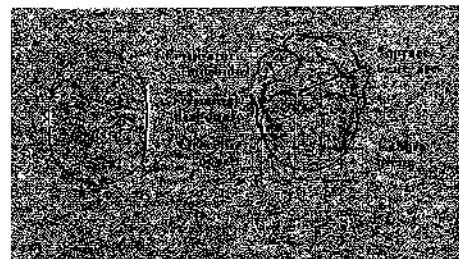


Fig. 5 - Correzione di volto quadrato. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

scuro per la parte esterna della fronte, tempie e guancie, e il più chiaro per il centro della faccia.

LA FORMA OBLUNGA. — Due cose vanno ricercate nella correzione di questo tipo facciale: rotondità e spazio tra le sopracciglia. Tenere i capelli morbidi e lenti lasciando la fronte scoperta, per ottenere maggiore ampiezza (fig. 6).

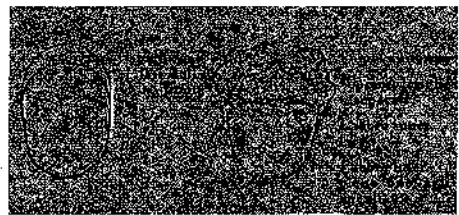


Fig. 6 - Correzione di volto oblungo. Le zone ombreggiate indicano la posizione del rossetto

Delle onde aderenti alle guancie addolciranno la linea della mascella, la cui durezza verrà anche attenuata dall'uso di cerone più scuro (fig. 8). Allargare il labbro superiore e tenere l'inferiore pieno fino agli angoli.

LA FORMA OVALE. — Dato che il viso ovale è il tipo perfetto, è naturale che non richieda nessuna correzione. In ogni modo, però, bisogna badare di evitare qualsiasi contrasto stridente nel trucco (fig. 7). La pettinatura deve essere semplice, preferibilmente con la scriminatura nel mezzo. Conservare la linea naturale delle sopracciglia, iniziandole sopra il canale lacrimale. Le labbra piene e secondo il disegno naturale.

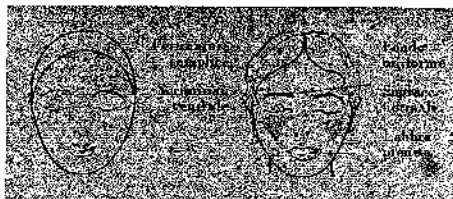


Fig. 7 - Trucco per viso ovale. Le zone ombreggiate indicano le posizioni del rossetto

I COLORI NEL TRUCCO CORRETTIVO. — Fino ad ora abbiamo trattato l'argomento nei limiti della fotografia in bianco e nero. Passando alla fotografia a colori, i principi basilari e i procedimenti rimangono gli stessi, ma vi sono alcune differenze nei dettagli e nei prodotti da usare. In poche parole, il trucco per fotografia a colori differisce nei seguenti particolari:

1. - I veroni sono più chiari, con un minore contenuto di rosso.
2. - L'ombreggiatura degli occhi è azzurra anziché marrone.
3. - Si usa il rossetto per le guancie (mentre non viene usato per la fotografia in b. e n.). L'applicazione di cerone, trucco per gli occhi, per le labbra ecc. segue la stessa formula descritta per la fotografia in b. e n. Con l'aggiunta del rossetto per le guancie, l'effetto generale da raggiungere nel trucco per la fotografia a colori è quello di un normale trucco da passaggio molto accurato e moderato.

Il rossetto per le guancie tiene un posto importante nel trucco correttivo per fotografia a colori. I paragrafi seguenti riguardano la posizione e la forma del rossetto.

1. - *Per il volto a forma romboidale.* — Il rossetto deve essere applicato in alto sugli zigomi e sfumato accuratamente in su verso l'occhio e indietro verso la radice dei capelli, ma non va assolutamente applicato sulla parte inferiore del viso.
2. - *Per il volto a triangolo capovolto.* — Applicare il rossetto in tondo sullo zigomo, sfumandolo verso il centro della guancia e fermandosi all'altezza del labbro superiore (fig. 2). Se le guancie sono piene, distendere il tondo quel tanto che basti a ombreggiare l'intera parte esterna della guancia.
3. - *Per il volto triangolare.* — Il rossetto va applicato a triangolo e sfumato in alto verso la tempia, all'interno sotto il centro dell'occhio, e leggermente verso il basso sopra la linea della mascella. Il rossetto deve ricoprire solo il lato esterno delle guancie.



Fig. 8 - Ombreggiatura per addolcire la mascella quadra



Fig. 9 - Riduzione della larghezza del naso

4. - *Per il volto rotondo.* — Il rossetto va applicato sulla parte esterna della guancia estendendosi in alto verso la tempia e sfumando lievemente in basso verso la mascella (fig. 4).

5. - *Per il volto quadrato.* — Applicare il rossetto a triangolo al sommo dello zigomo, sfumandolo all'indietro verso la radice dei capelli e leggermente in basso verso la parte esterna della mascella (fig. 5). Il rossetto così applicato addolcirà la durezza della linea mascellare.

6. - *Per il volto oblungo.* — Il rossetto va applicato in un tondo sfumato al centro della guancia (fig. 6). Questo aiuta a dare un'impressione di rotondità. Un leggero tocco di rossetto sul mento accorcia il volto, se è eccessivamente lungo.

7. - *Per il volto ovale.* — Applicare il rossetto a triangolo, seguendo la linea delle guancie e sfumando molto leggermente in alto sotto l'occhio (fig. 7).

Notare che benché il contorno del rossetto sia tracciato nettamente sulle figure da 1 a 7, in realtà deve essere molto sfumato. Il rossetto non deve mai presentare una linea di demarcazione.

IL TECNICO

(continua)

*Le mode d'Italia sono validamente
dalle potenti unite da guerra*

ODERO TERNI ORLANDO



Se prima i film svedesi si regolavano a seconda del gusto semplice della gran massa, ora le Case cinematografiche hanno compreso che l'arte cinematografica può avere uno scopo più alto, più fine; cioè di elevare il gusto e la cultura del popolo e non solamente di divertirlo.

La cinematografia svedese di qualche anno fa era caratterizzata dalle farse e dalle commedie. Ora invece si girano film di carattere storico, patriottico e scientifico; alcuni film sono tratti da libri di ottimi autori svedesi ed altri studiano i vari problemi sociali, psichici o di altro genere, cioè problemi che vengono discussi qui in Svezia ed altrove.

Ma non è da notare solamente uno sviluppo qualitativo, perché anche la quantità va aumentando. Nel 1937 la Svezia produsse 23 film a questo numero è aumentato anno per anno raggiungendo nel 1934 il numero di 37, però ebbe una diminuzione nel 1941 fino a 34. Nella stagione seguente, cioè nella primavera e nell'autunno del 1942, la cinematografia svedese raggiungerà il numero massimo di produzione, cioè 50 film. Le cause principali di quest'aumento sono due: le maggiori difficoltà d'importare film stranieri, specialmente quelli americani che costituivano il maggior numero di film importati, ed il buon esito dei film svedesi.

La guerra attuale ha naturalmente avuto una certa influenza anche sulla cinematografia svedese che ha creato alcuni film di carattere militare o storico. Tra questi notiamo prima di tutto un film che recentemente è stato premiato in Svezia per la sua regia. Si tratta di LA PRIMA DIVISIONE, il racconto della vita di alcuni aviatori svedesi. Il regista premiato è Hans Ekman, di soli 26 anni, ma che nonostante la sua giovane età è uno dei migliori registi svedesi per

A questi film di carattere patriottico si può anche aggiungere una DONNA A BORDO, che ha come interpreti principali la coppia più popolare della cinematografia svedese: Karin Ekelund-Edvin Adolphson.

Una città di porto francese è sorpresa da una incursione aerea. Nel porto c'è una nave mercantile svedese, Ethel, carica di merci importanti per la Svezia. Durante la pioggia incessante della bombe, una ragazza svedese (Karin Ekelund) riesce a salire inosservata a bordo della nave svedese.

In contrasto ai regolamenti svedesi, la nave lascia il porto per iniziare il suo viaggio così pieno di pericoli. La libertà della ragazza non dura molto; viene scoperta ed è costretta a lavorare nella cucina della nave. Un altro piroscapo svedese, che sta affondando causa l'esplosione di una mina, si trova nelle vicinanze e chiede aiuto. L'equipaggio della Ethel esita ad entrare nella zona minata satura di pericoli, ma grazie al contegno deciso della ragazza, spariscono le inquietudini dell'equipaggio. Due fuochisti, gli unici superstiti dell'equipaggio, vengono tratti in salvo. Ristabiliti in salute, i due sono messi a lavorare, ma essi si oppongono e si dimostrano contrari specialmente col capitano (Edvin Adolphson).

Il viaggio continua verso la Svezia; un viaggio pieno di pericoli, con nemici invisibili sott'acqua, con mine continuamente in agguato e con aeroplani attaccanti. Tutti questi pericoli, la tensione di nervi e l'impressione che qualunque momento possa essere l'ultimo, unisce le persone; in un mondo isolato rappresentato da una nave solitaria in alto mare, danno l'escapatoria per dar fuoco ad un amore passionale tra il capitano e la giovane ragazza, un amore che continuerà con la stessa intensità anche dopo lo sbarco in

CINEMATOGRAFIA SVEDESE

(Stoccolma, giugno)

PARLANDO una sera con un noto regista svedese, gli chiesi: «Qual'è la tua opinione più sincera sulla cinematografia svedese? Come la trovi? Credi nel suo avvenire? Può avere un posto importante nel mercato mondiale della cinematografia?». Il regista mi guarda, sorride e risponde con piena convinzione: «Non solo ho una grande fede nella cinematografia svedese, ma la calcolo francamente come una delle migliori di Europa, osservando specialmente lo sviluppo di questi ultimi anni».

Questa considerazione fatta da un conoscitore è naturalmente molto improntata dall'amore per la produzione nazionale e da altre circostanze, ma si può anche verificare che alcune considerazioni siano giuste e vere.

La Svezia ha dato e dà tuttora al mondo registi ed artisti rimarchevoli: Viktor Sjöström, regista molto in voga una ventina d'anni fa, che ha lavorato anche in America con ottimo successo; Greta Garbo, Ingrid Bergman, Zarah Leander, Warner Oland, solamente per nominare i più noti. Una giovane stella svedese, Viveca Lindfors, che ha ottenuto degli ottimi successi in due pellicole svedesi, è partita in maggio per l'Italia per girarvi alcuni film. È un tipo molto affascinante che desterà interesse per la sua intelligenza, la sua apparizione originale, assai somigliante ad una valchiria dei tempi dei vichinghi.

Qua se precedentemente molti artisti e registi andavano all'estero, ora generalmente restano in Svezia, essendo qui maggior possibilità di farsi valere grazie allo sviluppo dell'arte cinematografica.

Il suo senso realistico e per il suo intelletto. Gli attori principali sono Lars Hanson, attore cinquantenne, che ha partecipato con ottimo successo in parecchi film ed uno dei più noti artisti del teatro drammatico di Stoccolma e Stig Järrel, che ha dato prova di saper sostenere sia parti comiche che drammatiche con la stessa intelligenza e la stessa finezza.

Ne LA PRIMA DIVISIONE seguiamo la vita di alcuni ufficiali dell'Arma Aerea svedese, una vita piena di sacrifici e di doveri, ma, nello stesso tempo, piena di soddisfazioni. Il film è stato girato in gran parte da una squadriglia in un campo d'aviazione svedese in intima collaborazione coll'aeronautica svedese.

Di carattere storico è il film SNAPPANAR. Snappanar erano delle bande di uomini armati che combattevano contro le truppe svedesi nella Svezia meridionale nella seconda metà del 1600. Il manoscritto è dello scrittore Karl-Ragnar Gierow, molto noto in Svezia per i suoi drammi che sono stati rappresentati anche al Teatro Drammatico di Stoccolma. Questo film contiene un gran numero di avventure, ma è anche romantico e comico, e si basa sull'amore del contadino svedese per la sua terra. La parte comica è interpretata da Edvard Persson, l'eroe da Georg Fant, un Amedeo Nazzari svedese, e l'interpretazione romantica dalla giovane Eva Henning. Questo film ha destato un grande interesse essendo il primo di questo genere, ma nonostante il risultato è ottimo grazie alla magnifica fotografia che offre la natura svedese ed alla buona interpretazione di tutti gli artisti che sono stati scelti con un gusto perfetto e degno di lode.

porto svedese, dopo un viaggio così pieno di avventure.

Questo tipo di film è nuovo per la cinematografia svedese e benché gli artisti siano bravi e il film interessante, pure s'incontra una certa difficoltà di mantenere lo stile avventuroso ed il fine del regista di dare all'amore dei due attori principali un carattere sublime, non riesce nell'intento e qualche volta quest'amore assume un carattere un po' banale.

Un problema che ora è molto attuale è la questione dei profughi e su questo problema è stato girato un film intitolato VIE PERICOLOSE, colla su nominata Karin Ekelund, che, del resto, è stata premiata come la migliore attrice svedese. Regista ed attore è Anders Henriksson, il rinnovatore della cinematografia svedese. Anche egli è attore al R. Teatro Drammatico di Stoccolma, come molti altri interpreti principali di questo film. Tratta delle difficoltà di una famiglia di profughi, che vengono mandati da un posto all'altro, che sono senza tetto e senza pace. Sorgono sempre dei problemi nuovi e le tentazioni a cui sono esposti sono molteplici. Il personaggio più importante è Vania (Karin Ekelund), una giovane donna che sa quello che vuole, una donna con un carattere fermo e deciso e di una forte sensualità. Ci sono due uomini nella vita di Vania, il collega (Georg Rydeberg), ed il povero operaio di porto (Anders Henriksson). Il conflitto amoroso diviene intenso e teso. E questo conflitto costituisce solamente un piccolo dettaglio di un grande dramma: la lotta per l'esistenza.

FIAMME NELLE TENEBRE è un film di carattere psicologico. Il manoscritto e la regia sono del

sunnominato Hans Ehman. Siamo in un collegio maschile svedese, in campagna. Il professore, Rolf Nordmark, interpretato da Edvin Adolphson, sorreglia i ragazzi. In questa scuola la signora Eva, interpretata dall'attrice del Teatro Drammatico di Stoccolma Inga Tidblad, è maestra, e fra i due vi è una grande amicizia. Durante le vacanze estive, la signora parte e si sposa con un certo Birger Sjöberg, maestro di latino, che, all'insaputa della ragazza, soffre di alcuni difetti psichici, tra l'altro è monomane. Sjöberg vien nominato insegnante al collegio e nell'autunno i due sposi novelli arrivano al collegio. Quando Sjöberg vede la grande amicizia tra il professore ed Eva, la sua mente malata gli fa credere che tra i due esista una relazione più intima di una pura amicizia e la sua gelosia risveglia il suo senso monomane. Quando non è visto da nessuno, va alla villa del professore e dà fuoco alla casa. Il professore riesce a salvarsi; si cerca il colpevole, ma nessuno si trova. Il professore, dal contegno di Sjöberg, comincia a sospettare che abbia un difetto mentale e questi, che comprende che sta per essere scoperto, si uccide.

Stig Järrel interpreta la parte di Sjöberg con grande arte e tutto il film è molto realistico nel rappresentare questo problema così intenso ed originale. In un primo tempo, la censura svedese aveva deciso di non permettere la visione di questo film, temendo che il suo realismo potesse avere un'influenza dannosa sul pubblico, specialmente su quello giovanile e ciò da una prova dell'interpretazione realistica del film.

Alcuni anni fa accadde un fatto molto strano in un ospedale di Stoccolma, e tutti i giornali ne parlarono. Gösta Stevens, in collaborazione con un medico, ha fatto di questo la base di un film: LA LOTTA CONTINUA, con Viktor Sjöström, il pioniere della cinematografia svedese, che interpreta la parte del medico primario di un ospedale di Stoccolma. È un giovane molto serio che vive solamente per il suo lavoro, come del resto anche l'infermiera Maria. Lavorano fianco a fianco tutti i giorni. Un malato ricorda loro che sono giovani e che hanno bisogno di svago e si decidono di passare alcune ore spensierate ad allegre nei dintorni di Stoccolma. Maria comprende ora che ama Georg, ma la sua gioia si trasforma in tristezza quando viene a sapere che egli è innamorato della figlia del professore, Inga, interpretata da Anna-Margareta Björlin che qui fa il suo debutto. Per poter sposarsi, Georg de-

cide di lasciare l'ospedale e la sua carriera di chirurgo per divenire medico provinciale ed ottenere un maggior guadagno. Un giorno Georg fa una semplice operazione dentale ad un giovane. La sera, quando il professore, Inga e Georg sono assieme, telefonano dall'ospedale per comunicare che il giovane — operato da Georg — stava morendo senza poter conoscere la causa. All'arrivo dei due medici all'ospedale, il malato è spirato. Questo fatto deciderà le sorti del professore, di Inga e di Georg. Sono momenti di ansia e di tensione di nervi. Il professore viene accusato di essere la causa della morte del giovane. Sta nascendo uno scandalo, ma alla fine del processo, il tribunale dichiara che il professore è innocente che il giovane è morto per ragioni non derivanti da uno sbaglio del medico. Nel frattempo Georg è costretto a fare un'operazione urgente, assistito da Maria. Durante questa operazione, Georg comprende che Inga non è il suo vero amore, ma che invece è Maria che lo ama, ed ha fiducia in lui, non solo come uomo, ma anche e forse più come medico.

Un altro film basato su un fatto vero è UN DETTATO, dramma che ha fatto un grandissimo successo. Non è uno dei film più recenti, ma ci tengo a nominarlo perché esso ha dato l'impulso allo sviluppo sempre crescente della cinematografia svedese. Il merito più grande di questo ottimo risultato è del regista Anders Henriksson che ha saputo dare il colore ed il carattere adatti ad un film di questo genere.

Ugo von Degerjell, mandato in esilio dal fratello Andrea, ritorna in Svezia, dopo alcuni anni. Andrea cerca di mandarlo via ancora una volta. I due fratelli s'incontrano la vigilia del compleanno di Andrea. La mattina seguente i famigliari sono riuniti da Andrea per festeggiarlo e Andrea entra puntuale come il solito. Sulla tavola c'è il giornale ed in prima pagina si legge: «Hugo von Degerjell trovato ucciso nel suo appartamento». Dopo molte ricerche, la polizia scopre l'uccisore: il figlio di Andrea, Rutger, interpretato da Edvin Adolphson, che era andato da Hugo, insieme colla sua bella moglie Maud, (Karin Ekelund), per chiedere in prestito del danaro. Nasce una disputa e in un momento d'ira Hugo viene ucciso. Rutger è condannato ai lavori forzati per tutta la vita. Suo fratello parte per l'estero con Maud, ma siccome ella non fa altro che pensare al marito, ritorna a casa. Maud va alla prigione e prende con sé del

veleno, dà una pillola al marito ed una l'inghiottisce lei stessa, così i due sposi muoiono insieme, felici di essersi ritrovati.

Viveca Lindfors, che ora è in Italia per girarvi alcuni film, è una nuova stella anche nel firmamento cinematografico svedese; nonostante ciò, è già molto ben quotata ed è specialmente in un film che ha fatto molto successo: E SE MI SPOSASSI COL PRETE? La base di questo film è un romanzo omonimo della scrittrice svedese Ester Lindén. Si tratta dell'amore di un pastore protestante per una giovane maestra di campagna (Viveca Lindfors). È una miscela di realismo sarcastico, di umorismo e di ottimismo femminile, mentre si dà la visione di quella parte della Svezia che è rustica, grigia e noiosa. Il film è rappresentato con del realismo e con stile da destare interesse da parte del pubblico. Benché Viveca Lindfors interpreti la sua prima parte importante in questo film, pure risalta come una giovane attrice piena di vita, d'intelligenza e di grazia.

Eccellenza fatta di questi film sunnominati che hanno veramente un valore artistico degno di rilievo, gli altri sono di un carattere meno originale, però anche fra questi, ve ne sono molti di buoni.

Sono film comici, musicali e commedie ed essendo difficile dare una relazione del contenuto, mi limito a citare il nome dei film migliori. La giovane cantante Alice-Babs Nilsson, nota anche in Italia per il film GIRATE, MAESTRO! si è presentata al pubblico svedese in due altri film sullo stesso tipo: I MAESTRI IN VACANZA e LA GIOVANE CANTANTE. Sono film pieni di umorismo naturale e di musica allegra.

Anche la Svezia ha il suo Macario; Åke Söderblom, un comico di stile che ha fatto divertire migliaia di persone. Ultimamente lo abbiamo visto in QUESTA NOTTE O MAI PIÙ: È POVERO FERDINANDO.

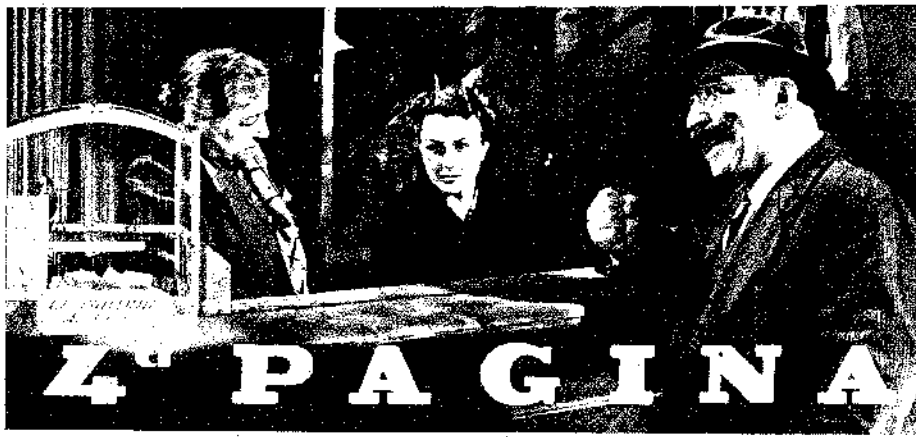
È veramente ammirabile che un paese con una popolazione relativamente piccola come la Svezia abbia una produzione così vasta e così varia in modo da accontentare tutti i gusti del pubblico svedese, il che non è facile, essendo gli svedesi abituati a vedere i migliori film del mondo.

Ma se il gusto del pubblico svedese è ora così elevato, questo è dovuto anche al migliorato sviluppo della produzione cinematografica svedese.

TOMASO TOMBA



Tre stelle del cinema svedese: Ingrid Bergman, Signe Hasso, e Anne Margrothe Björlin



4^a PAGINA



Il 'professor' Tofano impartisce il pane della sua scienza



Quattro educande in veste da notte. Un mondo sempre vivo e divertente



Falconi è più che mai giovanile ed elegante



Gino Cervi sembra preso dalla disperazione...



e Valentina Cortese va a nozze

QUESTO film dell'Inac-Cervinia si annuncia singolare e interessante per la sua complessa trama composta di sei episodi, tanto più che tra gli sceneggiatori troviamo molti dei nomi della nostra letteratura e del nostro cinematografo: Ugo Betti, Edoardo Anton, Piero Tellini, Nicola e Spiro Manzari, Cesare Zavattini, Gianni Puccini, Giuseppe Marotta. E accanto alla schiera sudenata abbiamo un complesso artistico veramente eccezionale, che comprende i nomi di Luigi Almirante, Elena Altieri, Paola Barbara, Memo Benassi, Annibale Betrone, Lina Bacci, Gino Cavalieri, Gino Cervi, Valentina Cortese, Armando Falconi, Oretta Fiume, Claudio Gora, Camillo Pilotto, Ruggero Ruggeri, Bella Starace Sainati, Sergio Tofano, Zago, ecc.

Nicola Manzari sarà il regista, e, se le sue esperienze precedenti avranno peso, si potrà aver fiducia che dalla complessa macchina di sceneggiatori, di attori e di tecnici, egli ricavi qualcosa di veramente buono.

(foto Bertazzini)

Viente di vecchio sotto il sole

VERAMENTE, se il Viandante dovesse riassumere in poche parole le impressioni del suo viaggio attraverso gli stabilimenti cinematografici, quelle parole sarebbero in antitesi con la biblica sentenza dell'Ecclesiaste: « nihil sub sole novi », perché — invece — tutto è nuovo quel che egli incontra sotto il fulgente sole romano di giugno. Nuovi i film, tutti i film (e non son pochi) in lavorazione; nuovi, anche, molti dei padiglioni che li accolgono, perché ogni stabilimento va moltiplicando i suoi teatri per corrispondere all'aumento continuo della produzione. Così, mentre a Torino riprendevano vita, modernamente riattrezzati, vecchi teatri da tempo abbandonati, qui a Roma, entrando alla « Titanus », sembrò al Viandante di veder doppio e, scartata questa ipotesi perché astioso, si accorse che i teatri son proprio raddoppiati di numero e si son tutti vestiti a nuovo in una tinta tenera come il piumaggio delle tortore; a Cinecittà si clevano le robuste ossature di due teatri nuovi (uno dei quali eguaglierà, pare, per dimensioni, il maestoso teatro n. 5) e altri due sono in progetto; alla « Scaleria », infine, in attesa della realizzazione di un complesso di teatri affatto nuovi, quelli già creati non bastano più e si gira perfino un interno all'ombra di un immenso tendone steso all'aperto.

Dopo questo breve panorama edilizio che farà piacere a chiunque ami il cinema, perché dice con l'eloquenza dei fatti come si intensifici il ritmo produttivo, bisogna mettersi senz'altro in cammino: perché, come nelle favole, lunga è la via. Figurarsi che la prima metà è la Russia sovietica, una curiosa Russia i cui abitanti, coperti di pesanti cappottoni e incappucciati di pelliccia, se ne stanno immobili, in attesa di « girare », nelle ombre del giardino per evitare che il caldo faccia liquefare il cerone del viso. Un sole splendido come questo ineguagliabile sole romano, certo, in Russia non si sono mai sognati di vederlo, nemmeno quegli autentici moscoviti che, riusciti a fuggire dopo aver gustato le prime gioie del paradiso rosso, fanno oggi da generici in uno squallido caffè ricostruito in teatro per il film *Not vivà*. Quando il Viandante vi pone piede, il locale è affollato di lavoratori, seduti ai tavoli, con la pipa in bocca, assorti in una rassegnata chetudine che esprime, come meglio non si potrebbe, i risultati dell'elevamento spirituale realizzato da Lenin, compagni e più o meno legittimi discendenti. A proposito, sono qui anche loro, sapete? Guardano la sala dai grandi ritratti appesi alle pareti e sembra che i clienti del caffèucio si sentano inchiodati da quegli sguardi foschi, tanto sono silenziosi e desolati. Certo, questa gente è agghiacciata dalla paura degli agenti della Ghepei che non possono mancare in un pubblico locale. Uno di questi agenti, infatti, il Viandante lo riconosce subito: è Andrei Taganov (che ha i duri lineamenti di Fosco Giachetti) e sta parlando sottovoce con Kira (o, per sonare garbi meglio, con Alida Valli). Quel che egli dice, però, lo apprendiamo dal regista Alessandrini che spiega brevemente agli attori l'azione della scena,

e poi fa un giro fra i tavoli e i clienti del caffè, osservando che ci sono parecchi ritocchi da fare: e, fra l'altro, ordina (con un neologismo che non so se i puristi accademici gli perdonerebbero, ma che è senza dubbio efficace e di immediata comprensione per il truccatore) di « russificare » maggiormente la chioma di un cameriere, e lamenta — giustamente — che in rapporto alle numerose pipe dei clienti, l'aria è troppo limpida, qui dentro. « Incenso o zampironi? » gli chiede gridando un attrezzista. « Incenso, diamine », brontola Alessandrini. (La differenza è sostanziale; bruciando gli zampironi si ottengono delle sottili fumate localizzate, mentre dall'incenso si sprigiona una nebbiolina che stende in tutto l'ambiente un velo sospeso a mezz'aria. E così, dobbiamo proprio al cinema questa ennesima curiosità: sentire odor d'incenso fra i bolscevichi). Abbandonato il caffè sovietico per un imperioso bisogno di più respirabile aere, si affaccia alla mente del Viandante il ricordo di tutti gli orrori del bolscevismo, contro il quale prima fu l'Italia ad insorgere, e il ricordo della lotta contro di esso sostenuta in Spagna. Ma non è la Spagna tormentata dalla guerra contro i rossi, quella Spagna che ci mostrò l'AVVENTO DELL'ALCAZAR, che appare al Viandante appena percorsi cento metri di giardino: è invece un incantevole angolino di Siviglia, inondato di sole e ridente di fiori, la Siviglia affascinante di CARMEN. Entriamo dunque nella sua casetta, modestissima casetta, appena un guscio per questa donna celebrissima, immortalata da Merimée in prosa, e in musica da Bizet: due donne in una, ormai, nella mente di tutti. Ma questa Carmen dai grandi occhi neri lampeggianti, dalla sensuale bocca laccata di carminio, dalla chioma corvina (e, diciamo pure perché non guasta il quadro, tutt'altro, dalla scollatura dell'abito quasi sconfinata), questa Carmen che risponde al nome di Viviane Romance, non canta. E, per oggi, non parla nemmeno, anche se ciò possa sembrare strano per una donna: non parla, perché siamo in sede di provino del trucco e della acconciatura. Il regista Christian Jacque (che si diversifica nettamente dai registi nostri, perché mentre questi indossano di preferenza pesanti camiciotti, con sciarpe incredibili e stivaloni massicci, lui invece è in maglietta, pantaloni e sandali da spiaggia: ma perché, poi, nessun regista debba vestirsi come una persona normale, questa è una cosa che ancora non son riuscito a spiegarvi), Jacque, dicevo, mi dichiara che è molto soddisfatto del provino: e così pure l'operatore Arata che parlando col regista aggiunge brevi commenti in una simpaticissima parlata napoletana con desinenze che vorrebbero essere, se non erro, francesi.

Mentre luci e macchina da presa vengono regolate e spostate, il Viandante, riguardando Carmen, pensa a quel nostro illustre e sapido scrittore al quale la bellezza di una donna richiamava alla mente, per immediata associazione d'idee, un dolce o un eruto, una ghiottoneria insomma. Beh, francamente, se dovessi seguire il suo processo mentale, direi che la Romance mi sugge-

risce l'idea di un peperoncino rosso, di quelli piccanti assai. Ma forse non è che un effetto di suggestione perché appunto dei grappoli di peperoncini scarlatti, insieme con ghirlande di cipolle e di aglio (roba, se non fosse finta, da fare, di questi tempi, la felicità di una massaia cittadina) pendono dalle travi del soffitto, nella cameretta sivigliana della bella Carmencita. Un'altra camera, modestissima anche questa, la stanza d'una povera casa di montagna, ma tutta soffusa d'una luce di fede, accoglie il Viandante a Roccaporena, presso Cascia. E appunto la casetta dove Rita ha cascato conduce la sua vita tormentata, quella vita torrenna che è preludio della gloria celeste che farà di lei una sovrissima Santa italiana. Pochi mobili, e rozzi, ma, come un'ardente fiamma, un mazzo di papaveri accende di purpurei riflessi il Crocefisso che spicca al centro di una parete. Intorno a Rita, alla quale presta i suoi scarti spirituali lineamenti e la sua appassionata recitazione Elena Zareschi, si raggruppano il truccatore, il regista e l'attore Nino Crisman, marito della Zareschi, per uno studio assai difficile. Si tratta di far colare il sangue dalle labbra di Rita, colpita rudemente sul viso dal marito ubriaco (non Crisman, s'intende, ma il marito cinematografico che è Paolo Spano, nelle vesti del personaggio Paolo di Ferdinando). E, sullo schermo, vedrete realmente colare un rivolo sottile di sangue sul volto vibrante di Rita da Cascia, ma tranquillizzatevi: si tratta di un innocente e dolcissimo rivolo di tamarindo, per cui l'attrice, alla fine della scena, invece di medicarsi la ferita, si lecherà ghiottamente le labbra.

Dalla dolce e verde Umbria, il Viandante piomba nell'Africa torrida, fra una moltitudine di negri prestanti, sì, ma altrettanto maleodoranti nella loro bronzata nudità. Armati di lancia e scudo, figurano una tribù guerriera del Camerun che ha momentaneamente alzato le sue capanne di paglia in un teatro di Cinecittà, dove l'« Ufa » sta realizzando, per la regia di Kimmich, un film sull'opera dei medici nella lotta contro la malattia del sonno. (E questo il primo esempio, se non sbaglio, di un film intitolato ad un prodotto medicinale — che è appunto un farmaco tedesco contro quel terribile morbo —; e può essere curioso, anzi, notare che prima di assumere questo nome farmaceutico, il soggetto cinematografico, inizialmente, aveva addirittura per titolo la formula *Haver 205*, vale a dire la 205ª soluzione nella quale la casa produttrice del farmaco ha, dopo lunghe esperienze, raggiunto i risultati desiderati). Aprendosi un varco in quel nero brulicchio d'indigeni, il Viandante riesce a raggiungere Luigi Trenker, che, con Petersen e Lotte Koch, è uno dei principali eroi della vicenda. Incontrare Trenker è sempre un piacere, per l'aperta cordialità della sua conversazione: stavolta è in casco coloniale, con una pistola di dimensioni impressionanti nella fondina sul fianco, e una pipa di non meno impressionanti proporzioni fra i denti. Sveltamente, prima che la « ripresa » abbia inizio, mi dice che ha già pronte le

sceneggiature di altri due film, uno dei quali sarà girato in Italia; e poi mi indica Toni, un negro piccoletto e tutto nervi che, in questo film, fa la parte del suo servo, raccontandomi che Toni era autista di una camionetta in un reparto inglese quando è stato catturato prigioniero presso Tobruk; che adesso, adibito con un gruppo di altri negri prigionieri a figurare da comparsa nel film, è molto fiero di una pipa e di una borsa di tabacco avute in regalo dall'autore; e infine che, avendo altri indigeni chiesto anche essi del tabacco, Toni ha detto a Trenker: « Non datglielo: una pipa si regala soltanto a un gentiluomo ». (Dal che si deduce che, stando a contatto con gli inglesi, Toni è diventato vanaglorioso come un baronetto).

Uscendo dall'atmosfera soffocante del Camerun, cosa ci può essere di più gradito che una escursione in alta montagna? Ed eccoci nella clinica alpestre dove Malasomma — dirigendo le riprese del film *ACQUE DI PRIMAVERA* — prodiga le sue cure ad un gruppo di fanciulli, piccoli infermi sdraiati sui lettini d'una veranda aperta in cospetto d'una chiostra di vette nevose. Detto fra noi, è una fortuna che quei ragazzi in realtà siano benissimo in salute, altrimenti non guarirebbero certo per merito dell'aria di queste montagne dipinte su un immenso fondale di carta, come non arriva, da quei ghiacciai, neppure un alito di frescura a ristorare il Viandante.

I teatri 6 e 7 di Cinecittà, già abbainati dalla costruzione edilizia, sono ora uniti anche da un comune destino che vorrei chiamare « coniugale »: possono dirsi questi, infatti, i teatri degli sposi, giacché in entrambi un marito regista dirige un film interpretato dalla propria moglie; e se in uno di essi il titolo del film rivela apertamente che si tratta di una storia d'amore, nell'altro il titolo accenna più velatamente ad una alba veneta che però, c'è da giurarla, sarà egualmente un'alba d'amore. Viveca Lindfors, la bellissima attrice svedese, è guidata dal marito, il regista Hasso, nel drammatico cammino verso quella radiosa aurora, ed Assia Noris è condotta da Camerini a vivere per lo schermo una dolorosa e umanissima vicenda d'amore. (In questo momento, però, Assia non soffre, al contrario: per consolarsi dei tristi casi della vicenda cinematografica nella quale, purtroppo, dovrà anche morire, se ne sta seduta nell'ombra riposante del corridoio, mangiando ghiottamente delle ciliegie).

All'interno, il teatro è trasformato nella anticamera dello studio direttoriale di una grande fabbrica siderurgica, dove una gentile ragazza, in dimesse vesti, incontrando Osvaldo Genazzani, dirigente dello stabilimento, gli ricorda timidamente di esser tornata qui, oggi, per quel sussidio ch'egli sa.

Fra prove e riprese, la scena si ripete cinque volte e per altrettante volte la ragazza rammenta il sussidio all'affaccendato direttore, che le promette di occuparsene subito. E poi, c'è ancora chi accusa il cinema di irrealtà nei confronti della vita!

IL VIANDANTE

★★★ NELLE SABBIE MOBILI

(L'empreinte du Dieu) - Francia - Produzione: Luma Film Productions - Distribuzione: Lux Film - Regia: Léonide Moguy - Soggetto: dal romanzo om. di Muxence van der Meersch - Sceneggiatura: L. Moguy, Charles Spaak - Interpreti: Pierre Blanchard, Annie Ducaux, Blanchette Brunoy, Jacques Dumesnil.

Léonide Moguy è uno dei registi dell'ultima « avanguardia » francese, quell'avanguardia che ha saputo uscire dalla solitudine iperborica e aristocratica delle prime esperienze scolastiche, e, entrata nel vivo della produzione industriale, a questa ha conferito nerbo e lineamenti; rendendola, in virtù di questo intervento animoso, « internazionale », è riuscita — malgrado tutto — a esprimere con libera chiarezza la propria visione neo-realistica del mondo e dei fatti degli uomini, e insieme a risolvere con efficacia, scaltra o geniale efficacia secondo i casi, i problemi espressivi del cinema moderno. Educato alla scuola del film muto, questi autori si sono resi conto delle complesse necessità del film parlato, giungendo a fondere in stile visione e suono, l'una e l'altro definiti con precisione nei loro limiti e nella loro reciprocità. Uno stile — tanti stili? Ecco: questo ci preme dirlo subito. Mentre nei due maggiori rappresentanti di questa tendenza che tanta acqua pura ha portato al mulino del cinematografo, Clair e Renoir, la ricerca nasce da una sofferenza nettamente risolta in espressione, da una sincerità che raggiunge il fotogramma e lo determina senza equivoci (l'uno e l'altro artefici, in altre parole, trovano il proprio e inconfondibile stile, ognuno il suo), nei minori — Duvivier, Carné, Allegret, Moguy — riconosciamo i dati di un'ispirazione non mai lineare, pura, rigorosa. Essi riadoperano, con estrema astuzia, con un abbandono poetico, talvolta, schietto e felice, termini e motivi dei quali ci è sempre possibile riconoscere la fonte. Ecco, ad es., Duvivier che di sana pianta riprende la clairiana trovata della pianola messa in moto dall'uomo che cade, colpito; Carné che — in ALBA TRAGICA — arretra la stanza di Jean Gabin con gli stessi oggetti che ricordiamo presenti in quella di Georges Rigaud (in PER LE VIE DI PARIGI) o ci ridà, delle strade e delle case di Parigi, elementi a noi già noti da sotto i tetti di Parigi in poi. Si veda, inoltre, come ricorrono le suggestioni del materiale plastico clairiano e renoiriano in tutti i film della « tradizione francese »: non mancano nemmeno in NELLE SABBIE MOBILI una pianola, un banco di har, certe già archiviate suggestioni d'illuminazione.

Insomma, se è vero, com'è vero, che c'è uno stile per ogni artista, non di stile bisognava parlare, ma di « maniera ». Una maniera che non è certo avara di emozioni non facilmente dimenticabili, ma che

FILM DI QUESTI GIORNI

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

stenta a sciogliersi in una misura volta a volta differenziata. Buon cinema è il cinema di Duvivier o di Carné o di Moguy; ma grande cinema non può essere, proprio perché in nessuno di questi autori ci è dato di scoprire movimenti o segni di un'inconfondibile vena particolare. Essi stanno a Clair e a Renoir come, nelle « botteghe » di arte rinascimentali, gli scolari stavano ai maestri. Essi, tutti insieme, compongono una « scuola ». Alla quale hanno donato una nitida dignità e un vigore illustrativo meritevole del maggiore rispetto. Senza costoro, non parleremmo, forse, di cinema francese. E non è chi non veda quanto grande possa essere, anche oggi che il cinema francese è probabilmente esaurito, la lezione per il cinema italiano: dove la produzione non ha ancora una faccia, appunto perché nessun audace artista gliela ha ancora saputa modellare.

« Maniera », non solo nel senso dell'espressione: ma anche in ciò che riguarda la scelta dei « contenuti ». In questo film di Moguy ci appaiono due mondi, il proletario e il borghese. Oh, non c'è dubbio che il regista li ha saputi distinguere: ma è mancato giusto al momento di chiarire certe fondamentali divisioni, che fanno inimicizia e tragedia. Qui dentro, le reciproche posizioni sono uno stato di fatto che s'accetta come storicamente perfetto e immutabile. E la ragione è, a nostro avviso, una soprattutto. Che nel rappresentarci gli uni e gli altri, i contrabbandieri e gli ispettori di polizia, i contadini e i « professionisti », il Moguy s'è servito di schemi già collaudati. Non di verità qui dentro si tratta, ma di convenzione, una convenzione che della verità porta decorosamente i panni.

Convenzionali vengono così a essere le ragioni psicologiche che deter-

minano i nodi del dramma. La cattiveria che in Dumesnil ambigualmente coesiste con un amore profondo, la dubbia posizione di Blanchard dinanzi alle due donne che l'amano, la risoluzione finale dell'incertezza della Ducaux: son tutte cose alle quali crediamo soprattutto perché ci si porgono attraverso la suggestione di non lontane e approfondite analogie.

Resta però da dire, di questo film, ch'esso rientra nobilmente nei validi confini di quella scuola. Lo scrupolo, l'attenzione e la cura con la quale si modula la studiosa e raffinata regia: così che ogni fotogramma si dispone in una coerenza espressiva capace di rapidi voli nervosi. Il « tempo » perfetto di ogni sequenza. C'è più d'un pezzo da antologia, come si suol dire, in questo film: citeremo per tutti il parallelismo tra la lotta dei galli e quella degli uomini, raccontata con un montaggio virtuosissimo. Il montaggio, di conseguenza la narrazione, di NELLE SABBIE MOBILI è senza dubbio l'elemento che più ci tocca.

Eccezionale l'interpretazione di Annie Ducaux, davvero una grande e una raffinata attrice. Blanchette Brunoy regge con impegno e treccia il ruolo della sua dolce rivale. Ma com'era più essenziale la sua apparizione nella BÊTE HUMAINE! (E questo, a riprova della differenza che passa tra un Renoir e un Moguy). Complessa, ma qua e là sforzata, la recitazione di Jacques Dumesnil. E quanto a Blanchard, bisogna dire ch'egli c'è parso francamente fuori ruolo.

★★★ UNA FAMIGLIA TERRIBILE

(La famille Duraton) - Francia - Produzione: S.E.S.D. - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Christian Stengel - Interpreti: Blanchette Brunoy, Jules Berry, Noël Noël, Caratte.

La trovata che ha dato l'avvio a questo film è buona, indubbiamente: insomma, se ne poteva fare qualcosa davvero. Ma il regista non ha saputo trarre un giusto partito dalla storia che aveva sottomano: invece che un film « alla Clair », com'era possibile fare, egli ha realizzato un filmetto di terzo piano. Uniche cose felici, certe trovate di lega bonaria e paesana. E il lavoro di alcuni attori: primo fra tutti Noël-Noël, eccellente nel ruolo del « paterfamilias » chiacchierone e piccolo borghese, pieno di buon senso e di cordiale ipocrisia. Jules Berry, anche se confinato in secondo piano, non ci racconta mai fatti privi d'interesse. E due facce rivediamo con piacere: quella di Caratte, l'indimenticabile attore renoiriano della GRANDE ILLUSION e della BÊTE HUMAINE, così amabile nella sua ricerca di verità (anche se inutile e sacrificata come qua dentro), e quella (se non erriamo) di Maurice de Féraudy, il timido vecchio dei due tumori clairiani: è il nonno che spara col fucilino.



Ecco un colpo di 'golf' sbagliato. Ma i nostri lettori possono avere la certezza di non sbagliare abbonandosi a Cinema. Anche nei mesi estivi

ABBRONATEVI A CINEMA

★ VERSO IL SOLE

(Pa Solsidan) - Svezia - Produzione: Wive Film - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia: Gustav Molander - Interpreti: Ingrid Bergman, Lars Hanson.

★ INQUIETUDINE

(Dollár) - Svezia - Produzione: Svenska Filmindustrier Visar - Distribuzione: S.A.N.G.R.A.F. - Regia: Gustav Molander - Interpreti: Ingrid Bergman, Georg Rydeberg, Tutta Rolf, Kotti Chave.

Non si meravigli il lettore, di vedere così accomunati e negletti questi due film di Ingrid Bergman, vecchi e affrettati di fattura, che il successo di INTERMEZZO ha, verso il pubblico italiano, in un certo senso, sulla coscienza. Si tratta di opere farraginose di luoghi comuni fastidiosi, rubacchiati qua e là senza gusto da tutti gli schiavi polverosi del teatro borghese, dirette senza impegno da un regista di meritata e seria fama, com'è Molander. Se proprio ci tengono tanto a far questi affarucci, perché i noleggiatori italiani non ricercano tra gli archivi di Stoccolma quell'edizione svedese di INTERMEZZO, con la Bergman per l'appunto e Gösta Ekman, un film decoroso e che susciterebbe certo un più vivo interesse, proprio per il parallelo che ciascuno può fare con l'americana? Ingrid Bergman è l'unica cosa viva dei due film. Nel primo, s'è rivisto, ma trascurato e sfiorito, quel Lars Hanson che fu con Greta Garbo in GÖSTA BERLING, nella DONNA DIVINA e nella CARNE E IL DIAVOLO; con Lillian Gish nel VENTO e nella LETTERA ROSSA; a quel tempo, un grande attore.

★★

LA BALENIERA DELL'ANTARTIDE

(Valfångare) - Svezia - Produzione: Svenska Filmindustrier - Distribuzione: Lux Film - Regia: Anders Henrikson - Direttore di prod.: Gaston Cornelius - Soggetto: Tancréd Ibsen - Sceneggiatura: Weyler Hildebrand - Comm. mus.: Jules Sylvain - Operatore: Julius Jaenzon - Interpreti: Allan Bohlin, Oscar Eyde Nissen, Tutta Rolf.

Se la memoria non c'inganna, questo film fu molto lodato, tre anni fa, in occasione d'un Festival veneziano. A noi ha fatto un'impressione mediocre, per dirla alle spicce. Eccellente la sua fattura esteriore, ma scarsi i motivi d'un qualche interesse. Abbiamo atteso per tutta la durata della proiezione la entrata in campo delle balene: viva la faccia loro, qualche buona sequenza la dobbiamo proprio ed esclusivamente a quella presenza sospirata, ingombrante ed epica. Ma nei due MOSBY DICK barrymoriani ricordiamo pezzi senz'altro più incisivi e più poetici sull'argomento; e non è a dire che si trattasse (a parte John) di roba molto ma molto scelta. Qui non ci pare nemmeno di poter ricordare, all'attivo del regista, un piglio deciso e originale nell'inquadrare il mare, le navi, le balene e gli uomini.

Il lettore avrà capito che accanto alla parte marinara e avventurosa del film ce n'è un'altra psicologica e sedentaria: Dio ci scampi! Qui non c'è più né regista, né racconto, né timbri: ingenua e noiosa vicenda, che, letteralmente, si trascinava. E per fortuna che Oscar Eyde Nissen (fratello d'una non dimenticata Aud Eyde Nissen), nel ruolo del « cattivo », s'impone con una maschera e una recitazione non comuni.

★★ SPIE

(Achtung! Feind Hört Mit!) - Produzione: Terra - Distribuzione: A.C.I. - Europa Film - Regia: Arthur Maria Rabenalt - Musica: Franz Grothe - Interpreti: Kirsten Heiberg, Lotte Koch, René Delgen, Rolf Weith.

Uno schema consueto e risaputo regge la trama di questo film. Bisogna dire subito che le varie fila dell'imbroglio s'accavallano e si sciolgono con un ritmo efficace e abile, e così almeno una presa esterna sugli spettatori il lavoro riesce a produrla. Ma che povertà di fantasia e di ispirazione, quanta scarna e retorica freddezza! Ma c'è anche in serie qualcosa che non dimenticheremo: quell'officina potente e tragica, grande come una città e come un paesaggio, che ci riporta il respiro più crudo del nostro tempo, e il più orgoglioso, uno di quelli che ci fanno riconoscere a far parte d'una scia misteriosa e gloriosa. Che film si poteva fare, restando tra quelle macchine più d'ogni viso umano (almeno dovendosi limitare agli inconcludenti visi di SPIE: e non contando tra gli attori ma tra gli abitanti del regno delle macchine quei soli, potenti e fuliginosi operai, figli della verità), espressivi!

★★ PAURA D'AMARE

Italia - Produzione: Vitafilm-Andros - Distribuzione: Minerva - Regia: Gattano Amata - Direttore di prod.: Cesare Origo - Sceneggiatura: Ottavio Scotti - Costumi: Boris Blinski - Operatore: Gabor Pogany - Montaggio: Giancarlo Cappelli - Interpreti: Camilla Horn, Carlo Minello, Luis Hurtado, Nino Marchesini, Anna Marchesi, Gioia Collei, Olga Solbelli.

Anche questo non possiamo, è chiaro, definirlo un film felice. Ma anche qui c'è un regista debuttante, e il nostro dovere è di dire che Amata ha superato meglio di Forzano, anche se in modo intellettualisticamente meno brillante, la dura prova. Sì, egli il Balasz l'ha letto. Non sarà uno psicologo raffinato, ma il cinematografista lo conosce: diremo anzi di più: è uno dei pochi, in Italia, che si studiano di fare « cinematografo ». È probabile si tratti d'un sesto senso, ancora rozzo ma coltivabile: possedendo il quale e non un altrettanto intensa provvista di gusto e di cultura, l'Amata dovrà curare in modo speciale, nel futuro, la scelta di tutti gli elementi « artistici » che

un film entrano a comporre. Difatti, qui egli sbaglia soprattutto nel non saper sempre guidare a tono (e con gusto, per l'appunto) gli attori, in certe incertezze narrative che solo una più ferma presa di contatto, domani, col materiale narrando gli potrà far evitare. Camilla Horn, ancora ricca di piglio, è ben lontana da colei che vedemmo accanto a John Barrymore. Minello mette ancora una volta in evidenza le sue buone e sciolte qualità, e Hurtado il suo sicuro mestiere.

★ RAGAZZA CHE DORME

Italia - Produzione: Pisorno - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia, soggetto e sceneggiatura: Andrea Forzano - Direttore di prod.: Giacomo Forzano - Scenografia: Cons. Produttori Cinemat. su disegni di Luciano Zaccari - Operatore: Manfredo Bertini - Interpreti: Andrea Checchi, Oretta Fiume, Giovanni Grasso, Ermanno Koveri, Checco Rissone, Aldo Silvani, Viniolo Sofus, Anna Pedri.

Si fatica a comprendere, veramente, come Andrea Forzano, giovane regista alla prima prova, non abbia intuito che un soggetto in partenza più del suo logoro e abusato non poteva mai trovarlo, per quanta buona volontà ci avesse potuto mettere. La sua intenzione di far un film « originale » rimane, così, tutta esteriore. Per questo, non si sa perché certi critici, in occasione

di Venezia e poi, abbiano parlato d'un film che si distaccava grandemente dalla produzione normale. Invece, si direbbe opera, questa RAGAZZA CHE DORME, dei gusti, dei desideri e delle capacità d'un brignonesco e ancora un po' ingenuo « reazionario » del cinema. I personaggi e le situazioni sono costruiti su una falsa, fiacca e letteraria concezione della vita. Personaggi senza nerbo, che sembrano rispondere a certi canoni delle novelle toscane dell'ultimo Ottocento o primo Novecento (Paolieri) e a certe suggestioni e « conquiste » della più facile letteratura ungherese o « internazionale da salotto » (Körmendi, Cronin, ecc.).

Il giovane Forzano non conosce il valore dei piani cinematografici né quello dell'inquadratura. Ogni cosa, nel suo film, resta affidata all'azione esterna e al dialogo sovrabbondante. Un consiglio vogliamo porgergli: quello di leggersi Béla Balasz!

Colorite e ottimamente bene montate sono le scene collettive del paese in cerca del tesoro: certo le migliori del film. In tutto il resto del film, invece, ingenuo e disconfitto ci appare il montaggio. Retorica e falsa l'illuminazione. Grasso e Checchi sono lasciati in balia dei propri mezzi. Più genuina e cinematografica Oretta Fiume.

VICE

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA
LIRE ITALIANE 361.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

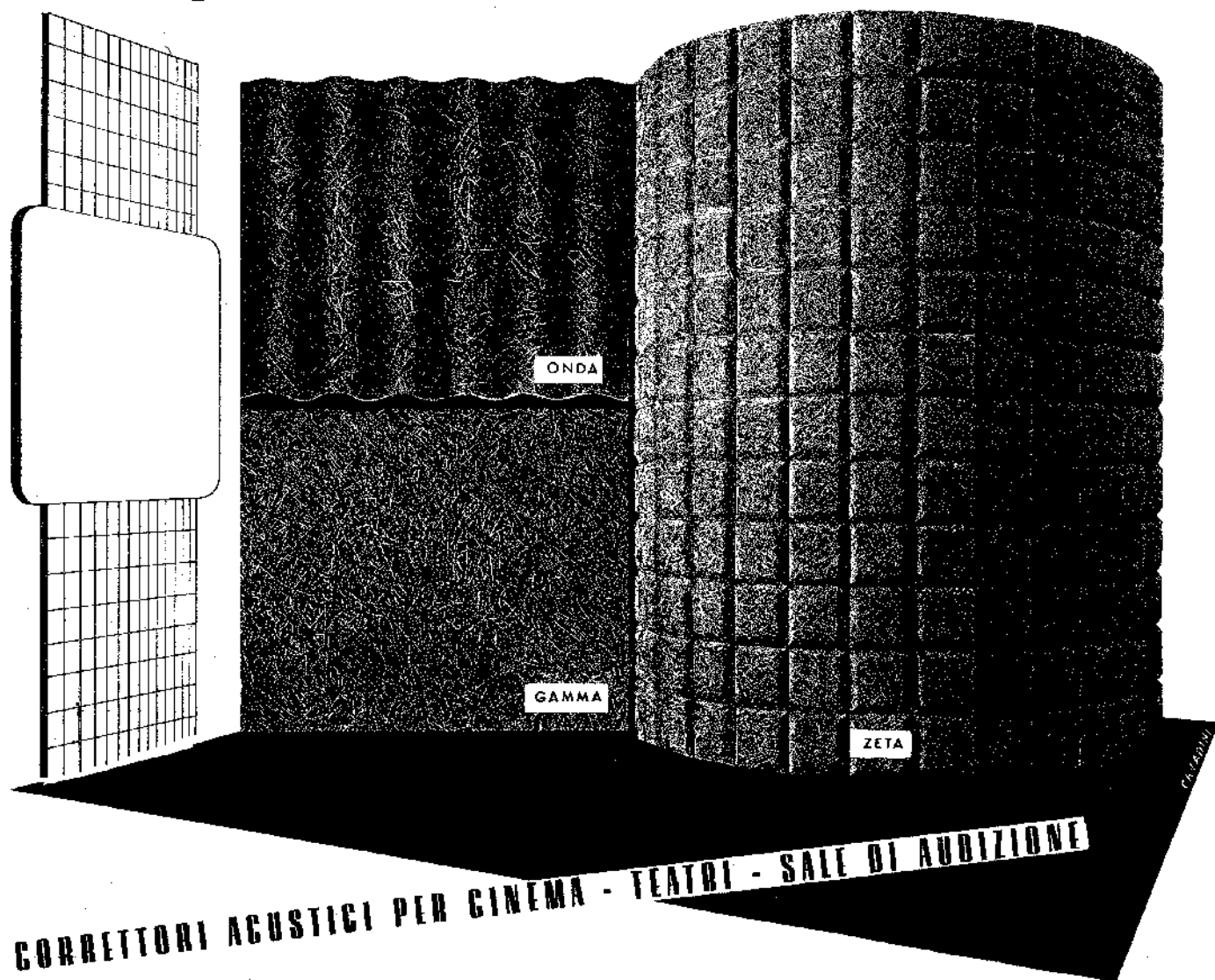
ANNO DI FONDAZIONE 1880

212 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'AFRICA
ITALIANA ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

populit

zeta · gamma · onda



CORRETTORI ACUSTICI PER CINEMA - TEATRI - SALE DI AUDIZIONE

POPULIT ZETA - POPULIT GAMMA - POPULIT ONDA formano una serie completa di correttori acustici brevettati, ininfiammabili, di elevato potere assorbente del suono e di facile e rapida posa in opera.

Il **POPULIT ZETA**, di composizione uguale agli altri due tipi, si fabbrica in elementi quadrati delle dimensioni di cm. 10 x 10 e può essere applicato con malta direttamente anche a **pareti curve**.

CONSIGLI TECNICI E PREVENTIVI A RICHIESTA

SOCIETÀ ANONIMA FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000

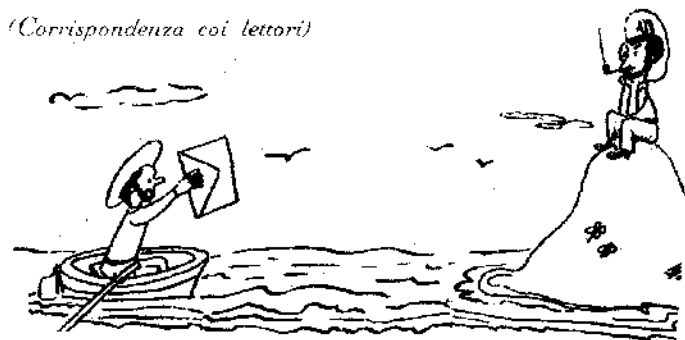
SEDE IN MILANO - VIA MOSCOVA, 18 - TELEFONO 67-146

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - FIRENZE - GENOVA - L'AQUILA - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - ROMA - TORINO - TRIESTE - UDINE

S.A.F.F.A.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



RENATO DE VINCENZI (Torino). - Saresti disposto a cedere la collezione di *Cinema*: Via San Secondo 51, Torino.

GIOVANNI CASALE. - Indirizzi di Case cinematografiche se ne pubblicano spesso, non hai cioè da sfogliare i precedenti numeri. Per i registi presso la Redazione, che inoltrerà.

ALBERTO VIANI (Reggio Emilia). - Marito della Braggiotti è John Lodge. Ti interessano articoli e fotografie in

dei doppiatori è Canali. Recentemente sono stati riesumati vecchi film dei due comici. Di Fromby per ora non sono annunciati film.

TIMONIERE PALINURO. - La galleria di C. G. non è stata pubblicata. Per gli attori indirizza presso la redazione di questa rivista che inoltrerà. Agli allievi del C.S.C. indirizza presso il Centro. L'attore italiano di cui parli mi sembra non privo di qualità e va facendosi strada.

RICCA MINOLI (Casteggio, Pavia). - Vuoi corrispondere con una lettrice di Verona. Ma io non ho indirizzi. Dalla fotografia non si capisce davvero molto. Comunque c'è l'intenzione.

ALDO CASAPORTE (San Remo). - Indirizza presso la Redazione che inoltrerà le tue lettere.

CAPORALE DISTRETTUALE (Brescia). - Semmai la sbocca rotta non è svedese, bensì tedesca. Comunque è giustissimo: perché cambiare i titoli originali, nonché rifare la colonna musicale dei film stranieri? Ti piace Fosco Giachetti e lo ritieni forse il migliore autore del cinema italiano. La pubblicazione con i film è stata vietata. Un po' alla volta ad ogni film verrà abbinato un documentario. La produzione di documentari va intensificandosi.

ATHOS (Venezia). - Dei film da te citati non so se esistano copie in Italia. Comunque è possibile che se ne trovino presso locali agenzie. Ed è anche dei lettori di questa rivista il compito di farne ricerca.

COSIMO CANNIZZARO (Palermo). - Maria Mercader nata a Barcellona il 6 marzo 1918 ha iniziato il suo lavoro in Italia col film *IL SEGRETO GIVOLARILE*.

ROSARIO GAROFALO (Palermo). - Per i numeri arretrati, inviare all'amministrazione cinque lire più le spese postali. Hai mandato tre raccomandate ad Alida Valli senza ottenere risposta. Proprio non so dirti le sue intenzioni. LA REGINA DI CIPRO è stato rimandato. Desideri manifestare a Irasema Dillan e a Carla del Poggio tutta la tua ammirazione.

GIUSEPPE ZULIANI (Sondrio). - Debbi accontentare, prima di te, i lettori più assidui.

UMBERTO BRAFA. - Desideri che qualche lettore o lettrice ti invii *Cinema* dopo averlo letto. Ecco il tuo indirizzo: Allievo Marconista Umberto Brafa, R. Aeroporto, L'Aquila.

A.G.M. (Cannizzaro). - Non mi disturba affatto. Soltanto ci vuole pazienza.

RAFFAELE TRIGGIA (Bologna). - Scrivi alla Redazione specificando le pretese.

CARLO BARSOTTI (Piacenza). - Si può paragonare REBECCA a SERENADE; infatti v'è somiglianza fra i due soggetti e analogia tra le soluzioni adottate dai registi. Quanto a Joan Fontaine, mi pare che questa sia la sua prima parte di grande impegno. Non so se a lei



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
FILIALE IN MADRID: Fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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



Un altro affezionato lettore della rubrica "Capo di Buona Speranza": Giorgio Spanio

cui c'entri la Braggiotti. Ecco il tuo indirizzo: San Pellegrino 70, Reggio Emilia.

ANTONIO SODERO (Piobesi torinese). - Penso che DON PABLO IL BANDITO possa essere un nuovo titolo di quel brutto film che è NAVE SOMMERSE. Quel PINOCCHIO è russo.

IVO WERTHER VALENTINI (via J. da Porto 234, Villa Cogorno, Modena). - Ecco pubblicato il tuo indirizzo: desiderasti tanto corrispondere con qualche aviatore. Anche nelle tue circostanze si possono compiere opere stupende. In ogni modo, auguri.

NUVOLETTA. - Il film pinocchietto russo, ha attori e fantocci animati. Per il Centro, rivolgiti alla Segreteria Didattica del C.S.C., via Tuscolana 832, Roma.

ADRIANA (Roma). - All'Incom, via Piemonte 127, Roma, fotografie de L'EBBREZZA DEL CIELO.

ATTILIO BAZZINI (Fano). - Ho passato alla Redazione per competenza. Mi sembra comunque piuttosto esagerato. Per esempio, vari sono i registi che non hanno realizzato film a loro presentati all'ultimo momento.

DUE CUGINI BOLOGNESI. - È probabile che in Italia esistano varie copie di film di Laurei e Hardy. Uno

DUE PUNTI DI TESSERA MILLE DI SIGNORILITÀ

Felicità per chi le indossa, fascino per chi le guarda, le calze Fama di purissima seta naturale sono il mirabile risultato di tutte le più moderne risorse della industria tessile italiana. La loro grande varietà soddisfa qualsiasi esigenza.

calze
Fama
DISTINZIONE

sia accaduto ciò che sembra sia accaduto alla Falconetti che dopo la riasione di GIOVANNI D'ARCO non ha più preso parte a film, e si dice perché legata ormai indissolubilmente al personaggio del film di Dreyer. Piero Lulli in un'ultima ripartenza viene presentato come Lulli e non con un altro nome. Certo che un attore, se vuole, può accettare parti insignificanti magari per ragioni di denaro. Ma spesso accade che uno pensi soltanto a questo. Pabst dopo COMEDIANZI non ha diretto altri film. Sicuro: non basta non truccare gli attori per fare dei bei film. E poi, se non sbaglia in REDENZIONE, che tu citi, gli attori sono anche truccati, come risulta da qualche fotografia.

MARIA GABRIELLA (Sondrio). - Vuoi le fotografie dei « più grandi attori » con la loro firma autografa. Come ho già ripetuto parecchie volte, indirizza le tue richieste presso Cinema che inoltrerà. Se gli attori non ti rispondono, significa che non hanno voglia, o che non fanno più fotografie. Infatti la carta per stampare le fotografie non è tanto facile trovarla, oggi, in considerevoli quantità.

EMMECI (Bologna). - Quello dei « con » è un vecchio: significa che l'attore o l'attrice, pur essendo importante, ha sostenuto una parte non molto importante, ma desidera essere distinto dagli altri. È un uso piuttosto francese; infatti nei titoli di testa dei film francesi i nomi degli attori sono elencati con numerosi « con » ed « e » congiuntivi. Nel caso della regia il « con » si adopera per indicare una collaborazione tecnica, una coregia. Nelle doppie versioni, vi sono attori che prendono parte ad ambedue le versioni, e questi ripetono la inquadratura per le due versioni.

ARAMIS (Genova). - Che la Scalera abbia acquistato FIALONE risulta un fatto positivo, che non lo abbia pubblicato in edizione italiana (difficile da

eseguirsi) è un fatto altrettanto positivo. I perché sono vari. Oltre all'accennata difficoltà, ci possono essere ragioni commerciali o d'altro genere, che io non conosco. E non è nostro compito indagare. Quel film di Duviols, a quanto mi consta, non è stato condotto a termine. IL CARRO FANTASMA è del 1938. THE FOUR FEATHERS è di produzione Korda. Per i film rivolgiti ai noleggiatori locali.

STUDIO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (Ancona). - Grazie della prima copia del primo numero del Bollettino cinematografico anconetano. Senza dubbio c'è un personale cinerico nella valutazione dei film; mi interesserebbe leggere il tuo parere circa film che tu reputi mediocri e pessimi. La tua nota a mio riguardo qualunque naturalmente gradita, è in certo senso eccessiva; poiché mi pare che tu dia troppa importanza a questa rubrica, che, non bisogna dimenticarlo, è strettamente legata alla rivista Cinema e di questa rivista fa parte integrante. A proposito delle riprese di vecchi film, mi interesserebbe sapere dove si trova la copia di sotto i tetti di Parigi che tu hai riveduto. Ancora un'osservazione: tu dici che lo spazio dedicato a questa rubrica si è ristretto in questi ultimi tempi; non è esatto: lo spazio, qualche volta, è anzi aumentato. Soltanto che sono aumentate le domande dei lettori; e spesso non è necessario dare risposte più lunghe di una riga.

VALPREDI (Torino). - Infatti: quello della Sangra è il rinocchio russo.

ROB. MILANO (Roma). - A Giovanni Paoletti puoi rivolgerti indirizzando in via G. B. Morgagni 6, Roma. Non so cosa facciano gli schedari; penso che continuino a raccogliere dati. Certo che sarebbe necessario un controllo generale, qualora si volesse riunire i loro sforzi e pubblicare un volume che sarebbe privo di utilità. Per il volume di

Paoletti presso la Incom. Per il resto, telefona in Redazione: non è cosa di mia competenza. Per il formato ridotto, può darsi che il Cine-Guf presenti film anche di privati. Una volta facevano appunto così.

OSVALDO CAMPASSI (Torino). - Ho ringraziato la redazione.

GIUSEPPE BERGHI (Arezzo). - Invia l'importo all'Amministrazione.

ALFA TAU (Bacellona). - Perché tra ultimi della strada non è un film riuscito? Tu dici che manca di pathos e abbondanza di retorica. Anche queste sono buone ragioni. Il tentativo di Domenico Paoletti, comunque, non era privo di un certo interesse. Paoletti ha rifatto un po', in questo film, arco felice, un suo film in formato ridotto, ricco di pregi. Senonché la macchina da presa di formato normale non si può usare allo stesso modo che una di formato ridotto. E perciò mi sembra che Paoletti si sia sentito un po' impacciato.

IVANA FIORAVANTI (Roma). - Grazie dei saluti.

CARLO ENRICO PEDRONI (Brescia). - Non ti sono giunti i fascicoli 139 e 140: rivolgiti all'Amministrazione in Piazza della Pilotta 3, Roma. Ad ogni buon conto ho passato la tua cartolina. Mi pare che Giuseppe De Santis non sia poco obiettivo; si può dire soltanto che i suoi giudizi spesso collimano con quelli di molti lettori che mi scrivono entusiasti di lui. Certo, la sua critica è personale; e questo mi pare sia un pregio. Trovi « orripilanti » le tricornie. Anche qui il tuo parere discorda con quello di altri lettori.

GINO COLONNA. - Ecco il tuo indirizzo: Corso Dante, Isonio. Ti laghi perché taluni lettori, cui hai scritto, non ti rispondono. Io non posso far niente. Nessuno dei lettori è a mia portata di mano. Evidentemente ciascuno desidera scegliere i propri corrispondenti. Manda pure la tua fotografia. Frank (e non Franch) Capra è nato a Palermo.

NATALE BALDI (Torino). - È un po' un guaio che tu, possedendo come dici « la diplomazione della V Istituto Tecnico » faccia tanti errori di ortografia. Comunque, « essendo abbonato del vostro libro e avendo volontà di diventare un attore » puoi scrivere al C.S.C. via Tuscolana 832, Roma.

ATHOS. - Non so che cosa tu intenda per « puntine del sonoro »; comunque il film di cui parli è tutto doppiato; in parte dagli stessi attori. EUROPA non risponde: è un film proveniente dall'Ungheria, con Maria von Tasmady.

CIME TEMPESTOSE. - Di Laurence Olivier si parla nei numeri 16, 27, 71, 114, 115. È un buon attore, certo.

UN AMICO (Isonio). - Bianco e Nero: Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma. Costa settanta lire. Rosina Lawrence è americana e in Italia non ha preso parte ad altri film. Vuoi ringraziare mio tramite Antonio Pannu per la fotografia di Ilse Werner che ti ha inviato. La galleria non è ancora uscita.

LINO SARDO (Fermo Posta Centrale, Trieste). - Ecco pubblicato il tuo indirizzo. I film stranieri vengono in Italia dopo qualche mese, un anno, due anni, tre anni, ecc. Dipende.

OSCAR PENNA (Genova). - Giustissimo: pochi di gioia si raccomandano per l'Orchestra di Ray Ventura. E tutto è stato doppiato. Evidentemente il noleggiatore ha pensato che l'orchestra doppiata riuscisse meglio di quella Ray Ventura. Ma ha sbagliato, come spesso sbagliano i noleggiatori e i distributori. Però non tutti del pubblico se ne accorgono. E c'è intanto chi guadagna dai piccoli diritti commerciali. Dici di aver visto annunciato con il titolo LAMPI AL MESSICO il film della M.G.M. già presentato col titolo ROBIN HOOD nell'Elaborato. Mi pare strano. Film della Metro non ce ne sono in giro, o perlomeno, non dovrebbero esserci. Può dar-

si che REMQUES venga in Italia. Dopo COMEDIANZI, Pabst non ha diretto altri film. Dei suoi precedenti resta ancora a vedersi, tra l'altro, PARTIGIANESCOPIA. La liquidazione della Paramount, che cosa significa? Significa che il materiale della società italiana è stato liquidato.

DINO SCHIAVANO (Castello di Ugento, Lecce). - Desideri riprendere contatti, dopo un periodo di assenza da questa pagina, con i lettori di Cinema. Dici che la interpretazione di Doris Duranti, in GIARABUB non andava. Non sono del tuo parere. Mi sembra che abbia costruito adeguatamente il personaggio.

ATTILIO PACANO. - Ecco il tuo indirizzo: via Elena 39, Caltanissetta. Dici che GIARABUB, SISSIGNORA, UN PILOTA RITORNA non ti hanno soddisfatto perché « in essi si osserva quella brutta piaga che ha corrotto il nostro cinema: la velocità. Un buon film è distrutto dalla velocità del regista e dal commercio del produttore ». Ma come? Se è un buon film, è un buon film e non è più distrutto. Ma se intendi dire che il film tale sarebbe stato migliore se il regista avesse avuto meno fretta, allora è un'altra faccenda. Comunque, ciò non può dirsi per i tre film da te citati che sono tra le opere più ponderate che abbia prodotto il nostro cinema. Dici che IL VAGABONDO DELLA STEPPA è un capolavoro e vuoi tutti i dati. Non ho visto questo film. E nemmeno so il nome del regista della SONATA A KREUTZER. ESTASI è di Gustav Machaty, con Hedy Kisserova, diventata poi in America Hedy Lamarr.

STENPH. (Torino). - Certo che COMEDIANZI non è il miglior film di Pabst, e capisco che non ti abbia persuaso. Non vi si sente, tanto preponderante come altrove, la personalità di Pabst. Però è un film attento, e non privo di vigore. Il difetto nella scena della morte della Neuber, consiste a parer mio, nell'ambientazione. C'è troppo teatro di posa, intorno. Meglio sarebbe stato un esterno naturale. Certi difetti da te riscontrati dipendono anche dal doppiaggio. Ti è piaciuto via delle CINQUE LUNE di Luigi Chiarini. Dici che la scena del teatro ti ha ricordato LA VEDOVA ALLEGRA di Lubitsch. Il paragone, a mio modo di vedere calza fino a un certo punto. Il finale « con quel progressivo terrore che si va disegnando sul volto di Ines, che ha paura di capire », ti è sembrato degno di nota. E infatti è un pezzo notevole di cinematografo. Quell'attore è Carlini, mi pare.

MARCO SIRONI (Milano). - Il montaggio dei film si fa presso gli stabilimenti di produzione (Scalera, Cinecittà, Safa) o presso le case di stampa (Genesi, Sati) o di doppiaggio. Per entrare in relazione bisognerebbe che tu fossi a Roma. Ecco i dati e i titoli originali: IL SEGRETARIO PRIVATO (Ihr Privatsekretär) regista Charles Klein, prod. F.D.F., distr. lei, oper. Otto Bauckert, musica di Friedrich Schroeder, attori: Paul Henckels, Fita Benkhoff, Gustav Fröhlich, Maria Andergast. DESIDERIO D'AMORE (So Gefahit du mir), prod. Wien Film, distr. Scalera, regista Hans Thimm, sogg. Friedrich Peckonig, sceneggiatura di Rudolf Shaad, attori: Gusti Huber, Wolff Albach Retty, Oskar Siem. LA MASCHERA DI FERRO è The Man in the Iron Mask. CACCIA RISERVATA è Le Roi. LO STRANO SIGNOR VITTORIO è L'étrange Monsieur Victor. COMMI E LUPI è Wolf Call. STELLA DI RIO è Stern von Rio. BALLERINE INTORNO AL MONDO è Wir tanzen um die Welt.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da 'Novissima' - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206

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

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831
Capitale sociale inter. versato L. 120.000.000

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE, i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia » 3 miliardi e 297 milioni
Capitali vita in vigore » 9 miliardi e oltre 488 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 » 12 miliardi e oltre 29 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
60 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA IN TUTTO IL MONDO



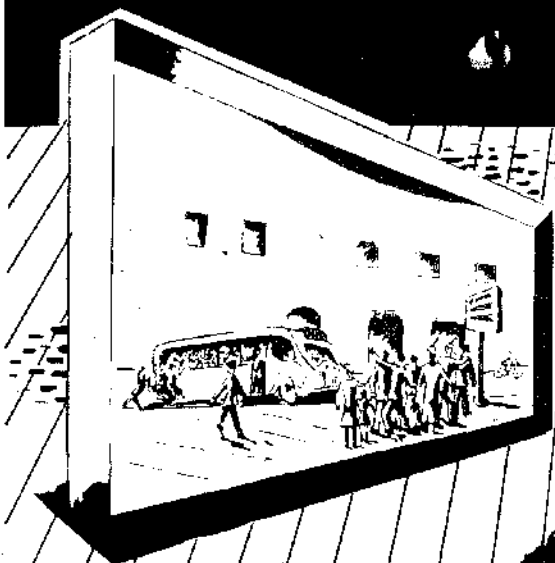
AVANTI C'È POSTO!

Interpreti: ALDO FABRIZI - ANDREA CHECCHI - ADRIANA BENETTI - CARLO MICHELUZZI - GIOCONDA STARI - OLGA CAPRI

Un film Cines di produzione G. Amato

Regista: MARIO BONNARD

Esclusività: E. N. I. C.





Siate critica con voi stessa



Completate l'effetto della cipria Coty! Date al vostro viso il massimo e migliore risalto, usando assieme alla cipria, anche gli altri famosi prodotti Coty: Crema per giorno, Colcrema per sera, Pastelli per guance e uno dei rossetti Gitana, Rubens, Critk o Gran lusso.

La prossima volta che vi incipriate, guardate i pori del vostro naso. Troverete che essi sono più grandi degli altri pori, così che piccole particelle di cipria vi si possono facilmente introdurre. Per l'umidità della pelle queste particelle si gonfiano e forzano i pori che restano poi allargati permanentemente. Ecco perchè il vostro naso vi può dire se la cipria usata contiene sostanze igroscopiche.

Con la Cipria Coty non corre questo rischio perchè essa non contiene parti che aumentano di volume, nè sostanze che irritano la pelle. È più aderente, fine e deliziosamente profumata. Provatela e ve ne convincerete.

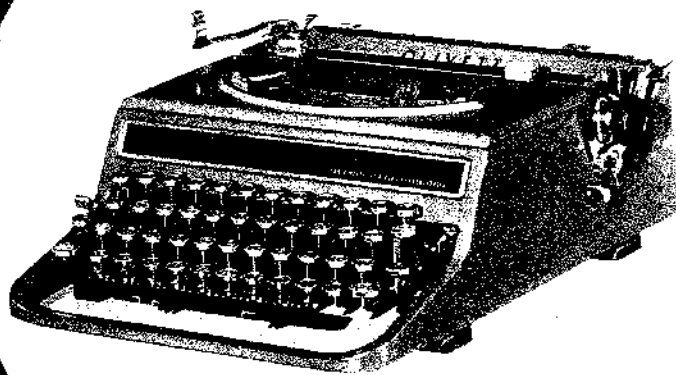
COTY
la cipria che aderisce

SCATOLA PICCOLA L. 3,80 • MEDIA L. 6,50 • GRANDE L. 10



SOC. AN. ITALIANA COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

la macchina per la vostra corrispondenza personale



olivetti studio 12



Ascoltare la propria voce, è pur sempre una piacevole emozione...!



Registrazione fedelissima e riproduzione immediata a mezzo del Radio-fono-Incisor SAFAR, con dischi SAFAR.-