

# CONDENSE



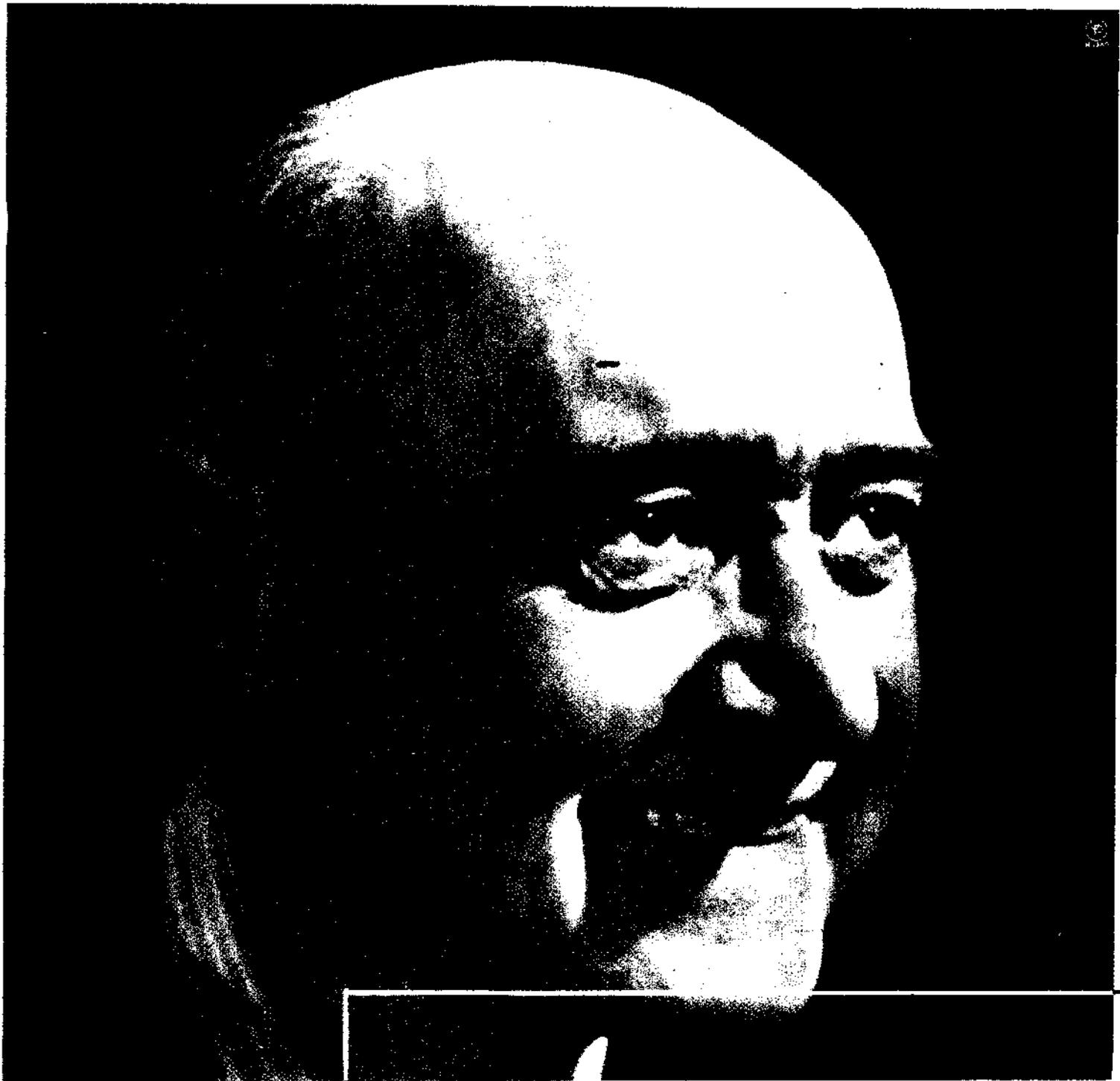
SPED. IN ABB. POSTAL SERVICE PERMIT NO. 1000 NEW YORK, N.Y.

**108** LIBB  
2.50

6106

FIAT





## *Un'espressione...*

*... spontanea e naturale è il fattore decisivo per la buona riuscita di un ritratto. Soltanto una breccia istantanea vi permetterà di fissare l'espressione più favorevole del vostro soggetto: sarà perciò indispensabile, specie per riprese all'interno, usare la pellicola Isopan Agfa, la più adatta per la sua elevata rapidità e sensibilità alla luce artificiale.*



AGFA-FOTO S.p.A. · PRODOTTI FOTOGRAFICI · MILANO



# GRANDI FILM CINES-ENIC



## PER LA STAGIONE 1943-44

*il primo gruppo*

TITOLO FILM	PRODUZIONE	REGIA	INTERPRETI
1) CAMPO DE' FIORI	Cines-Amato	M. Bonnard	C. Boratto, P. De Filippo, A. Fabrizi, A. Magnani, O. Solbelli
2) T'AMERO' SEMPRE	Cines	M. Camerini	A. Centa, G. Cervi, P. Stoppa, A. Valli
3) MONTE MIRACOLO	Cines	L. Trenker	D. Bini, M. Doro, E. Maltagliati, L. Trenker, U. Sacripanti
4) NON MI MUOVO	Cines-Juventus	G. Simonelli	I. B. De Filippo, M. Doro, V. Riento, V. Vanni
5) ENRICO IV	Cines	G. Pastina	C. Calamai, L. Gazzolo, O. Valenti, L. Pavese
6) TRISTI AMORI	Cines-Juventus	C. Gallone	G. Cervi, A. Checchi, L. Ferida, E. Viarisio, Y. Berry
7) IL DIRETTORE GENERALE	Cines-Juventus	M. Bonnard	
8) TI CONOSCO MASCHERINA	Cines-Juventus	E. De Filippo	L. Baarova, I. B. De Filippo, P. Stoppa, E. Viarisio
9) SERA DI PIOGGIA	Cines-Amato	G. Amato	R. Brazzi, C. Calamai, G. Cervi
10) LA LOCANDIERA	Cines	L. Chiarini	E. De Giorgi, A. Falconi, L. Ferida, C. Pillotto, O. Valenti
11) GRAZIA	Cines	E. Pratelli	L. Baarova, F. Gentile, L. Ferida, A. Nazzari, A. Silvani
12) APPARIZIONE	Cines-Sacif	J. De Limur	M. Girotti, A. Nazzari, A. Pagnani, O. Solbelli, P. Stoppa, A. Valli
13) FUCILATO ALL'ALBA	Cines	C. Gallone	D. Duranti, A. Nazzari, O. Valenti
14) IL MISTERO DEL 2° PIANO	Tirrenia	A. Forzano	R. Brazzi, V. Gioi
15) LA PRIGIONE (già Serenata d'amore)	Bassoli	F. Cerio	L. Laine, G. Piamonti, M. Roero
16) SOGNO D'AMORE	Viralba Film	F. M. Poggioli	M. di S. Servolo, R. Lupi
17) PIAZZA S. SEPOLCRO	Tirrenia	G. Forzano	I più grandi attori italiani
18) CASTIGO	Cines-Universalcine	F. M. Poggioli	R. Lupi, L. Gazzolo
<b>FILM ESTERI</b>			
1) LA MOGLIE DEL FORNAIO	Pagnol	Pagnol	Raimu, Charpin, Ginette Leclerc
2) PENTIMENTO	Svensk Filmindustri	Molander	S. Lagerwall, E. Berglund, G. Stenberg
3) SOTTO DUE BANDIERE	Hunnia Film	Z. Farkas	O. Eszenyi, M. Sulyok, ZI Hosszu
4) RISVEGLIO	Csepreghy Film	F. Podmanicky	L. Szilassy, Erzsí Simor, H. Honthy
5) L'OMBRA DEL PATIBOLO	Hausz Film	E. Rodriguez	Erzsí Simor, I. Foldenyi, E. Somogyi

# CINEMA

## QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 25 giugno 1943 - XXI

FASCICOLO 168

IN QUESTO NUMERO:

DIEGO CALCAGNO <i>Film, autori e diritti di autori</i> . . . . .	364
FILIPPO DE PISIS <i>Valore magico del bianco e nero</i> . . . . .	360
ENRICO RIBULSI <i>Ragionamento sull'attore</i> . . . . .	362
L. C. <i>In which we serve (L'Alfa Tau degli inglesi)</i> . . . . .	365
FRANCINE <i>D. S. Sinfonia del treno</i> . . . . .	367
MARIO BALVETTI <i>Costruire sul nulla</i> . . . . .	369
ENRICO MOROSICH <i>Nota su Oswald Valenti</i> . . . . .	369
IL VIANDANTE <i>Nati per amare</i> . . . . .	371
GIUSEPPE DE SANTIS <i>Film di questi giorni</i> . . . . .	373
RENZO BONSELLINI <i>Schermi sonori</i> . . . . .	375
WALTER SELLE <i>Spaziocinema ad occhio nudo</i> . . . . .	376
NELLE RUBRICHE	
<i>Cinema Gira</i> . . . . .	354
<i>Negli stabilimenti si gira</i> . . . . .	355
<i>Caccia agli orrori</i> . . . . .	358
<i>Capo di Buona Speranza</i> . . . . .	380

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE  
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 663470

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

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

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofossi 9, e sue Succurseli

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

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Isa Pola, che ha interpretato 'I bambini ci guardano', ha iniziato 'Le baruffe Chiozzotte' (foto Emanuel)

## CINEMA GIRA

### ITALIA

#### A 'CINEMA' E PARTICOLARMENTE...

... ai lettori, che con la massima scrupolosità hanno voluto segnalare le infrazioni dell'esercizio cinematografico, il Presidente dell'Istituto Nazionale Luce, Augusto Fantechi, ha indirizzato la lettera che qui di seguito trascriviamo. Siamo lieti di poter offrire agli amici lettori questo valido documento a testimoniare i provvedimenti adottati dalle Autorità competenti in favore del problema « documentario » di cui alle numerose precedenti segnalazioni di *Cinema*:

« Caro *Cinema*, ho seguito col più vivo interesse la campagna che hai svolto per la programmazione dei documentari, e ti ringrazio perché portando questo problema all'ordine del giorno hai fiancheggiato ed incoraggiato la nostra attività.

Non ti nascondo che inizialmente la programmazione dei documentari non ha funzionato come noi desideravamo. C'è stata un po' di resistenza da parte di qualche esercente dovuta a varie cause, ma soprattutto al fatto che l'inclusione del documentario nel programma veniva ad incidere sulla lunghezza degli spettacoli, specie in questo periodo di limitazione d'orario.

A poco a poco però lo stesso pubblico, che in un primo tempo ha seguito questo spettacolo con scarso interesse, è diventato il nostro migliore collaboratore e, ne sono prova le segnalazioni alla stampa, nonché le continue proteste che ci giungono direttamente.

Tutto ciò ha un significato assai interessante e meritevole di rilievo: il documentario culturale va vincendo la sua buona battaglia!

Da parte nostra è stato fatto il possibile per facilitare la programmazione dei documentari, sia notificando a tutti i cinema i testi della Legge del 17 agosto 1941 ed i Decreti successivi, che segnalando con circolari riassuntive e periodiche gli abbonamenti decisi dalla Commissione Ministeriale, suddivisi per case di noleggio.

Indubbiamente, nelle contingenze attuali, le difficoltà dei trasporti rappresentano per noi e per l'esercente un ostacolo non indifferente. Comunque abbiamo cercato e cerchiamo di prendere tutte quelle misure di cautela che ci assicurano di provvedere nel modo più spedito alla distribuzione dei documentari eliminando, con l'esperienza acquistata durante i mesi trascorsi, quelle imperfezioni che fatalmente si erano verificate.

# CREDITO ITALIANO

Società per Azioni

CAPITALE LIRE 500.000.000

RISERVA LIRE 133.000.000

SEDE SOCIALE: GENOVA

DIREZIONE CENTR.: MILANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE



Amedeo Nazzari nel film 'La donna della montagna'

## NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

### CINECITTÀ

**CERCASI MARIÒ** - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Duilio Coletti; direttore di prod.: Evaristo Signorini; operatore: Domenico Scala; scenografia: Enrico Verdozzi; interpreti: Vera Bergman, Nino Besozzi, Carla Del Poggio, Aldo Fiorelli, Dina Galli, Antonio Gandusio, Adele Garavaglia, Lina Minora, Alberto Sordi, Clara Zani.

**SOGNO D'AMORE** - Produzione: Viralba; distribuzione: E.N.I.C.; soggetto: dalla commedia di Kossoroff; sceneggiatura: F. M. Poggioli, Sergio Amidei; regia: F. M. Poggioli; direttore di prod.: Carlo Benetti; operatore: Arturo Galleani; fonico: Vittorio Trentino; interpreti: Maria di San Servolo, Roldano Lupi, Marisa Vernani, Renato Cialente, Egisto Olivieri, Giuseppe Varni, Olga Capri.

**UNA PICCOLA MOGLIE** - Prosegue la lavorazione.

**TI CONOSCO MASCHERINA!** - Prosegue la lavorazione.

**APPARIZIONE** - Prosegue la lavorazione.

**IL DIAVOLO VA IN COLLEGIO** - Al montaggio.

**TRISTI AMORI** - Al montaggio.

**SILENZIO, SI GIRA!** - Al montaggio.

### IN ESTERNI

**LA DONNA DELLA MONTAGNA** (*L'ombra della montagna*) - Continua la lavorazione.

**UOMINI NEI CIELI** - Continua la lavorazione.

**MARINAI SENZA STELLE** - Continua la lavorazione.

**LE BARUFFE CILIOZZOTTE** - Produzione: Inac-Cervinia; regista: Leo Menardi; soggetto dalla commedia omonima di Carlo Goldoni; sceneggiatura di Cesare Vico Lodovici, Cesco Baseggio, Carlo Lodovici, Leo Menardi; direzione artistica di Cesco Baseggio; interpreti: Cesco Baseggio, Isa Pola, Rossano Brazzi.

**LA LOCANDIERA** - Produzione: Cines; distribuzione: E.N.I.C.; regia: Luigi Chiarini; soggetto: tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni; sceneggiatura: Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti; operatore: Carlo Nebiolo; scenografia di Guido Fiorini; costumi di Gino C. Sensani; interpreti: Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Armando Falconi, Elsa De Giorgi, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Paola Borboni, Olga Solbelli, Mario Pisu, Mario Siletti.

### C. S. C.

**ENRICO IV** - Prosegue la lavorazione.

### SCALERA

**NESSUNO TORNA INDIETRO** (Istituto Grimaldi) - Prosegue la lavorazione.

**LETTERE AL SOTTOTENENTE** - Produzione: Scalera; regia e soggetto: Goffredo Alessandrini; sceneggiatura: Alba De Cespedes; interpreti: Silvana Jachino, Bianca Doria.

**RESURREZIONE** - Prosegue la lavorazione.

### S. A. F. A.

**SIETE LIBERO?** - Al montaggio.

### TITANUS

**RITORNO IN MAREMMA** - Prosegue la lavorazione.

**LACRIME DI SANGUE** - Al montaggio.

**LA CARNE E L'ANIMA** - Al montaggio.

**STORIA DI UNA CAPINERA** - Al montaggio.

**VITATO AI MINORENNI** - Al montaggio.

**MACARIO CONTRO FANTOMAS** - Produzione: Incine-Scalera; distribuzione: Scalera; regia: Giorgio Ferroni; interpreti: Macario, Nino Crisman, Nada Fiorelli, Augusto Di Giovanni, Umberto Spadaro, Vinicio Sofia.

### A. C. I.

**QUARTIERI ALTI** - Al montaggio.

### TIRRENIA

**LA SIGNORA IN NERO** - Prosegue la lavorazione.

**LA MOGLIE IN CASTIGO** - Prosegue la lavorazione.

**PIAZZA S. SEPOLCRO** - Prosegue la lavorazione.

### SONO DI IMMINENTE INIZIO I SEGUENTI FILM

a Cinecittà: **IL FIDANZATO DI MIA MOGLIE**, produzione Excelsa; **SERA DI PIOGGIA**, produzione Cines-Scalera, regia di Giuseppe Amato; alla Safa: **LA VISPA TERESA**, produzione Excelsa, regia Mario Mattoli; alla Titanus: **IL CONTE NERO**, produzione Inac, regia Duilio Coletti; **IL CAPELLO DEL PRETE**, produzione Universalcine-Cines.

Nello scorso maggio, dopo le utili segnalazioni apparse in *Cinema*, ho convocato a Roma i Direttori delle nostre agenzie, e in quella occasione ho dato disposizioni per attuare un più stretto controllo ai cinema inadempienti, facendo intervenire — nei casi di recidiva — le autorità competenti per l'applicazione delle sanzioni che la legge prevede.

Ad esempio, una prova immediata di quest'opera di controllo l'abbiamo avuta in questi giorni, con la chiusura per una settimana del cinema « Moderno » di Galatone, chiusura disposta dalla Regia Questura di Lecce per la mancata proiezione dei documentari abbinati.

Sono convinto che attraverso le segnalazioni del pubblico e dei giornali, e con la collaborazione decisa delle autorità, sarà possibile vincere le resistenze che eventualmente si dovessero verificare da qualche parte, e far sì che la grande massa degli spettatori possa seguire le proiezioni dei documentari verso i quali mostra un sempre maggiore interesse ».

Augusto Fantechi

### PRESSO IL MINISTERO...

... della Cultura Popolare si sono svolte le trattative per la rinnovazione degli accordi che regolano gli scambi cinematografici italo-tedeschi.

La delegazione tedesca, composta da rappresentanti delle Amministrazioni competenti e della industria cinematografica germanica, era presieduta da un alto funzionario del Ministero della Propaganda del Reich.

Il nuovo accordo in corso di ratifica prevede un notevole incremento del volume delle esportazioni di film fra i due Paesi, e regola in tutti i suoi aspetti tecnici economici e finanziari la collaborazione tra l'industria cinematografica italiana e quella tedesca.

# Banca d'America e d'Italia

### FILIALI:

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

Sede Sociale

**R O M A**

Direzione Generale

**M I L A N O**

Capitale versato L. 200.000.000

Riserva ordinaria L. 12.000.000

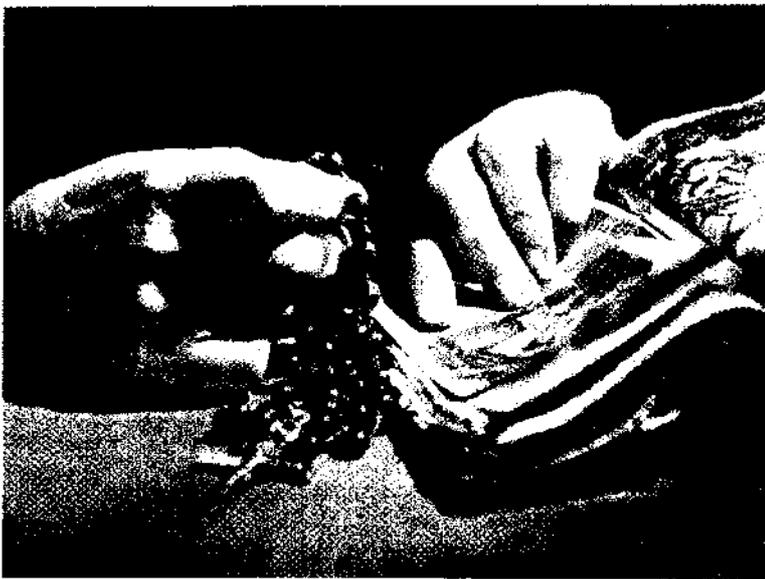


**BEN PIANTATI...**

... e sani si conserveranno sempre i vostri denti se li pulirete con "ALBA RUMIANCA", che evita anche le pericolose infiammazioni delle gengive.



La miglior pasta dentifricia  
al laurinsulfonato di calcio e magnesio



Il documentario Luce 'A val Gardena' di Giovanni Paolucci è stato presentato nella serata retrospettiva di 'Cinema' abbinato al film di Leslie Fenton 'The Man from Dakota'

#### IL CENTRO SPERIMENTALE...

... di Cinematografia comunica che saranno accettate fino a tutto il 3 settembre p. v. le domande di ammissione al concorso indetto sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare e di comune accordo con le case di produzione: *Cinecittà, Istituto Nazionale Luce, Scalera Film, S. A. Ferrania, Tirrenia, Genesi S.A.C.I.* per 12 tecnici laureati in ingegneria, fisica, matematica e chimica.

Per informazioni rivolgersi al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana km. 9. - Roma.

#### NEL PROSSIMO MESE...

... di agosto entreranno in funzione i nuovi stabilimenti cinematografici della S. A. Tiburtina, che dispone di un capitale iniziale di 12 milioni, la cui presidenza è stata assunta da Armando Leoni. L'imponente complesso industriale consta di quattro teatri di posa, con una palazzina per gli uffici amministrativi, il ristorante; un'altra palazzina per i reparti tecnici, sale di proiezione, doppiaggio, missaggio, oltre a 40 camerini, saloni per generici e comparse, sale per il trucco, sartorie, falegnamerie, lavorazione delle scene, attrezzeria, vasti depositi e una potente centrale elettrica.

#### L'ENTE NAZIONALE...

... della Moda ha istituito in Roma un servizio speciale di consulenza per la cinematografia, mediante il quale le Case cinematografiche potranno approfittare delle specifiche competenze dell'Ente. Tale servizio è costituito da una serie di prestazioni, che si concretano come segue: esame del copione del film in preparazione, in accordo con gli organizzatori e col regista, allo scopo di stabilire la qualità e la quantità dei ca-

pi d'abbigliamento necessari alla realizzazione del film stesso; preparazione dei progetti dei modelli che dovranno essere confezionati; segnalazione delle Case di moda che, a giudizio dell'Ente, siano ritenute più idonee alla confezione dei modelli prescelti; eventuale stipulazione, per conto dei produttori cinematografici, dei contratti con le Case di Moda e controllo dei prezzi, per evitare ogni possibile abuso; sorveglianza presso le case di moda sulla perfetta esecuzione del lavoro e sulla puntualità della consegna; controllo delle confezioni finite, per accertarne la fedeltà ai progetti preventivamente approvati.

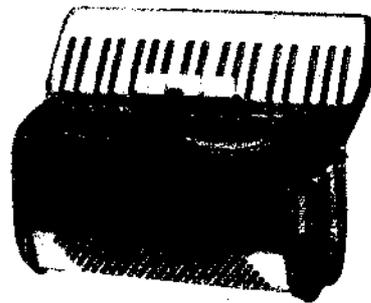
Intanto si è svolto presso il Centro Sperimentale per la Cinematografia un primo corso di specializzazione per le Case di moda in materia cinematografica, corso che è stato assai frequentato e ha dato ottimi risultati.

#### LA SCALERA FILM SCRIVE...

Abbiamo, sul numero 166 del 25 maggio u. s. della vostra Rivista, letto l'interessante articolo di L.D. sul film *LE VISITEUR DE SOIR*, e abbiamo notato là dove testualmente dice: « Il coraggio del produttore, André Paulvé, non si mostra tanto in questo affare di capitali, quanto nell'affidare un film in costume a uno specialista dei film naturalistici », una inesattezza.

Siamo d'accordo nel qualificare coraggioso lo sforzo del produttore per una tale realizzazione, ma ci teniamo a precisare che questo sforzo veramente coraggioso non è stato di André Paulvé, come da Voi erroneamente indicato, ma della italiana casa produttrice *Scalera Film*.

Vi preghiamo anche vivamente, pertanto, di voler rettificare la notizia contenuta nell'articolo suddetto.



**BORSINI** Le migliori fisarmoniche cromatiche ed a piano.

Conta la più vasta e la più affezionata clientela. La marca costituisce la più alta garanzia.

**CASTELFIDARDO (Prov. Ancona)**



#### IL VOLTO NON USATO

Alda Grimaldi è da tempo alle porte del cinematografo. Con pazienza e con fiducia ella ha atteso fino ad oggi un personaggio, che venisse a rendere corporea la sua aspirazione. Eppure, al Centro Sperimentale di Cinematografia, tutti elogiavano il suo temperamento, tutti erano propensi a credere che « qualcosa », ma qualcosa di preciso e di impegnativo, ci avrebbe pur donato un giorno il suo volto intesamente drammatico ed espressivo. Ostinata a voler seguire le lezioni impartite al Centro desiderosa di collocarsi sulla strada più difficile, con un fervore che può apparire ai più ingenuo, ma che invece sta lì a dimostrare il suo autentico amore per il cinema, ella ha scostato le facili occasioni, l'impegnamento nei vuoti fantocci delle commedie comico-sentimentali. Per questo ci sembra giusto che la sua anticamera una buona volta abbia termine e che questa foto sia oggi un invito, per un regista di quelli « donati », a tirarla fuori dall'angolo buio.

**SAIS FILM**

PRODUZIONE, SVILUPPO, STAMPA, INVERSIONI,  
TITOLI, DIDASCALIE IN FORMATO RIDOTTO 16 m/m.

**ROMA VIA CICERONE, 44 - TELEFONO 375.263**

La Scalera film presenta  
film di CRISTIAN MARE

con

*Viviane  
Romane*

Jean Marais  
Adriano Pintili  
Margherita Moreno

GAFFNER

PRODUZIONE

SCALERA  
film

ASSOCIATA

IN VICTA  
film

## ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI L'ASSICURAZIONE A TERMINE FISSO

Della utilità, anzi della indispensabilità dell'« assicurazione sulla vita » si è scritto frequentemente, dimostrando come una POLIZZA DI ASSICURAZIONE sia ad un tempo un perfetto strumento di risparmio ed un vero pegno d'amore verso le persone a noi più care. Le forme di assicurazione-vita sono svariatissime e tendono a soddisfare le esigenze di altrettante svariate situazioni individuali e familiari. Oggi riteniamo utile ricordare l'assicurazione a termine fisso dandone un

### ESEMPIO PRATICO

Un padre intende assicurare ad una sua neonata una dote di L. 25.000 all'età di 25 anni. Egli che ha l'età di 29 anni, sceglie una polizza a « termine fisso » dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e si impegna a pagare, al massimo per 25 anni, un premio annuale di L. 725 che si riduce a L. 681,50 per la partecipazione agli utili. Resta con ciò garantito che al termine fissato la beneficiaria riscuoterà l'accennato capitale, anche se il padre-contrante fosse nel frattempo venuto a mancare; nel qual caso, ben s'intende, sarebbe anche cessato l'obbligo di corrispondere i premi annuali ancora da scadere. Se poi la beneficiaria morisse durante il corso del contratto, il capitale assicurato sarebbe pagato integralmente agli eredi, al termine convenuto dei 25 anni.

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

(16)



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033.091.430  
Depositi: 9 miliardi di Lire

### SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE  
DELEGAZIONE A ZAGABRIA  
FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000  
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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

Siamo certi della vostra cortesia e comprensione e in attesa Vi ringraziamo e distintamente Vi salutiamo.

S. A. Scalerà Film

### AL CONCORSO...

... cinematografico indetto dalla Incine, tra le mondine per la scelta di tipi ideali ad un film ambientato nella risaia ideato e preparato da Gian Paolo Callegari sulla traccia di un suo romanzo, hanno partecipato circa 350 giovani lavoratrici. Sono state qualificate a pari merito *Bergamini Agata* da San Felice sul Panaro (Modena), *Cagnata Luana* da Casteldario (Mantova) e *Marchesi Luisa* da Ospitale (Ferrara) seguite ancora alla pari da altre nove cameriere rappresentanti delle varie provincie risicole. Fra tutte la produttrice sceglierà a tempo debito gli elementi che, oltre la fotogenia, appariranno utili alla caratterizzazione del lavoro.

### ARGENTINA

#### I GIORNALI LOCALI...

... riportano da Hollywood: « Si apprende da Santa Barbara (California) che Charlie Chaplin e Cona O'Neill, di appena diciotto anni, figlia dell'autore drammatico Eugenio O'Neill, hanno ottenuto il permesso di contrarre matrimonio. »

### BULGARIA

#### IL FILM ITALIANO...

... va rapidamente conquistando l'ammirazione del pubblico bulgaro. Attualmente sugli schermi di Sofia vengono proiettati in prima visione 7 film italiani su un totale di 14: si nota il successo ottenuto da *UNA SFORTA D'AMORE* e *QUATTRO PASSI TRA LE NUBOLE*. La nuova rivista cinematografica bulgara *Bianco e Nero* dà un valido contributo alla diffusione dell'arte cinematografica italiana, tenendo al corrente gli ammiratori delle novità della produzione cinematografica italiana. Va notato in questo periodo il successo ottenuto dal secondo film di produzione bulgara, dal titolo *MATRIMONIO*, realizzato dall'Istituto Nazionale Bulgaro Delo, derivato da un soggetto a sfondo nazionale interpretato da giovani attori diplomati dalla scuola teatrale.

### GERMANIA

#### LA SOCIETÀ TEDESCA...

... dipendente dalla Ufa, ha venduto finora, nello spazio di pochi anni, non meno di mezzo milione di copie di film a passo ridotto. Questa cifra è tanto più rilevante, in quanto bisogna tener presente che, dato l'attuale periodo di guerra, la produzione di pellicole a passo ridotto prodotte dalla Degeto, sono raccolte in due collezioni, la prima di carattere prettamente documentario e la seconda scientifico-didattico. Bisogna inoltre tener presente che la UFA prima che fosse realizzata la fusione di tutte le industrie cinematografiche della Germania, disponeva di un reparto speciale per la produzione di pellicole a passo ridotto che ancora oggi sviluppa una intensa attività.

### SPAGNA

#### È STATO DATO...

... il primo giro di manovella del film *EL ESCANDALO*, tratto da un omonimo racconto di Alarcón, diretto da José Luis Sacuz Heredia. Dello stesso novellista e romanziere, ricordiamo che si trasse, anni or sono, da una sua novella, *IL CAPELLLO A TRE PUNTE*, diretto da Mario Camerini.

#### EDGAR NEVILLE...

... ha iniziato la lavorazione del film *LA BOCA DEL LORO*, di cui la principale interprete sarà Conchita Montes. Alfredo Mayo ha iniziato il film *BORRASCA*, diretto da Juan de Orduña.

## CACCIA AGLI ORRORI

*DIVISMO* - « In costume da bagno con un corredo fotografico di divi », così annunciano i giornali il caso della signorina Armida Melli, di anni 21 che, in succinto costume da bagno, gesticolando e puntando ad alta voce, affermava di essere Paola Barbara. Armida recava un pacco di fotografie di divi cinematografici con false didiche. « Alla mia adorata Armida » scriveva *Amedeo Nazzari*. E *Fosco Giachetti*, compassato come un cavaliere antico: « Per Armida, mio bene e mio sole! ». Poi « Armida! È stata trattenuta in sala di custodia. Dolce, soave è la sua follia. Una follia modesta. Un tempo i pazzi, anche i più umili pazzi, affermavano di essere almeno almeno Napoleone o Caterina di Russia. Armida è modesta. Soltanto Paola Barbara. Chissà quante volte, al buio della sala di proiezione, avrà sognato di essere l'eroina della vicenda, di finire fra le braccia di Amedeo, di Massimo o di Fosco per l'ultimo lungo bacio con il « fine » a sovrainpressione! Poi era tornata a casa e sul tavolo di cucina, graffiando la carta palmata con il pennino semispuntato, aveva scritto: « Per Armida, mio bene e mio sole ». Tutte qu. Come *Gioffrè Rudelli*.

#### GUIDO O LA SINCERITÀ

— Un giorno (ahi quanto lontano!) si fotografava il Colosseo, il Foro Traiano e, poi: « Venti cartoline una lira! ». Ora, dopo i « documentari » di *Chiaretta Gelli* (per l'iniziativa di « Primo ») ecco su Tempo il documentario di Guido Piovene, *Guido a letto*, *Guido a nanna*, *Guido a due anni*, *Guido con la bua*. Non è bello tutto questo? Chissà che non sentiremo gridare: « Venti Guido Piovene uno e cinquanta! Venti Salcedor Gotta sessanta centesimi! ». Perché anche nel prezzo si tratterà di valutazione critica. E i poster? Guido a letto, Guido a nanna, Guido con i mutandoni con i lucci. Che delusione! E pensare che avevo concepito grande stima per Guido, oltre che come scrittore, anche per la sua critica cinematografica. Perché fra tanti che se ne intendono (vedi Frattini) era l'unico ad ammettere di non saperne niente.

PRUDENZIO



# DANIELE CORTIS

di ANTONIO FOGAZZARO

sarà prossimamente realizzato per lo schermo dalla Lux Film con la regia di Mario Soldati  
e l'interpretazione di Clara Calamai, Claudio Gora, Giulio Donadio e Gualtiero Tulliani

## FILM, AUTORI E DIRITTI D'AUTORE

*PARRA' strano che proprio chi ha l'abitudine di divagare su fatti leggeri, chi è incantato continuamente dalle gambe delle donne, dai gambi dei fiori e dal passaggio delle nuvole, affronti d'improvviso un argomento brutalmente realistico. Ma quanto verrà ora a dire interessa assai una numerosa categoria di scrittori specialisti, una categoria sempre più numerosa alla quale ho finito per appartenere. Essa avrà piacere se le mie idee saranno prese in considerazione e io sarò contento di acquistare la sua gratitudine, anche se i produttori cominceranno invece a guardarmi un po' in cagnesco. Ed ora ecco di che si tratta.*

*Ricorderete che sovente, e un po' dappertutto, si è discusso circa la paternità dell'opera cinematografica. Lo stato civile di un film, il suo atto di nascita, non pareva molto chiaro. Chi è l'autore? Questa domanda ha sollevato polemiche e discussioni piuttosto vivaci. Se l'Arte è, o dovrebbe essere, la madre, molti, ahimè, hanno accampata la pretesa di essere considerati padri di quelle così complicate e delicate creature che sono le pellicole. Ed è abbastanza umiliante, come tutti sanno, essere figlia di molti padri. Ma alla fine di tante dispute questa ricerca della paternità non si è mostrata vana. E ormai stabilito nitidamente che autori del film sono il soggettoista, gli sceneggiatori e il regista.*

*Su questo punto sembra che tutti si sia ormai d'accordo. La posizione del produttore di fronte al film è uguale a quella dell'imprenditore di fronte al lavoro teatrale e a quella dell'editore di fronte al libro. Credo d'altra parte che non sia soltanto una questione di amor proprio, una questione d'onore, per gli autori del film, l'aver precisata la loro posizione. Il riconoscimento non deve avere soltanto un valore ideale. Sarebbe stato troppo comodo elevare un plauso agli autori, riconoscere il loro merito, chiudere la polemica e buona notte. Chi è autore ha anche il diritto di autore. Il film non è che una pubblicazione moderna e affascinante pubblicazione che si esprime per incisioni e per immagini. Invece che sulla carta stampata, tale pubblicazione è fatta sulla celluloida stampata. Questo è tutto. Se il poeta o il romanziere ricevono dall'editore un anticipo alla consegna del loro dattiloscritto e poi hanno una percentuale, che varia dal dodici al quindici per cento, sul prezzo di copertina, lo stesso deve*

*avvenire per il regista, per il soggettoista e per gli sceneggiatori. Alla consegna del loro dattiloscritto che si tramuterà poi in quel grandioso e diffusissimo libro che è un film, il soggettoista e gli sceneggiatori debbono prendere un giusto anticipo, durante la lavorazione il regista deve prelevare gli acconti che gli occorrono, ma quando il film si irradia per le sale di spettacolo, quando si svolge il circuito delle sue proiezioni, ai suddetti signori, che sono gli autori, deve essere versato dal produttore la percentuale che loro spetta sopra gli incassi, come è versata dall'editore all'autore di un volume. Tutto al più si potrà discutere sulla entità della percentuale, ma sarà facile intendersi. Insomma, se qualunque scrittore ha un reddito proporzionato al successo delle sue opere, perchè questo reddito non deve venire nella stessa forma e secondo lo stesso criterio allo scrittore cinematografico? Egli ha travagli e problemi degni del maggiore rispetto. Appunto per la relativa novità della propria fatica, per le difficoltà dei mezzi di espressione a lui offerti, per il potenziale di fantasia che deve adoperare, egli merita più di ogni altro compensi e incitamenti. Esiste d'altronde l'Ente Italiano per il Diritto di Autore. Esiste una precisa legge per la tutela di tutti i diritti di tutti gli autori. Non è un luogo comune affermare che la legge è uguale per tutti. Basta solo, in questo caso, spolverarla, conoscerla, accettarla ed applicarla. È equo ed è morale che accada così. Gli stessi produttori ne avranno soddisfazioni e vantaggi. Infatti grosse somme vengono ora pagate per soggetti e sceneggiature che sono la causa, nella fase della realizzazione o del noleggio, di veri disastri, mentre film fortunati e pregevoli, rendono un monte di quattrini a tutti tranne che ai poveri intellettuali, ai tanto deprecati intellettuali dalla cui intelligenza esse son nate. Forse l'esposizione dei miei pensieri, a questo proposito, è stata un po' confusa, ma non è agevole scendere per la prima volta dal regno delle nuvole alle sostanziose pianure della contabilità. Forse sono cose già dibattute e io ho dato prova di ingenuità nel trattarle in codesto modo. Credo tuttavia che quanto ho scritto sia fondamentalmente sensato. Mi auguro anzi, senza ombra di rossore, che altri più autorevolmente e più efficacemente di me sappia tornare ancora su questo argomento tanto importante per i suoi riflessi economici ed artistici negli sviluppi della cinematografia.*

DIEGO CALCAGNO

## VALORE MAGICO del BIANCO e NERO

SI sono fatte anche in questi ultimi anni delle ricerche appassionate per ottenere la fotografia a colori da applicarsi poi (e soprattutto per questo!) allo schermo animato del cinematografo. Come si sa con risultati assai mediocri. Non neghiamo che il colore abbia una grande forza emotiva, ma ci pare che anche nel « chiaroscuro » del bianco e nero, si possano rintracciare altri valori di carattere magico.

Il film sonoro e parlato, pure con tanto entusiasmo accolto dalle folle, andò a detrimento del film muto, dove il carattere spettacolare e ironistico ancor oggi ci attrae.

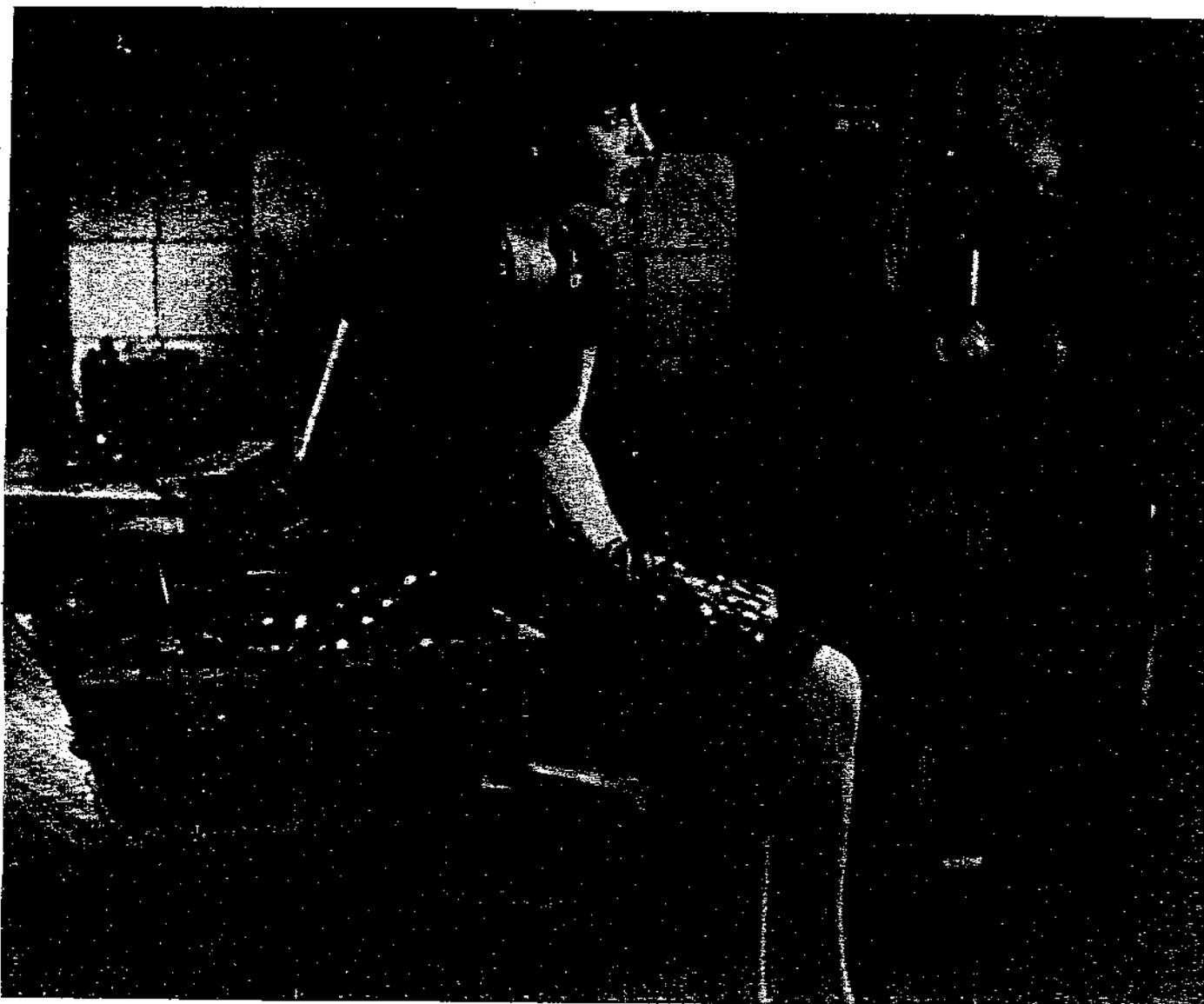
L'errore di alcuni registi, anche dotati, è stato quello di non comprendere la differenza fondamentale che esiste tra il cinematografo e le arti plastiche. I valori di una « scena » luminosa, sono, oserei dire, diametralmente opposti a quelli di una scena dipinta, sebbene i valori trascendentali, in puro senso estetico, si equivalgono. Il colore, in molti casi, nuocerebbe al risalto di certi aspetti. L'ombra, invece, gli sbalzi (per usare un termine caro ai pittori del Seicento, pensate a Caravaggio), hanno un valore principe sullo schermo luminoso. E qui non si vuole alludere a valori spiritualistici, ma puramente « pittorici », e per usare una parola (che può indurre a malinteso, ma che cercheremo di spiegare), magici.

Un interno vuoto, può essere più drammatico, in un certo senso, di una scena carica di personaggi. Non tanto gli « oggetti » (nature morte, linee di orizzonti, paesi, « parallelipipedi » di camere vuote, porte e finestre aperte nel silenzio) ma le ombre, in questo caso, hanno una funzione drammatica.

E le ombre non si possono concepire che senza colore.

Sono una specie di emanazione dell'« anima delle cose », per dirla coi filosofi greci.

Anche in certi artisti del Cinquecento, che alla scuola di Raffaello e di Michelangelo s'erano innamorati della forma al punto di farla fine a sè stessa, il colore era passato in secondo piano. Pensate ai lividi toni di Sebastiano del Piombo o a quelli dei can-



Il valore di chiaro scuro, di ombra e luci; di 'messa in pagina' di una scena, preoccupandosi soprattutto di un effetto plastico ancor prima di quello emotivo si può rilevare nel film 'Osessione' di Luchino Visconti

giantisti Invaenza da Imola o il Bagnacavallo, sostituito dal « chiaroscuro » e dal « modellato » spinto fino al parossismo.

Sia detto fra parentesi che un merito degli impressionisti dei *fauves* in Francia e dei *macchiaioli* da noi, fu quello di ridare, cadendo talora nell'eccesso opposto, tutto il suo valore di canto e di cordialità al colore. Nel Caravaggio e nei suoi molti imitatori, la drammaticità, dovuta appunto alla forza del chiaroscuro, è affine a quella che fu tentata in certe scene fissate sullo schermo luminoso. Pensai al Caravaggio, ricordo, assistendo, molti anni fa a Parigi, alla prima del film *IL CABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI*. A un amico, illustre critico di musica, che non conosceva bene il grande secentista, dissi: « pensate a Frescobaldi in pittura ». « La fuga », « Il valore della fuga nell'arte » che bel tema! Fuga che vuoi dire un po' improvvisazione ispirata. Ombra ancora. E qui vorrei permettermi una piccola divagazione sul valore magico del « chiaro

di luna » dove, forse perchè l'aspetto di una notte di luna piena ci è meno abituale, il valore delle ombre e del chiaroscuro è predominante. Marinetti e i futuristi avevan relegato il chiaro di luna fra le cose da ripudiarsi, ma il chiaro di luna inteso in senso romantico, il menestrello che canta su la mandola e monta la scaletta di corda per baciare la punta delle dita della sua bella; ma esso pare sí sia vendicato entrando a far parte dell'armentario « metafisico » e « surrealista ».

Niente di più metafisico che il vuoto parallelepipedo d'una stanza bianca, dove penetri da una finestra aperta la luna (pensate a certe mie composizioni del 1915 e a quelle di De Chirico e di Carrà, niente di più drammatico che il bianco e nero di un paesaggio lunare).

Le cartoline al platino, *Il Ponte dei sospiri* sotto una campana di vetro, il bastimento che in una notte clemente prende il largo,

motivi cari ai poeti della giovane scuola.

Questo valore di chiaro e scuro, di ombre e luci, di « messa in pagina » di una scena, preoccupandosi soprattutto di un effetto plastico ancor prima di quello emotivo si può rilevare nel film *OSSESSIONE* di Luchino Visconti, e in *GELOSIA* di Nando Poggioli.

Un maestro del chiaroscuro, ombre vive e « luci dimenticate » è, come ognuno sa, il Soldati. Beato lui che può come scrittore (anche la penna nera getta una sua ombra misteriosa e infallibile sulla carta bianca!) ricreare con le parole effetti magici. Leggete il suo ultimo libro. Le parole sono un po' anche esse ombre, una, due, tre, possono creare una « atmosfera ». « L'avvenente codardo retrocesse » (Vincenzo Monti!). Troppe si elidono a vicenda. Il poeta è in fin dei conti un sapientissimo paziente e ispirato pescatore di parole. Ma questo non vuol essere che una piccola nota sull'argomento.

FILIPPO DE PISIS

# RACIONAMENTI SULL'ATTORE

AD esempio. Si ricordano volentieri l'Adriano Rimoldi di **ADDIO GIOVINEZZA**, l'Oswaldo Valenti di **ETIORE FERRAMOSCA**, la Magnani di **TERESA VENERDI**, il Fosco Giachetti di **SCUADRONE BIANCO**. Personaggi centratissimi.

Poi, questi attori, interpretarono altri ruoli. Molti altri. Ma non ci apparvero più così bravi e convincenti, come nei citati. Così « a posto », così unificati con il loro personaggio, da sparirvi dentro, in totale dimenticanza della loro realtà di « persone ».

Perchè dunque Oswaldo Valenti, ci apparve un perfetto La Motta, e un assai meno perfetto Giannetto? Perchè Adriano Rimoldi ci apparve peggior Don Giovanni in **Don Giovanni**, e assai miglior Mario in **ADDIO GIOVINEZZA**?

Risponde il buon senso comune; perchè erano più adatti per le parti dove hanno ben figurato, che per le altre. Ma la risposta del senso comune, è sempre angusta anticipazione della domanda problematica. Per cui, si potrà chiedere subito, perchè erano più adatti. Che vuol dire, essere più adatti, in questo caso? Adatti così, come uno si adatta, in mancanza di camere, a dormire nel bagno dell'albergo? No certo.

Come, adatti? Ecco il punto, ed ecco il problema forse, se per problema vogliamo intendere quella domanda ultima, oltre la quale, più non è possibile interrogare, e quindi urge solamente, o rispondere risolvendo, o tacere meditando. Nè io mi sento da tanto, per una risolutiva risposta.

Posso invece tentare, se mai, secondo le mie forze, una meditazione... scritta, ovvero un accostamento alla risposta precisa, alla « possibile » precisa risposta, nella speranza, se non mi renderò noioso, di venir criticato, superato nell'analisi, fino a quella giusta formulazione, valida per cancellare un interrogativo, che si ripropone ogni qualvolta il tale attore centra la parte e poi, per quanto bravo, buca, mostrando nel migliore dei casi, soltanto la sua valentia, senza darci il personaggio.

Dorothea Wiek, in **RAGAZZE IN UNIFORME**, e... nelle altre pellicole.

Che l'attore centri il proprio ruolo perchè, come « persona », ne possiede le qualità morali, i dati psicologici, l'identità umana, questa è un'affermazione ingenua. Prima di tutto perchè il personaggio del copione cinematografica, diventa qualcosa di umano, di psicologico, di vivo (per paradosso: di interpretabile) solo quando appare sullo schermo nei moti e nelle parole dell'attore. Sulla base del copione il personaggio è uno schema; sovente meno ancora e... peggio. E poi, perchè anche se così fosse, voglio dire anche se in tema di copione preesistesse un personaggio (preesistono se mai, parola per parola, virgola per virgola, gli inamovibili, minterpretabili personaggi di certe opere letterarie, dalle quali si deduce il copione) anche in tal caso, non è vero che

Oswaldo Valenti centra La Motta, per potenza di identità, per via di molti punti in comune. Oswaldo Valenti e La Motta, non sono certo in relazione diretta, come due quadrati di egual misura. I quali, a parte il fatto che geometricamente, ossia in assoluto, non esistono come uguali, nemmeno sensibilmente identici sono, in quanto diversi, distinti, proprio perchè sovrapponibili.

Ma questa forse è dialettica. Jean Gabin è un magnifico « sperduto della vita », o giù di lì. Ma sullo schermo. Questo è ovvio. Nella vita, figlio d'arte, con un fior di carriera azzeccata, ecc. ecc... Me lo descrivono nel rapporto sociale, affabile e compitissimo uomo. Che accadrebbe a Gabin, sullo schermo, nella parte di perfetto ospite, in una villa molto elegante? È vero però, che dal punto di vista del copione cinematografico, nel peggiore dei casi, il tipo di perfetto ospite, diventa una convenzione, in traducibile artisticamente, e quindi in tal caso, Gabin o no, tutto andrebbe a rotoli egualmente. Nel migliore dei casi, il tipo di perfetto ospite, diverrebbe quello così fatto, e così realizzato, come l'ha visto e voluto cinematograficamente il regista, che in tal caso sarebbe un autentico autore. E allora, in tal caso, scelto Gabin o no, l'attore dimostrerebbe lo stesso di aver centrato la parte.

Quindi si tratta, per centrare la parte, di saper vedere sulla faccia dell'attore « che cosa, lo rende adatto... Che cosa?



Adriano Rimoldi ci apparve peggior Don Giovanni in **'Don Giovanni'**, e assai miglior Mario in **'Addio Giovinezza'**

Io ricordo un assai brutto film **AMORE IMPERIALE**, e una non meno brutta e scettica (ma non c'era niente da scentrare) recitazione del nostro Claudio Gora. Però rimase colpito da un atteggiamento di questo attore. Se ne stava seduto, su le pietre di un getto mi pare, ascoltando chi gli rivolgeva la parola, con una stupefazione di assenza, che non tradiva di un millimetro i valori espressivi di questi due termini psicologici. Mentre nei rimanenti suoi modi di pastorello colico e affascinante, poteva anche far ridere i palli.

Penso che in una parte di sinemorado, Gora sarebbe perfetto. Usare al cinema i belli in parti da belli, sarebbe come voler fotografare un vero macchinista nella parte di vero macchinista. Basta osservare come diventa falso e di maniera nel documentario... d'arte, quel che dal vero, si vuol porre nella cinematografica condizione di dover ripresentare la parte vera di se stesso. E quindi, non di se stesso, ma di se stessa. Non più se stesso... ma esattamente la « parte » di sé. La parte. Lei. Quella che il regista attribuisce all'elemento (ossia « quel che dal vero si vuol porre »). E quindi un'astrazione dall'elemento, nella maggioranza dei casi estetizzante un'astrazione della sua stessa realtà. Se si adopera il bello, con l'idea che ci siamo fatti della sua bellezza, non sarà facile fotografarlo « in concreto » questo concetto. Al postutto, si fotografa un simbolo. Si fotografa non una cosa, ma la sua indicazione, l'indicazione di ciò che non si vede, e un'indicazione, che si sforza di diventare ciò che non può, perchè essa pure è di natura invisibile, non... vera, nemmeno come indicazione, e quindi falsa. Artisticamente parlando, si fotografa il brutto del... bello. In certi momenti, in **AMORE IMPERIALE**, Claudio Gora pareva una nonna travestita da paladino.

E in ogni caso, rimanendo nel documentario, non il vero macchinista, nella sua parte di vero macchinista, ma il macchinista, nella sua totalità di macchinista. Per quello che è.

E che cosa è un macchinista? Come a dire: che cosa è, una cosa? Perchè sia cosa e non astrazione?

Ancora una volta il senso comune può rispondere: « Ma tutto l'insieme dei concernenti la cosa ».

Bene. Tutto l'insieme. Fotografare quindi solo un certo numero di concernenti, significherebbe rimetterne il complemento, alle cognizioni relative alla cosa dello spettatore. Ma, mi necessita forse sapere, che la statua di Michelangelo in S. Pietro in Vincoli, significa « Mosè », per sentirne la bellezza? È forse quella scultura, una parte dei concernenti il signor Mosè?

Quindi non una parte dei concernenti, se voglio fotografare la cosa per quello che è ma tutto l'insieme di essi. E allora in tal caso occorrerà fotografare anche il « momento » della fotografia stessa, per non correre il rischio di fotografarne una « parte », ossia un'astrazione, ossia non tutta la cosa. Ma parte di lei. Una non cosa. Un non macchinista. Un falso macchinista. Il fa so

dei molti documentari... d'arte. Ma tutta la cosa, ossia tutto l'insieme dei suoi concernenti, sono l'universo stesso, l'infinito, l'eterno... Nel tempo, nello spazio. Fotografare dunque una cosa, nella sua infinitezza, nella sua eternità? Ma non si finirebbe mai allora di... fotografare, e la fotografia non risulterebbe mai, abbastanza... grande.

Perchè forse lo stile consiste nel coagulare insieme con la cosa, il suo tempo — momento — il suo spazio — luogo — in cui e quando essa cosa si presenta come tale. Troncando così, esaurendo così, lo scorrevole dilatarsi di questi due valori, fermandoli per così dire nell'oggetto medesimo (che non è poi altro da questo medesimo coagularsi di tempo e spazio a momento e luogo) il quale mercè la loro scorrevole distensione, continuerebbe di oggetto in oggetto a durare, e moltiplicarsi senza arresti...

Che il vivere è un rinvio continuo, sempre al momento dopo, e tutto passa, e l'arte resta; somma realtà. Come chi fosse tanto bravo da contare il due nell'uno e così via, per tutta la serie infinita, con una serie infinita, esprimente al tempo, ossia nel momento in cui esprime, sempre con una sola voce, con un solo numero, l'uno; l'uno, è la cifra raggiunta. Vano paradosso del calcolo integrale. Ma confessiamo che l'essere del nostro macchinista ci è divenuto talmente complicato, da non sapere come uscirne fuori, con le nostre forze.

Ritorniamo dunque a Claudio Gora come smemorato. Ovverosia Jean Gabin, come il tipo che finisce male. Non come il tipo che non può piacere alle donne. La Simon e la Morgan sullo schermo, vanno pazze di lui; eppure guardate la vera bocca di Jean Gabin; osservatela bene. Non può fisicamente baciare, non ha labbra, non ha carne, tagliata come quella d'un pesce. E per contro, come assurde le labbra di Adriano Rimoldi, al posto di quelle di Don Giovanni! Eppure a Villa Borghese egli è il tipo che può piacere alle ragazze... E che ne direste, di un Cortese, nella parte di ansioso ladruncolo?

Ma, nè Gora è smemorato, nè Gabin un rottame, nè Cortese... ecc. ecc.

E allora forse, la risposta è questa:

Centra il personaggio (ne sarà adatto) quell'attore che reca nel volto, nei gesti, in tutta la sua fotogenica presenza, la possibilità di apparire sullo schermo, quello che deve essere sullo schermo.

Tanto più centrato il personaggio, tanto meno in relazione a memorie di personale esperienza dell'attore, e peggio, a condizioni di sua medesima vita presente. Tanto è vero, che non sarebbe « possibile », anche per il più grande degli attori, ripetere, reinterpretare, rifare la parte di se stesso, come attore di quella tale parte che cinematograficamente rappresentò. Perchè, anche nel più volenteroso caso di ripetizione, rieccoci

## UNA SVISTA

Si, l'autore della nota su Jean Boyer (pagina 351, n. 167), è incorso in errore. I lettori di 'Cinema', gli schedatori attenti e pignoli (che tra parentesi ci sono particolarmente cari per la loro scrupolosità) si sono accorti della svista e le lettere sono piovute. Eccoli, ora, accontentati

di fronte alla situazione dei due quadrati, nominalmente uguali, ma geometricamente e sensibilmente altri l'uno dall'altro.

Ora, che tutta questa mia argomentazione, sia proprio limpida e persuasiva, io per primo ne dubito. Che il lettore a fine articolo, se ne senta, di questa mia risposta al quesito, soddisfatto e pacificato per sempre sulla questione, non credo.

Ma era appunto per turbargli il sonno in proposito, che pubblico quanto ho scritto. Nella speranza che il lettore possa chiarificare la cosa ancor meglio di me, se ne vale la pena.

Avremo sofferto insieme, riflettendo ancora insieme che:

1) Quanto più ci troviamo alle prese con un regista grosso, tanto più costui costringe i suoi attori in modi cinematografici, lontanissimi dai loro modi personali. Altri registi sceglieranno Gigli per far la parte del tenore, o addirittura, come in un film francese, Francis Carco, per far la parte



Si ricorda volentieri il Fosco Giachetti di 'Squadrono Bianco'. Poi questo attore interpretò altri ruoli, e non apparve più così bravo e convincente così 'a posto', così aderente al suo personaggio

di Francis Carco; e invece, che magnifico tipo di ammaestratore di topolini bianchi, avrebbe avuto la « possibilità » di essere quella faccia di romanziere, cinematograficamente parlando...

2) Quanto più questi attori cambiano regia, tanto più cominciano a somigliare a dei veri macchinisti, che nei documentari, fanno la parte di veri macchinisti. Ma per questa strada, si arriva al palcoscenico, e di progresso in progresso a quel formidabile teatro dove l'indicazione diventa un autentico cartello con sopra scritto « bosco » o « macchinista ».

3) (Attenzione!) Se l'attore X, ha reso il suo massimo, sotto la guida del grosso regista Y, sarà il piccolo regista Z, che lo riafferma nel tentativo di ripetere con X la sua vera parte di attore X come fu vista nel film di Y. Mentre il grosso regista K, mai, mai, si potrà servire di X. Al postutto, se lo riafferma, a pellicola terminata, ci vorrà del fegato, per riconoscerlo da come lo vedemmo con Y. Se Amedeo Nazzari è sempre Amedeo Nazzari, e intendo proprio parlare del Nazzari che ognuno può incontrare in Via Veneto, la colpa non è mica poi tanto sua. Per concludere che tanto più l'attore sullo schermo non è quello che egli è nella sua vita, tanto più ha possibilità di essere espressivamente valido, solo per virtù di questa possibilità. Poiché solo ciò che non è, ha possibilità di essere.

Giuoco di parole? Questione oscura, complicata, difficile?

Sì... Forse. Qualunque argomento, infine, posto sul piano della riflessione critica, diventa arduo e pericoloso.

Ma se è valida questa nostra tesi, dell'attore cinematografico, come pura possibilità di espressione, non sarà essa conseguenza diretta della natura medesima del cinematografo; del cinematografo in quanto proiezione dell'immagine sullo schermo?

È sì, il visibile, meno tutti gli inerenti del mondo delle esperienze sensorie, che pure formano, nella loro sintesi proporzionale, il concetto di percezione.

È sì, un visibile, ma preso alla radice, ossia nella condizione prima, per cui si origina la forma dell'esperienza motoria. Anche il nato cieco, fonda i propri rapporti sulla base di una descrizione indiretta del visibile, che egli presuppone a priori, perfino nei proprio istinto, come un dover essere assoluto.

È dunque, questo visibile, quella pura condizione per cui il resto è possibile, sia pure secondo la popolare e pur divina teoria del « primo vedere, secondo udire, terzo, ecc. ecc... ».

Possibilità, non atto, non pratica, il che implica scelta, e quindi « parte » e quindi « astrazione », onde poter mediamente ritrovare quell'universalità, che solo la poesia riesce ad evocarci in pieno come cosa « possibile ».

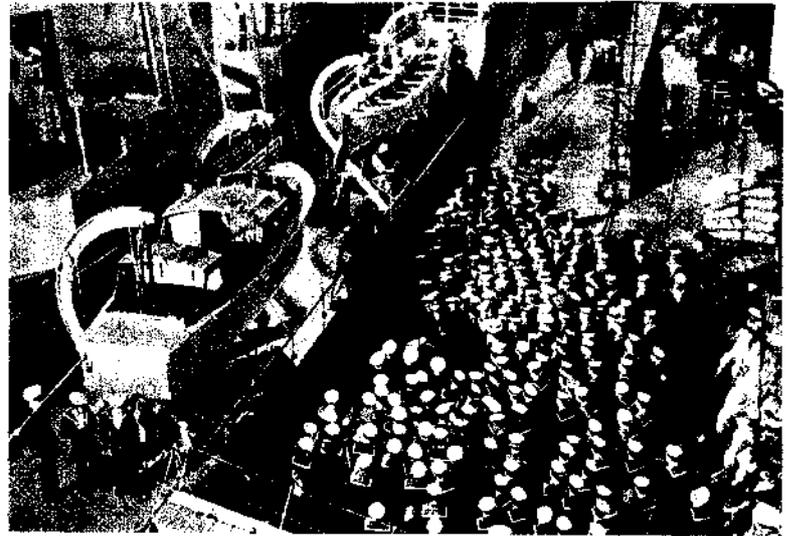
Per questo, il cinema e i suoi divi, per molti, forse per tutti, sono un poco come il sogno di tutte le realtà, la possibilità di tutte le certezze. La realtà di ciò che non esiste.

ENRICO RIBULSI



## I TRISTI AMORI

Dopo aver accuratamente svelato Fogazzaro e de Marchi, Capuana e la Serao, Rovetta e il Verga « mondano », il cinema italiano scende i gradini del tempo per arrivare fino a Giacosa. Luisa Ferida, dimentica del successo ottenuto in FARI NELLA NEBBIA, s'abbandona coi produttori e coi registi all'orgia dei film in costume. Ci sembra, tuttavia, che, piegata da una cupa malinconia, asseconi i nostri pensieri: guai a collocare la macchina tra vesti, sentimenti, dolori moderni. Il costume, perbacco, ci vuole il costume! Sicuri che i pubblici lo esigono, « i commendatori » si strizzano l'occhio fra loro, sognando cifre favolose; i registi s'inteneriscono all'idea di potere, tra breve, inquadrare, con tanto « buon gusto », i taffetas e le perline della protagonista.



I critici svizzeri hanno definito il film 'In che cosa serviamo' l'Alfa Tau' degli inglesi per l'affinità della materia trattata. Qui sopra, a sinistra, una inquadratura del nostro 'Alfa Tau' e una di 'In che cosa serviamo', a destra

*Occhiate oltre la barricata*

## 'IN WHICH WE SERVE', L'ALFA TAU' DEGLI INGLESII

La definizione che i critici svizzeri hanno dato del film IN WHICH WE SERVE (In che cosa serviamo) è una conferma della stima nella quale viene a trovarsi il nostro cinematografo negli altri paesi d'Europa.

Che il film italiano ALFA TAU abbia segnato una conquista nel campo cinematografico e venga generalmente assunto come prototipo di un nuovo genere, è cosa che certamente dà gioia a quanti lavorano per le fortune del nostro cinema.

(n. d. r.)

LUGANO, aprile 1943-XXI

L'accostamento di questo film inglese di guerra al nostro ALFA TAU non è fatto da noi, ma da critici svizzeri ed ha una giustificazione nell'affinità della materia trattata. Giunto in Svizzera alcune settimane or sono, IN CHE COSA SERVIAMO (*In Which We Serve*) è stato prima presentato in visione privata alla stampa a Berna e a Lugano ed ha cominciato a fare il giro delle sale della Confederazione.

Esaminiamolo, non da uomini del mestiere (che sarebbe eccessiva presunzione non essendo noi né cineasti, né marinai), ma, se ci è consentito, con quello spirito che i giornalisti esteri ospiti dell'Italia hanno rilevato ed elogiato nei nostri ammiragli che riferivano con oggettiva franchezza l'andamento di fatti d'arme risoltisi vittoriosamente per la nostra flotta. E allora cominciamo dai dati generali sul lavoro, così come li apprendiamo dal *Kinematograph Weekly* del 1° ottobre 1942 a pag. 28. IN WHICH WE SERVE è edito dalla Casa *British Lion* ed ha per produttore Noel Coward, l'attore e autore drammatico, dalla cui opera teatrale CAVALCATA è stato ricavato il noto film omonimo. Regia: Noel Coward e David Lean. Interpreti: Noel Coward, John Mills e Bernard Miles nelle parti maschili di maggiore impegno e in quelle femminili, Celia Johnson, Joyce Carey, Kay Walsh e Kathleen Harrison. Lunghezza 10.270 piedi. Facciamo grazia al lettore delle battute propagandistiche, di manifesta intonazione pubblicitaria, con cui la rivista summenzionata presenta il film e diamo qualche cenno sulla trama.

Il capitano Edward Kinross riceve il comando del cacciatorpediniere *Torin* che partecipa a varie azioni di guerra fin che viene affondato nelle acque di Creta. Kinross, Walter Hardy, un sottufficiale, e Shorty Blake, un marinaio semplice sono fra gli scampati e si aggrappano ad una zattera di gomma, ma prima di venire raccolti a bordo della nave che li porterà a terra, sono fatti segno ripetutamente a scariche di mitragliatrici da parte di aerei nemici. In attesa del salvataggio essi rivivono le vicende della nave e quelle dei loro congiunti, taluni dei quali trovano la morte durante incursioni aeree.

Giunti a terra, Kinross si accomia dai componenti l'equipaggio sfuggiti alla morte, dopo di che una sequenza illustrante l'operato della flotta britannica conclude l'opera filmica.

Questo in una sintesi stringatissima il contenuto della pellicola, la quale è sinceramente realistica e rinuncia a invettive all'indirizzo del nemico. La storia prende le mosse dalla costruzione del *Torin* che seguiamo in tutti i suoi stadii, dall'impostazione in cantiere al varo e alle prime prove di navigazione: il tutto composto con un susseguirsi discretamente spedito di dissolvenze incrociate. Assistiamo poi ai riflessi delle vicende internazionali nella vita della nave sino allo scoppio della guerra e in questa parte del lavoro rileviamo l'inquadratura che mostra un giornale che galleggia sullo specchio d'acqua oleoso d'un porto ostentando a pochi giorni dallo scoppio delle ostilità la scritta: « Quest'anno non avremo guerra »: un motivo che ne richiama uno affine del *LUNGO VIAGGIO* (*The Long Voyage Home*) di John Ford, in cui appare pure nelle acque d'un porto un giornale recante la notizia del siluramento d'un battello in cui abbiamo visto poco prima imbarcarsi un marinaio. E poiché si è citato il film in cui Ford ha condensato la trama di quattro commedie di O'Neil, vorremmo segnalare nei passi che descrivono gli scali del *Torin* alcune analogie con quella realizzazione del regista americano, che non ci sembrano determinate unicamente dall'affinità tematica.

Viene la guerra e qui d'un balzo eccoci all'azione navale nella quale il *Torin* è mortalmente colpito; a questo punto il racconto cinematografico torna sui suoi passi e ci fa vedere gli affrettati preparativi della vigilia di guerra, i vari combattimenti cui il cacciatorpediniere prende parte, intercalando agli episodi bellici una serie di quadretti formanti uno spaccato della popolazione civile inglese: dalla borghesia benestante in cui vengono reclutati gli ufficiali, alla piccola borghesia dalle cui file escono i sottufficiali e che si confonde col proletariato che fornisce il grosso degli equipaggi alla marina. Il primo personaggio del quale il film dipana i ricordi è il capitano e siccome questa visione retrospettiva ha inizio mentre Kinross nuota sott'acqua sottraendosi al risucchio prodotto dalla chiglia della nave colpita, la prima inquadratura del segmento di racconto ha la fluidità di contorni d'una fotografia vista attraverso uno strato d'acqua agitata, e con tali distorsioni avranno principio le rievocazioni degli altri due personaggi di centro: il sottufficiale Hardy e il marinaio Shorty.

Come abbiamo già notato, il volto pauroso della guerra è presentato in questo film senza attenuazioni e la ricostruzione dei combattimenti navali ed aeronavali risulta allo spettatore smalzato contrassegnata da una sicura padronanza del mestiere. L'origine tetrale del Coward viene in luce in non pochi particolari: per esempio, nei ripetuti discorsi che Kinross rivolge ai suoi uomini: dopo il primo incontro con l'equipaggio, dopo un combattimento durante il quale tutti i suoi subordinati si sono comportati bravamente ad eccezione di uno, prima della ritirata da Dunkerque che qui ci sembra troppo idealizzata. Altri particolari del film che stanno secondo noi a denotare tale origine teatrale sono i brindisi natalizi inclusi nella pittura del fronte interno, fra i quali quello capace di suscitare maggiori vibrazioni emotive è quello tenuto dalla moglie del comandante che termina inneggiando alla maggiore nemica di ogni donna di marinaio: la nave del nemico.

Aggiungiamo questi punti non come peccati, ma semplicemente come indici significativi dell'atteggiamento del produttore, sceneggiatore, regista e protagonista (il quale ha pure composto il commento musicale) rispetto al cinematografato, quale mezzo d'espressione artistica.

Lo spirito sociale che informa di sé l'opera di Coward ci pare conservatore: di un conservatorismo uguale a quello che fa capolino a più riprese in *CAVALCATA* e che in quell'opera si estrinsecava tracciando una recisa linea di delimitazione fra il mondo dei padroni e quello dei servitori, anche se la loro convivenza era cordiale e ammetteva perfino momenti di fraterna solidarietà nel dolore fra signora e domestica.

Nel suo insieme *IN CHE COSA SERVIAMO* è il frutto di un lavoro compiuto con molta diligenza, con accorto impiego delle risorse messe a disposizione dei produttori. Se nel montaggio non crediamo di trovare un passo che possa gareggiare per veemenza di ritmo alla battaglia che ci mostra *ALFA TAU*, i movimenti della macchina non contengono quei troppo bruschi trapassi, quelle « sciabolate » di cui il critico di *Cinema* ha rivolto un addebito a quel film tanto vicino al nostro sentimento di Italiani.

Noel Coward fa del capitano Kinross un capitano risoluto che associa sangue freddo a comprensione dei bisogni degli uomini affidati al suo comando. Bernard Miles è il sottufficiale Hardy, il cui stoicismo tocca un vertice difficilmente superabile allorché apprende dal marinaio Shorty la notizia della morte della moglie e della madre, eppure trova ancora parole di felicitazione per il portatore del messaggio tragico, che è divenuto padre. Quanto a John Mills, che raffigura il marinaio Shorty, viene designato dalla critica inglese come una riuscita personificazione del genuino « cockney » londinese.

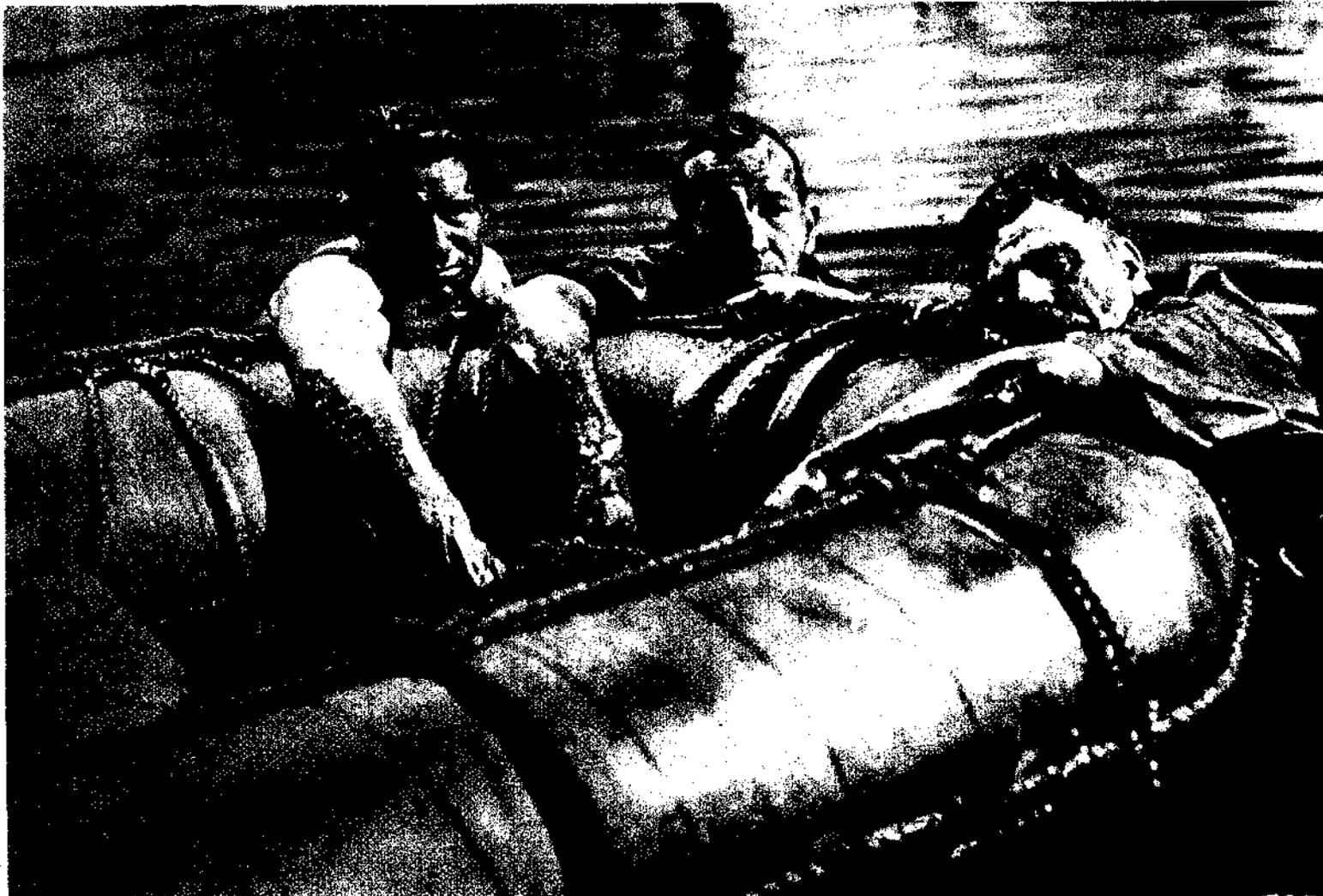
Quanto abbiamo detto più sopra circa la sequenza finale esaltante la marina, ci esonera dal dire che questa parte è una sovrastruttura nell'economia dell'opera e che eliminandola, lo spettatore avrebbe portato con sé la visione dello squallore che suscita il capannone in cui il comandante dopo aver dato l'ultima stretta di mano ai suoi uomini, si trova solo.

Prima di terminare, dobbiamo sottolineare il fatto che se l'affinità della materia spiega l'avvicinamento di *IN WICH WE SERVE* ad *ALFA TAU*, lo spettatore non può prescindere dalla circostanza che gli interpreti maggiori sono scelti fra attori professionisti, e ciò senza insistere nel rievocare la lunga esperienza teatrale e cinematografica del maggiore artefice del film.



Il capitano Kinross, (Noel Coward) comandante del cacciatorpediniere 'Torrin' (l'ufficiale col megafono in mano) sul ponte di comando della nave

L. C.



Dopo l'affondamento del 'Torrin' alcuni degli scampati (Noel Coward è riconoscibile al centro) si aggrappano ad una zattera di gomma



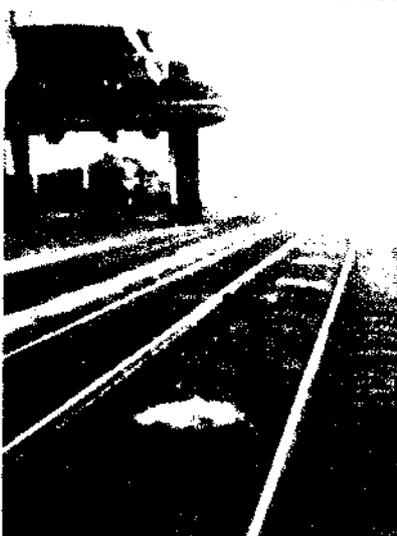
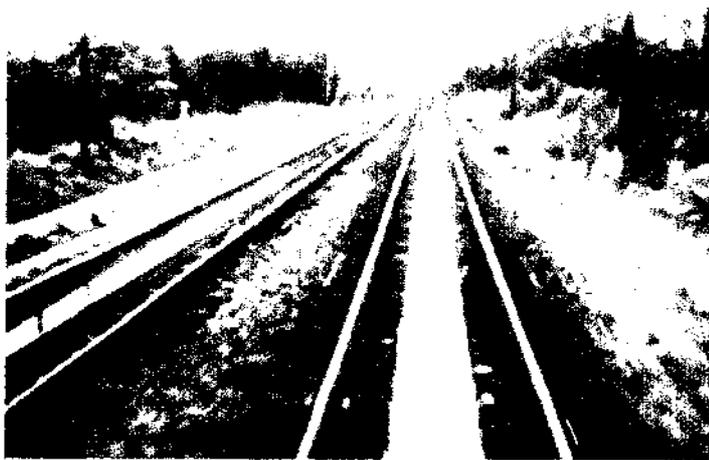
## SINFONIA DEL TRENO

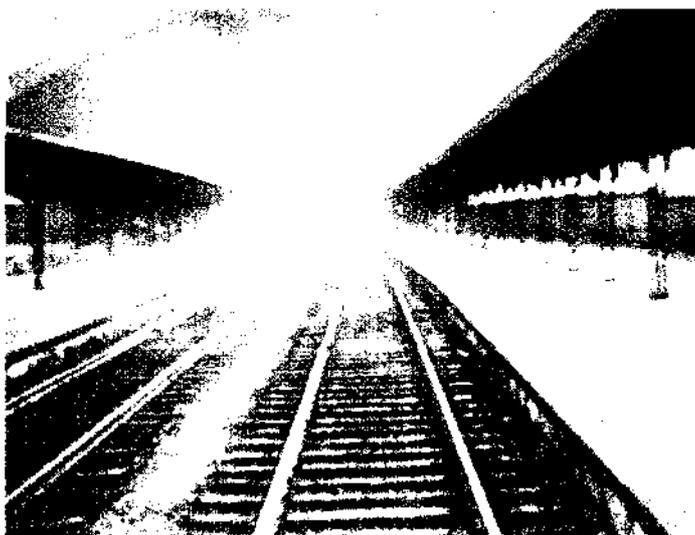
IL treno ebbe forse il suo primo battesimo cinematografico in quel famoso ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE dei fratelli Lumière. Fu poi largamente sfruttato dagli americani nella interminabile serie dei « western » come elemento spettacolare. Chi non ricorda le corse dei banditi dietro le locomotive o gli assalti dei pellirossi contro i primi convogli dei colonizzatori puritani? Tale impiego risolto sempre in maniera esteriore da chi intende il « ritmo cinematografico » non come armonia interiore, ma invece come puro fatto meccanico, aveva lasciato sussultare il pubblico delle platee di tutti i paesi. Innumerevoli sono gli esempi: dall'ormai lontanissimo ASSALTO AL TRENO di E. Porter al CAVALLO D'ACCIAIO di J. Ford, ancora oggi una delle opere più significative del regista americano.

Nel 1921 Abel Gance, in Francia, tentò di dare nel film LA ROUE un valore non soltanto esteriore, spettacolare, al treno, e con un accorto, serratissimo montaggio ritmico seppe quasi sonorizzare la visione di questo mezzo di locomozione in corsa. In tal modo LA ROUE è rimasto indubbiamente il precedente più classico del film di Jean Renoir LA BÊTE HUMAINE di cui presentiamo qui alcuni fotogrammi della sequenza d'inizio.

Non vogliamo sostenere che incominciare bene un film significhi conquistarsi già per metà l'attenzione del pubblico, ma certo mai « apertura » ci è sembrata tanto sbalorditiva come questa della BÊTE HUMAINE per potenza d'ispirazione e forza visiva. Quel treno in corsa per la deserta campagna francese, attraverso le desolate stazioni che dalla Gare S. Nazaire conducono a Le Havre, finalmente non ha più valore di documentario ma un più alto senso psicologico: l'eco dei suoi lunghi e dolorosi fischi, quel caldo ed animalesco sbuffare contro la calma estasiante del paesaggio autunnale sono quasi il presentimento del dramma di Jacques Lantier.

D. S.







Come vedremo Osvaldo Valenti in 'La Locandiera'

## Nota su Osvaldo Valenti

Si ritiene che sia pericoloso affidare ad un artista della forza di Osvaldo Valenti, una parte di terzo od anche di quarto piano, purchè lo spettatore di qualche fantasia, non può non far convergere l'attenzione su di lui, dimenticando talvolta tutti gli altri personaggi, per seguire, con la propria immaginazione, le improvvise avventure che il Valenti stesso facilmente gli suggerisce.

Un esempio: ne L'AMANTE SEGRETA, film mediocre ed anche noioso, perchè, specie sul principio, privo assolutamente di quell'inventiva brillante che dovrebbe caratterizzare sempre l'opera di un buon regista, anche se il soggetto non prevede sequenze interessanti o divertenti, compare d'improvviso Valenti, nella sua parte di segretario d'albergo, con quella sua faccia ironica e sorridente di fior di mascalzone, di giovinotto che, per la sua disinvoltura e per certo suo esuberante entusiasmo, s'illude di essere simpaticissimo a tutti ed invece può riuscire antipatico e odioso. Appare e annulla quasi l'efficacia dei colleghi: Camillo Pilotto inutilmente fa il prepotente padrone dell'albergo, Fosco Giachetti, nobile attore, sembra tutt'al più, nel film in esame, il protagonista d'un romanzo sentimentale per signorine, e non parliamo di Almirante e di Lombardi.

Dico, lo spettatore che abbia un po' di fantasia, non può non sperare in quel momento che ora cominci il bello, e che la grossa mascalzonata la faccia Valenti, trasformando il film in quel pasticcio sentimentale e borghese che realmente è, in un film gelido, crudele, ma vero. Poichè il volto di Valenti sa assumere, e direi si compiaccia talvolta di assumere un'espressione serpentina, alla quale i grandi occhi scintillanti e il sorriso apparentemente cortese, ma in sostanza sprezzante, danno un fascino singolare.

Invece non succede nulla dello sperato. La mascalzonata la fa Pilotto e Valenti fa soltanto la parte dello sciocco, ciò che proprio, a mio modesto giudizio, non gli si addice.

Altro esempio: nel piccolo ruolo affidatogli nel film DON BUONAPARTE, egli avrebbe potuto riuscire ben più efficace, dando forse a tutto il film un'andatura più emozionante, se con un paio di episodi nutriti di perfidia, avesse potuto insidiare meglio la ragazza protetta dal parroco.

Non parliamo poi della sua parte, così breve purtroppo, di principe tartaro ne LA CORONA DI FERRO: sembra che gli spettatori di mezza Italia desiderassero di vedere finire Girotti nella fossa delle belve, invece di lui.

Ora, citando questi esempi, non si vuole soltanto rilevare, come una parte mediocre affidata ad un artista della bravura di Valenti, determini una situazione di evidente squilibrio, ma si desidera altresì far notare la decadenza del gusto dell'avventura e dell'emozione, basate sopra un solo personaggio, la cui arte è già di per sé sufficiente a suggerire la creazione di un film. Lo spettatore apprezza assai di più l'avventura, sia essa sentimentale o d'altro genere, d'un solo personaggio, dell'eroe, per dirla in breve, sia esso onesto o disonesto, che quella di molte persone, che troppo spesso compiccano o appesantiscono la vicenda, togliendole ogni possibilità di provocare quella grande o piacevole emozione che dovrebbe essere una prerogativa essenziale dell'arte cinematografica.

ENRICO MOROVICH

# COSTRUIRE SUL NULLA

QUANDO le prime luci del giorno cominciano a filtrare dalle persiane socchiusse, immobile nel letto guardo il soffitto bianco e dò sfogo alla fantasia, alle idee. In quella penombra il soffitto può benissimo essere uno schermo; la tela di un cinematografo. Mi prende un po' di tristezza se penso al Cinema: questo povero Cinema tanto disprezzato e di cui molti, forse troppi, s'interessano morbosamente.

Ma cosa vuole in fondo la gente dal Cinema?

È strano come gli uomini pretendano tanto dal Cinema e ognuno una cosa diversa. I vecchi, quelli che l'hanno visto nascere, sorridono scettici: « Non ci darai mai nulla di buono. Sono tanti anni, ormai, che aspettiamo »!

I vecchi sono facili a dimenticare. Non ricordano che il Cinema ha dato tante opere meravigliose, che vanno da TABÙ ad ALLELUJA!, alla TRAGEDIA DELLA MINIERA; vorrebbero che fosse una macchina la quale producesse capolavori a getto continuo, uno al giorno, trenta al mese, ininterrottamente.

I giovani, meglio i giovanetti, sono nati molti anni dopo il Cinema; la loro attesa è stata minore. Hanno ancora molto tempo davanti a sé e discutono, indagano su quello che il Cinema dovrà essere. Ma sono parole; il tempo passa e alla fine ci si ritrova a non aver fatto nulla di conclusivo. È il voler aiutare un povero che batte i denti dal freddo; dovremmo dargli un mantello, delle buone scarpe, ma discutiamo sulla foggia e il colore del mantello, sul fatto che le scarpe debbano essere o no chiodate. Le ore, i giorni passano, il povero muore senza aver avuto nulla, mentre noi siamo ancora lì a cercare la decisione.

Questo è un po' il rischio che corre il Cinema.

Tempo fa mi è capitato sotto gli occhi uno di quei giornaletti dove scrivono i giovanissimi.

Parole sul Cinema.

Ancora discutono se il « Cinema sia un'Arte e perchè ».

È triste. Somiglia un po' al procedere dei filosofi che, rinchiusi fra spesse mura, si lambiccano il cervello su libri e fogli per dimostrare l'esistenza di Dio. Quando basterebbe uscir fuori da quel chiuso, guardare un fiore, una farfalla, per accorgersi che Dio esiste.

Basterebbe che i giovanetti entrassero in quei piccoli cinematografi della periferia dove ancora capita di vedere RAGAZZE IN UNIFORME, IL BANDITO DELLA CASBAH, DON CHISCIOTTE o che so io, per convincersi che il Cinema è Arte. Invece vanno fuori, si radunano in cenacoli, s'ingolfano nelle discussioni.

I giovanetti, nella maggioranza, non hanno idee chiare sul Cinema. Cercano di afferrare il perchè la nuova Musa non è, in Italia più che altrove, quello che dovrebbe essere e credono di intravederne ora una causa ora un'altra. E nel loro discutere c'è un qualche cosa che mi preoccupa; è il voler esser freddi, aridi, quando invece dovrebbero dare libero sfogo all'entusiasmo, alla spontaneità, segni distintivi della giovinezza.

Ci sono le rare eccezioni, qualche giovanissimo che ha smesso di parlare e ha preso a lavorare con intendimenti seri, ma rimangono casi isolati. La maggioranza rimane a parlare, a polemizzare dicono essi, ma è una polemica che non riesce a mutare il corso delle acque. Adesso i giovanetti credono di aver trovato il bandolo della matassa nei letterati. « I nemici del cinematografo — dicono — sono i letterati ». « Il Cinema non ha bisogno di essere tenuto a battesimo da nessuno ».

« Vidor — proclama uno dei giovanetti — aggiustava macchine fotografiche. Clair era un letterato mediocre. Non erano artisti "prima". Furono artisti in quanto "fecero" del cinema ». Sentiamo ripetere che Cinema e Letteratura sono due mondi diversi, che parlano linguaggi incomprensibili fra di loro.

Penso che forse i giovanetti ignorano quale contributo i letterati abbiano dato al Cinema; importante a tal segno che non mi riesce pensare ad Uccicki senza unire il suo nome a quello di Menzel, ad una Capra senza più Riskin, a Duvivier che non avesse più Jeanson e Simmer. Mi si potrà osservare che Menzel, Riskin e gli altri or ora nominati abbiano svolto un'attività marginale nel campo della letteratura, resta pur sempre dimostrativo che la loro opera è stata ed è attiva e strettamente legata alla via del Cinema. In Italia, l'accordo dei letterati con il Cinema non ha dato ancora l'esito che si sperava.

Ma i giovanetti, dalle citazioni che fanno di un Vidor rappezzatore di macchine fotografiche e di un Clair naufragante nella mediocrità letteraria, credo si riferiscano al Cinema — usiamo pure la parola grossa — in senso universale.

E allora sbagliano. Se vogliono poi riferirsi al Cinema italiano — ma questo cerco d'intuirlo, nel loro scritto — allora io dico che per trovare l'accordo è solo questione di tempo.

Un giorno i letterati entreranno nel vivo del Cinema, daranno anche al nostro una severità di metodo, soddisferanno quelle esigenze dello spirito che oggi rimangono soffocate. Oggi non si può parlare di un apporto attivo e fattivo di nostri letterati al Cinema; quel contributo che avrebbero dovuto arrecare alla nuova Arte si è risolto in un diversivo della loro attività di scrittori; comodo perchè ha riempito e riempie le loro tasche di quattrini. Io ho fiducia nel nostro Cinema e sono convinto che un giorno acquisterà uno stile proprio ed originale, libero da influssi francesi, tedeschi od americani. Ma questa fiducia la ripongo sui giovani che

abbandonata ogni estasi contemplativa guardino al Cinema con propositi seri e lavorino in silenzio, attivamente, non posso affidare le mie speranze ai giovanetti, i quali parlano, parlano, spesso anzi sempre con paroloni difficili, indispensabili — a loro modo di vedere — per dare un tono di serietà al discorso.

Parlare è un po' costruire sul nulla; si minaccia di far morire questo nostro Cinema prima che sia divenuto veramente Arte.

I giovanetti però, malgrado le idee talvolta contorte, vogliono bene al Cinema quanto gliene voglio io e gli altri; vorrei dunque che non fraintendessero questa mia chiacchierata. Io non intendo dire con essa che non debbano più scrivere sul Cinema.

I loro scritti, che appaiono spesso sulle colonne dei battaglieri settimanali e quindicinali dei Guf di tutt'Italia, continuano pure ad apparire e saranno un atto di fede verso la Settima Arte, purchè acquistino un serio carattere divulgativo con l'intento di porre in risalto gli effettivi valori del Cinema, denunciando le speculazioni che tentano di ridurlo ad un livello di mera attività industriale.

Si renderà in tal modo un grosso servizio al Cinema; ma non insistano i giovanetti — la mia è una preghiera — a continuare sulla via dei cattivi filosofi.

L'Arte, in mano ai filosofi, in ispecie se cattivi, ha sempre avuto da perdere e mai da guadagnare.

MARIO BALVETTI

*Cinema pur condividendo le idee di Mario Balveti sulla inutilità di troppe parole prodigate senza misura su tanti fogli stampati, non può, perchè non sorgano equivoci fra i lettori, fare a meno di segnalare come eccezionalmente proficua e costruttiva l'attività di molti settimanali e quindicinali dei Guf d'Italia (Pattoglia, Libro e Moschetto, Signum, ecc.).*

n. d. r.

## COMMENTO A 'SPETTACOLO'

NON è la prima volta che *Spettacolo* si ferma sul nostro tavolo per qualche tempo: ma questo non avviene per nostra trascuratezza, bensì per un bisogno che ci preme di un esame attento e coscienzioso. E questo è già un traguardo raggiunto, e non piccolo, per una pubblicazione che esantisce chiaramente il suo giro in uno stretto cerchio di appassionati. Naturalmente ci siamo sempre fermati più a lungo sulla parte che riguarda direttamente il cinematografo: ma abbiamo potuto notare — da una lettura non affrettata — che accanto a resumazioni assai gustose e significative (atti unici di Cocteau, Apollinaire, ecc., disegni e riproduzioni di Graig, De Pisis, Magnasco, Brogini, ecc.), veniva talvolta data eccessiva importanza ad autori che devono ancora guadagnarsi una larga stima. In generale poi un linguaggio di moda infirma lo stile di molti articolisti che si dedicano a questo vario ed interessante mensile. Troppo frequenti gli « sconciati » i « validi », le « schede per », i « puntuali », ecc.: insomma tutto il florilegio neosurrealista che sempre più difficilmente riusciamo a sopportare.

Ma veniamo alla parte cinematografica. Ci riferiamo, sia pure con ritardo, al numero di gennaio 1943. Segnaliamo l'inizio di un saggio su *Il cinema e la filosofia* di Renato Nav (uno studioso serio e coscienzioso) ed un interessante studio di C. F. Luzi sul *Tempo ideale cinematografico e teatrale* (... il tempo

cinematografico è dunque ottenuto in funzione critica, perchè scarta tutti i passaggi che reputa inutili. Ed è creazione libera perchè ricrea il tempo in tutt'altra misura di quella normale ed obbliga lo spettatore a subirlo quasi incosciamente ed in ogni caso prepotentemente... « nel film artisticamente riuscito la fantasia privata dello spettatore non ha valore; nelle sale cinematografiche si ottiene un'unica fantasia collettiva e unidirezionale: ed ecco l'intolleranza, l'insofferenza di certi spiriti imbelli per la settima arte: l'antipatia per il cinema dei grandi teatranti e dei letterati in genere, abituati a speculare sulla propria fantasia e disdegnosi di metterla al servizio totale ed esclusivo di altri...»). Glauco Viazzi, in *Poetica e critica* scrive, tra l'altro, delle giuste parole: « Dunque in apparenza tanto la critica letteraria, quanto quella cinematografica agiscono analogamente intorno a problemi di linguaggio, di tecnica espressiva; in realtà, quel ch'è ammissibile in sede letteraria non lo è più in sede filmica, per cui si può indulgere all'affermazione della dissimiglianza inizialmente posta in luce ». Esauriente un saggio di Guerrasio su *Mario Camerini, parabola di uno stile*, mentre non condividiamo affatto le idee su Poggioli di Barendson in un articolo su *La morte civile*.

*Cinema* guarda e segue con simpatia il lavoro dei giovani di *Spettacolo*.



### RITRATTO D'OPERATORE

È giusto che non solo i divi, ma anche gli operatori, che portano un solido contributo alla creazione dell'opera cinematografica, posino, qualche volta, dinanzi al fotografo e mostrino il loro viso agli affezionati del « telone ». Ieri Mantuori, oggi è il turno di Aldo Tonti. Piccolo, magrolino, il volto ironico, è di continuo in movimento, durante le pause della lavorazione si porta all'ingiro, come un grillo, collocando senza posa i suoi motti, carichi di quell'arguzia romanesca, mordente e cordiale al tempo stesso, su tutte le persone che incontra. Poi torna al suo mestiere, con aria sicura e volenterosa e come dietro al suo istinto, che difficilmente lo fa sbagliare.

# NATI PER AMARE

ALLA fabbrica del torrente d'amorosa celluloida volge i suoi passi il Viandante, e dall'uno all'altro teatro di posa va scoprendo molti segreti di cuore, lieti e tristi, che indiscretamente vi rivelerà. Primo, in omaggio al suo romantico languore è il segreto di colei che dalle pagine de *La storia d'una capinera* di Verga ha fatto palpitare e sospirare tante care fanciulle, oggi nonne. Per andarla a trovare, si sa, bisogna entrare nel convento dove, compiuta per non intralciare la felicità della sorella la suprema rinuncia al suo amore per Nino Valentini, Maria Anselmi si è rifugiata per prendere il velo, e dove sarà rapita dalla follia e dalla morte. È con un certo timore reverenziale che, a fianco di Righelli, il Viandante varca la soglia del pio luogo: curioso, a quel che si sa, convento val quanto dire silenzioso raccoglimento e serena pace; questo, invece, che sorge nel teatro di posa, è un fragoroso cantiere di martelli di travi di macchine di operai frettolosi, in mezzo ai quali Maria si aggira esile e lieve proprio come una capinera (ma, detto fra noi, non vi sembra un peccato che un sì triste destino debba esser vissuto per lo schermo da Marina Bertj che nei chiari occhi ridenti e nelle fossette delle guance, sembra racchiudere la gioia di vivere di tutte le fanciulle della sua età?). In un angolo del parlatorio, indifferenti al trambusto dei preparativi di scena, il Viandante scopre un gruppetto di suore, e tutto il suo disagio finisce per sva-

nire notando che, in attesa di girare, quelle monache cinematografiche tengono infilata al braccio la borsetta da passeggio, chiacchierano di moda fumando una sigaretta, e, aspettando di camminare scalze dinanzi all'obiettivo, calzano per ora scarpette ortopediche che fanno curiosamente capolino di sotto la lunga veste dell'abito religioso. Dall'anonimo convento all'ISTITUTO GRIMALDI, pensionato per studentesse (quello stesso creato in un suo notissimo romanzo dalla fantasia di Alba De Cespedes), dove sette fanciulle attendono di vivere il loro destino. E tutte lo vivranno, suggestivo come quello di Anna o amaro come quello di Xenia, meno una sola di loro, Milli, la povera cara Milli, malata di cuore: nata per amare, anche lei, si spengerà prima di poter vivere i suoi sogni. (Non vi spaventate di questa moria di eroine cinematografiche, è soltanto una stilla di pianto nel tripudio di amorosa gioia). Eccola, Milli, mentre trae dall'organo della cappella del « Grimaldi » i più dolci accenti musicali. Per la verità, la melodia sgorga da un pianoforte immerso nell'ombra, e Dina Sassoli, in una mirabile truccatura e in una bellissima espressione di sfinimento, deve soltanto fingere di suonare. Ma fingere con ogni arte, perchè l'illusione sia perfetta. Blasetti, anzi, prende per un istante il posto di Dina e le mostra come deve far scorrere le dita sulla tastiera, con lo sguardo rapito in una estatica visione. (Ah, dunque Blasetti sa

suonare, penserete. No, ma è tanto piacevole insegnare agli altri quello che non sappiamo fare noi stessi!). Ancora TRISTI AMORI, più cupi forse, ma senza, stavolta, conseguenze mortali: soltanto con una rinuncia si concluderà la passione di Emma Scarli per il giovane conte Fabrizio Arceri: di fronte, infatti, al progetto di una fuga con il bel seduttore, Emma sente di non potersi staccare dalla figlioletta, e rimarrà perciò vicina a lei, vicina a suo marito. Grande è la rinuncia, perchè viva dev'esser la passione, a giudicare almeno dal colloquio che il Viandante sorprende fra la giovane signora e il nobiluomo, ossia fra Luisa Ferida e Andrea Checchi (il fatale seduttore, ammannito dai produttori sull'amorosa mepsa di tutti i secoli, e destinato, in special modo, a incenerire l'ottocentesca virtù delle più note eroine romantiche). Costumi, inchini, galanterie stile 1890, nella turrata Ivrea di Giacosa, il salone dove si svolge il colloquio ha un profumo di buone cose di pessimo gusto con tutti quegli arredi e quegli ornamenti raccogli-polvere che formavano il vano delle nonne. In questo sfondo da altare del passato, Gallone dirige antiromanticamente in maniche di camicia, con l'annoso cappello calato sulla chioma che sdegnava le cesoie; e l'idillio che fiorisce nell'alone di luce delle lampade compone, in quella cornice fine secolo, un quadretto nel quale sembra prender vita una vecchia ingiallita fotografia da album di famiglia, allorchè un piccolo fatto getta improvvisamente in quest'aura ottocentesca uno spruzzo di Novecento. Un postino giovanissimo, quasi un ragazzo, avanza imprudentemente nel raggio delle luci per consegnare alla Ferida un fascio di

corrispondenza: lettere, tutte, di adoratori che chiedono fotografie e autografi. Così alla splendente finzione cinematografica dell'amore si sovrappone, per un istante, la realtà di quegli oscuri affetti provinciali affidati ai cartacci messaggi dagli ammiratori di Luisa. Travolta dalla vita, anche Caterina Maslova, la tostoiana protagonista di *RESURREZIONE* sembra che debba rinunciare per sempre all'amore. Che cosa ha significato, infatti, per lei l'effimero affetto del principe Nekhudooff? Un'ora di gioia, molte ore di dolore e di sofferenza, fino alla degradazione di servire da distrazione ai clienti dell'Albergo Mauritania, fino alla deportazione in Siberia per una infondata accusa di omicidio. Ma il destino la ricompensa facendo risplendere una luce nuova nell'animo di Nekhudooff che, a lei tutto sacrificando, la segue verso la Siberia. (Cinematograficamente, per le riprese in esterni, la Siberia è stata trovata in Abruzzo, dove la compagnia si è adunata a Roccaraso per portarsi poi, ogni giorno, al Pian dell'Aremogna. E bisogna pur dire, a questo punto, dell'amoroso destino di Roccaraso, che si avvia a diventare un forolare famoso di film'istiche passioni, perchè anche il regista Strigewsky ha scelto quel centro per gli esterni de *LA CARNE E L'ANIMA* con Isa Miranda. Forse per questa straordinaria importanza amorosa che va assumendo, Roccaraso si troverà presto a possedere due stazioni ferroviarie, avendo Strigewsky deciso di far costruire accanto a quella vera un'altra stazioncina ad uso dello schermo. Amore che va, amore che viene sui binari, finiremo per trovare alla stazione di Roccaraso degli orari ferroviari intessuti di dolci paroline?).



C. L. Bragaglia osserva se con quell'abito da sposa Carla Candiani può andare a nozze



'A solo tristissimo', esecutore Beniamino Gigli in una pausa del lavoro nel teatro di posa



Mariella Lotti allo specchio, ovvero la doppia vita di Xenia: si gira, con la regia di Blasetti 'Istituto Grimaldi'



Anche nel teatro di posa c'è l'anonimo grafomane che non può fare a meno di lasciare un autografo sulla statua

Incontrare la Maslova, all'Albergo Mauritania, è difficile, per quell'arruffato sistema con cui vengono costruiti gli edifici dello schermo. Ci vuole addirittura una guida, per girare il Mauritania senza rischiare di battere il naso in una parete o di sprofondare fra le travi. Bizzarro e inabitabile albergo, dall'atrio si entra direttamente in una camera da letto, l'unica, mentre la scala di accesso a quella camera si trova in un angolo del teatro e nell'angolo opposto si apre la taverna: sembra che i vari pezzi della costruzione siano stati mescolati ad arte come un mazzo di carte da giuoco. Ed ecco finalmente apparire, col regista Calzavara, Katuscia: ha il volto di Doris Duranti, ma sulle prime il Viandante quasi stenta a riconoscerla con quella lucente chioma bionda (un tormentoso problema per gli ammiratori: Doris è più bella bionda o più bella bruna?). Gran movimento in teatro, mentre Katuscia, incantevole, con le diafane spalle che sbocciano come un fiore di magnolia da una nuvola di tulle nero a lustrini, siede in un angolo della taverna del Mauritania, fuori campo, in attesa di girare. A fuoco delle luci, con l'obiettivo puntato sul proprio viso, Smielkoff, il ventruto commerciante siberiano (che nasconde sot-

to una fluente barba i lineamenti di Ciriaci), già ebbro, chiede al cameriere ancora spumante, molto spumante. E Calzavara vuole inquadrare l'allegria esplosione del tappo con il getto di schiuma che prorompe come un candido fiore. Ma le minime cose, si sa, son quelle che talvolta fanno impazzire di più. Una dopo l'altra, quattro bottiglie vengono inutilmente sturate, inutilmente perché il tappo con un flebile *psiuif* cade stancamente al suolo invece di balzare in aria. E soltanto alla quinta bottiglia che in un'onda di schiuma di spruzzi e di rivoletti bianchi e biondi si ottiene l'effetto desiderato. (Ma se le inutili prove hanno amareggiato il regista, non si può dire altrettanto del personale di scena, che nell'accogliente penombra di un angoletto, trae dalle bottiglie ripudiate motivo per brindare alla salute di Katuscia). Ed il Viandante si avvia, infine, verso la visione di più lieti amori: quello, ad esempio, del barone Roberto Resta, vale a dire di Vittorio De Sica, nel film NON SONO SUPERSTIZIOSO, MA... Scaltrito da un sogno (che gli permette di assistere ai preparativi delle proprie nozze e di accorgersi che la promessa sposa s'infischia di lui mirando soltanto al baronale patrimonio), Resta, scopre invece un tenero cuore nella

sorella di lei, Rosetta, che naturalmente farà sua moglie in luogo dell'altra. Affacciandosi alla villa De Rosa il giorno delle nozze, mentre Armando Falconi affaccendatissimo, sorveglierà gli ultimi preparativi, il Viandante può constatare ancora una volta come sia facile l'esistenza per le genti dello schermo. La servitù, per citare un caso. Qui, pochi camerieri lavorano sotto la direzione di Carlo L. Bragaglia, ma tutto l'altro numeroso personale di servizio che non è di scena sul momento, dal maggiordomo alle servette, dorme placidamente nell'ombra di una gran sala, sotto gli occhi del padrone, senza neppure ricevere un rimprovero. Sarà bene che nessuna domestica possa vedere di questi spettacoli offerti dal teatro di posa, altrimenti le conseguenze saranno disastrose. Tanto riposante è questa visione, altrettanto dinamica ed effervescente è quella delle pepate convittrici del collegio « Ordine e lavoro », nel film IL DIAVOLO IN COLLEGIO; una turbolenta schiera di demoni in gonnella che agli ordini di Lilia Silvi va terremotando il severo istituto. Ha un bel ripetere, il regista Boyer « tranquille, mi raccomando, tranquille »: come se fosse possibile imbrigliare le guizzanti lingue di un nugolo di adolescenti. Ne sa qualcosa il povero Leonardo Cortese, nei panni del prof. Poggi, timido insegnante di solfeggio, dei guai che passa per causa loro: meno male che alla fine troverà una dolce ricompensa nel vincolo nuziale con l'allieva Graziella. Ma sull'idillio di copione, imposto dalla finzione cinematografica, vigila con occhio sereno Scarabello, il marito della Silvi, sempre presente in teatro quando la mogliettina è al lavoro.

Ultimo, in questa rassegna di pelli-colari affetti, è un amore doppiamente filmistico (perché serve di spunto a una vicenda cinematografica che si svolge appunto fra le pareti dei teatri di posa): è l'amore di Eva Sanzio, neostella imposta ai produttori dal lunatico tenore Giuliani (impersonato per lo schermo da quell'amabile tenore paciocco di Beniamino Gigli) per Andrea Corsi, divo del cinema, facilmente riconoscibile per Rossano Brazzi. Non si stenta a immaginare quali nubilose conseguenze abbia l'idillio quando si sappia che anche il tenore è invaghito di Eva (e potrebbe essere forse altrimenti, trattandosi di quella cara fanciulla ch'è Mariella Lotti? Ma chi ti ha permesso, Mariella, di rubare per i tuoi occhi azzurri due gocce di cielo?). Poco prima che scoppi l'amoroso temporale, il Viandante fa conoscenza con i personaggi nella sede dell'Alma Film (sorta in teatro di posa) durante una audizione della canzone *Cinema* che il tenore Giuliani canta, accompagnando al piano dall'aureo Bixio, sì, proprio Bixio in persona che si è lasciato questa volta tentare dalla seduzione dello schermo. Mentre il cantante gorgheggia occhieggiando passionatamente in direzione di Eva Sanzio, un pianto di bimbo risuona poco distante. È il nipotino di Gigli che è caduto, fortunatamente senza conseguenze. E il tenore corre verso il piccino prendendoselo in braccio e vezzeggiandolo: tutta la sua amorosa infatuazione cinematografica si dissolve come nebbia al sole per far luogo all'affetto familiare. Giacchè, tutti lo sanno, Beniamino Gigli come nonno detiene il primato mondiale della tenerezza.

#### IL VIANDANTE



E anche ad Ivrea sulla fine del secolo scarseggiavano le sigarette? Si direbbe di sì nel vedere questa dama che aspira una boccata di fumo del sigaro del suo cavaliere: si gira 'Tristi amori'

# FILM DI QUESTI GIORNI

## L'UOMO DALLA CROCE

*Italia - Produzione: Continentaline - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Roberto Rossellini - Direttore di prod.: Giuseppe Sylos - Soggetto: Asvero Gravelli - Sceneggiatura: Asvero Gravelli, Alberto Consiglio, G. D'Alicandro, Roberto Rossellini - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Renzo Rossellini - Operatore: Guglielmo Lombardi - Interpreti: Alberto Tavazzi, Rhoswita Schmidt, Alberto Capozzi, Zoia Weneda, Doris Hill, Antonio Marietti, Piero Pastore.*

Particolarmente prolifico di giovani è stato in questi ultimi anni il nostro cinematografo. E con il loro ingresso, com'era naturale, si sono svegliate le polemiche. Poggioli, Soldati Castellani hanno chiarito oramai in più opere la loro fredda posizione di « calligrafi » dichiarandosi decisamente chi per un « impressionismo » di schietta origine letteraria, chi per un « pittoricismo » di dubbio buon gusto, chi infine per un « tecnicismo » rinnovatore delle acque sporche. Chiarini, Franciolini, Lattuada invece, non ostante i loro film, non riescono ancora a precisarsi. E sarebbero quelli nella condizione migliore se non avessero tutta l'aria di attendere quale strada prenderà il più forte per poi buttarsi su lui. Ma è tempo che questo *donabbondismo* sia rotto e che il più forte scappi fuori una buona volta non dico per scacciare dal nido tutti gli « ismi » di questi signori (visto che di Guido fra di loro non ne esiste neppure uno) ma per ristabilire un equilibrio di più sano livello artistico e commerciale. Non è amaro, infatti, constatare che tra tanta gente, che spreca il proprio ingegno per vie traverse, solo uno, Vittorio De Sica, ha offerto fino ad oggi, pur nelle sue ingenuità di linguaggio e nella sua imprecisione grammaticale, le prove più concrete di un indirizzo cinematografico? Un mondo ancora in formazione ma già ben delineato nei suoi caratteri e nei suoi sentimenti.

Ma venendo a Roberto Rossellini, regista di questo UOMO DALLA CROCE ed anch'egli della schiera degli ultimi arrivati: nessuna meraviglia che il suo mondo a prima vista possa apparire, fra tanto chiasso, il più sprovvisto di senso polemico ed insieme il più lontano da ogni lotta di tendenza. Ad una critica attenta e minuziosa non devono sfuggire, invece, alcune premesse ideali che sembrano guidare il suo lavoro: ricercare una realtà oggettiva senza inutili fronzoli decorativi ed arabeschi. Assunto da considerarsi, come si vede, il più combattivo ed il più polemico se si pensa che oramai tutto il cinema italiano dimenticando, insieme alle importantissime esperienze di Blasetti della prima maniera e qualche opera anteriore di Camerini, i primi semi di un realismo gettati da Za la Mort e da Nino Martoglio di SPERDUTI NEL BUIO, ha preferito disperdere la propria vitalità dietro i dannunziani tendaggi di Lina Cavalieri e di Francesca Bertini. Bisogna riconoscere però, riguardo a Rossellini, che quelle premesse quasi sempre, nei suoi film, dal PILOTA RITORNA e quest'ultimo UOMO DALLA CROCE, si fermano ad uno stadio di pura ambizione. Egli non è ancora giunto ad armonizzare e padroneggiare spiritualmente — il che vuol dire anche ritmicamente — la materia trattata, talché è possibile distinguere nella sua personalità un duplice aspetto, l'uno dall'altro ben distinto. Se da un lato, infatti, si può riconoscergli una schietta vena di documentarista, dall'altro si affaccia, in questa stessa vena, una evidente pretesa di affidarsi al sottile giuoco psicologico delle « atmosfere », una evidente pretesa di « ambientare » così come tante volte abbiamo visto fare in quella non lontana produzione francese d'anteguerra.

Da ciò si crea uno squilibrio fra la zona, diciamo così, spettacolistica, costituita dalle battaglie, ben architettata e ritmata da un perfetto impiego delle masse e soprattutto d'una veridicità degna delle migliori riprese russe, e l'altra a carattere intimista dove si trovano impegnati i protagonisti della vicenda, condotta nei confronti della prima con lentezza, gonfia di vuoti e pause incolmabili. In tal modo le due zone invece di essere l'una complemento dell'altra risultano estranee fra di loro a tal punto da lasciare l'impressione che due mani diverse abbiano presieduto alla confezione del film. Si riferisca il lettore, ad esempio, alla prima sequenza dell'UOMO DALLA CROCE: i soldati nel prato, sotto il sole, attendono il ritorno dei carri armati dalla battaglia. Era nelle intenzioni del regista di creare il senso di quest'attesa snervante, nella campagna sterile e accaldata, l'insoddisfazione un po' abbandonata dei soldati. Ad uso per le macchine da presa compie i suoi movimenti indugiandosi lentamente a descrivere: un uccello appollaiato sui rami di un albero, un combattente disteso a terra, scamicciato, altri che si raccontano la propria vita rievocando gli studi o la casa paterna. Ebbene quel sentimento che si voleva creare non risulta dalle immagini ma ce lo figuriamo noi. Una scelta di situazioni banali, o banalmente realizzate, come è quella delle uova che un soldato napoletano sottrae dalla cesta di una contadina russa; reazioni psicologiche non coerenti con il dramma dell'attesa, si svicola nella battuta umoristica di colore passano e tutto appare bambinesco e superficiale. Anche il ritmo delle inquadrature risulta squilibrato e slegato per colpa di questa convenzionalità. Errore di sceneggiatura? Non so, ma quando nel campo rientrano i carri armati, ogni cosa si rianima e va al suo posto: sembra improvvisamente che solo adesso Rossellini si senta a suo agio, l'azione dei personaggi prende a funzionare, la macchina da presa taglia i vari campi con una padronanza sicura e precisa.

Di questi alti e bassi è pieno tutto il film: ed è un errore, del resto, nel quale sono caduti e continuano a cadere anche gli altri registi che come il nostro hanno trattato dei temi riguardanti l'attuale guerra. È il caso, inoltre, di quelle hollywoodiane riviste-musicali in cui una leggera trama serviva di sfondo e di pretesto allo spettacolo vero e proprio costituito dai numeri di varietà. Così nei nostri film di propaganda lo spettacolo è la guerra con tutti i suoi rumori, considerata nei suoi attributi più meccanici e più esteriori anziché nella sua drammaticità più profonda. E Rossellini, che una volta tanto ha voluto affrontare il dramma, è caduto invece nel vago e nell'anonimo. Tutti gli elementi scelti nella casa, dove vengono a rifugiarsi i soldati italiani, per ambientare e creare il brivido nello spettatore appartengono ad una terminologia largamente consumata dai romanzacci popolari tipo I MYSTERY DI PARIGI o LE DUE ORFANELLE. Così il cane, il bambino che inconsapevoli dei fuochi si attendono ad uscire dal rifugio, e la voluta miseria del luogo stanno nel racconto come la proiezione ingigantita di questo stato d'animo degli sceneggiatori e del soggettista. Per non parlare poi della donna incinta. Retorica, quest'ultima, già tanto sfruttata come l'operazione nel PILOTA RITORNA e nella NAVE BIANCA. Anche IRENO CROCIATO di Domenico Gambino, apparso recentemente sui nostri schermi, portava un scena siffatta. Di buona ed autentica lega ci sono sembrati invece quei tocchi che narrano la segreta sfilata dei tre russi prigionieri, la prima apparizione della studentessa e del suo compagno Commissario del popolo, la lotta fra quest'ultimo ed

i nostri soldati nel casolare. Su Rossellini, invece saputo mantenere in tutto il film il ritmo e a cui queste scene sono state girate, avrebbe bastato ogni squilibrio e certamente anche gran parte della retorica cui sopra accenniamo. In queste riprese sono presenti, infatti, i termini di una drammaticità singolare non lontana da quella delle riprese di battaglia: le une e le altre si fondono creando una perfetta unità, quella unitaria desiderata. E qui dunque il clima di Rossellini e per questi lampi di buono che si possono scorgere nell'UOMO DALLA CROCE noi vogliamo ancora fargli credito per l'avvenire. Ma non manchi di coraggio e si tenga lontano dalla facilitoneia dei dilettanti del « gusto ». È questo l'unico modo per rientrare in quella vera tradizione del cinema italiano della quale più sopra parlavamo.

Rhoswita Schmidt, alla sua prima prova, ha un volto interessante e non è priva di energia. Troppo immobile però nelle sue espressioni. Alberto Tavazzi ha recitato come un automa ma per essere un attore improvvisato (la sua vera professione infatti è quella di architetto e di arredatore) si comporta in meglio del peggio di tanti suoi colleghi attori di professione.

## LA STATUA VIVENTE

*Italia - Produzione: Kwofim - Distribuzione: A.C.I. - Europa film - Regia: Camillo Mastrocinque - Direttore di prod.: Iclio Stelbini - Soggetto: tratto da una commedia di Tebaldo Ceccani - Sceneggiatura: Giorgio Pastina - Scenografia: Piero Kosi - Comm. mus.: Alessandro Cicognini - Operatore: Aldo Fonti - Fonico: Luigi Puri - Montaggio: Duilio Lucarelli - Interpreti: Laura Solari, Fosco Giachetti, Camillo Pilotto, Lauro Gazzola, Dhaia Cristiani, Olga Sulbelli.*

Dalla commedia comico-sentimentale al dramma familiare, dallo scherzo di sapore clairiano a queste fosche tinte, della STATUA VIVENTE: Mastrocinque si dimostra davvero insofferente! Ma se è, dunque, un bisogno di ricerca, gli manca ora solo un esperimento del genere *quo vadis*. Produttori, che cosa aspettate?

Il film narra la storia di un marinaio che perde in una disgrazia automobilistica la propria moglie nel giorno stesso del suo matrimonio. Colpito quasi da una improvvisa follia l'uomo si dà a una vita debosciata e di vizio. È in questo modo che capita in una specie di postribolo dove incontra una donna somigliante in modo perfetto a sua moglie. Fa di tutto per condurla via con sé, non perché ne sia innamorato, ma illudendosi di poter ritrovare in quel volto abbruttito l'immagine della defunta moglie. La prostituta non comprende questo scopo, ma quando un giorno viene a sapere del segreto dolore del marinaio gli combina per vendetta uno strano scherzo: nella casa si fa trovare pettinata e vestita come la moglie, tanto che l'uomo ha l'impressione per un attimo che il suo amore sia ritornato a vivere sulla terra. Ma scoppia il finale: la donna smaschera il suo giuoco con sonore risate da strage e l'uomo invaso dal furore la strangola. Come si vede, un grosso lattaccio che anche da un punto di vista spettacolare e plateale manca di mordente in quanto è costruito su di un unico motivo, la disperazione dell'uomo per la morte della moglie, ripetuto fino alla noia con un procedimento psicologico anch'esso monotono e senza fantasia. Ciò è dipeso soprattutto da una cattiva impostazione del soggetto. Ad esempio: la prostituta non conosce la disgrazia che ha colpito il marinaio, il pubblico, invece, è oramai stanco di conoscerne le conseguenze e alle reazioni dell'uomo, condotte tutte come per cercare un mistero intorno a lui che non esiste, perché già svelato dal primo tempo, non può partecipare minimamente. Le ripetizioni si accavallano pertanto le una sulle altre. Della stessa monotonia sono vittime anche gli attori che recita-

no con una teatralità di modi raramente riscontrata. Giachetti si abbandona agli istinti passionali del personaggio superando ogni limite e Laura Solari, che nelle vesti di prostituta ha qualche rarissimo momento di una certa disinvoltura, scopre nei modi di atteggiarsi e nelle false risate l'aspirazione ad un modello di recitazione: alludiamo alla magnifica interpretazione di Bette Davis in *SCHIAVO D'AMORE*. Ma la sua impostazione è tutta da orecchiante e non realmente sofferta. Non sono riuscito a comprendere, non ostante qualche scritta straniera sulle baracche, in quale paese è ambientata la vicenda. La pretesa, comunque, era qui di avvicinarsi ad alcuni schemi del cinema francese, Mastrocinque ci è riuscito ma in un modo del tutto esteriore e peregrino.

L'elemento più interessante del film è senza dubbio la fotografia di Aldo Tonti, uno dei nostri operatori più ispirati. Bellissimi alcuni esterni invernali dalle tonalità plumbee, con quei cieli bassi e coperti e le zone di ombra sulla terra fredde e remote. È forse quanto di più sensibile sia stato fatto fotograficamente nel nostro cinema. Il merito va naturalmente anche al regista che ha saputo scegliere i luoghi delle riprese. Gazzolo in una parte di secondo piano se la cava bene e con la solita precisione di gesti e di espressioni. Pilotto appare appena in qualche quadro. Accurato l'arredamento di Cesare Pavan.

## GIAN BURRASCA

*Italia - Produzione: Faro-Cineconsorzio - Distribuzione: Sangraf - Regia: Sergio Tofano - Direttore di prod.: Dino di Sant'Ambrogio - Soggetto: tratto dal Giornalino di Gian Burrasca di Yumbo - Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Giorgio Lambon - Scenografia: Giorgio Pinzauti - Costumi: Veniero Colasanti - Musica: Giuseppe Bertelli - Operatore: Fernando Risi - Montaggio: Mario Bonotti - Interpreti: Cesco Baseggio, Maria Teresa Le Beau, Giulio Stival, Sergio Tofano, Beatrice Negri, Silvio Bagolini, Riccardo Billi, Galeazzo Benti, Federico Colino, Ada Dondini, Aristide Baghetti, Tina Murer e Mimmo Battaglia.*

Da ogni parte si deplora la mancanza di una cinematografia per l'infanzia, e non ultimo fra i sostenitori di questa necessità, che potrebbe avere un alto interesse educativo, è Guido Aristarco del *Corriere Padano*, il quale più volte ha lanciato l'appello ai produttori e registi taliani. Nella maggior parte dei paesi stranieri la produzione dei film per ragazzi occupa da tempo un posto eminentissimo, ed ha dato già degli ottimi risultati, alcuni dei quali abbiamo potuto noi stessi ammirare nel periodo d'anteguerra.

GIAN BURRASCA sembra giungere a proposito; ma, purtroppo, senza gli onori che avremmo potuto invece tributargli se almeno il regista ed i suoi collaboratori si fossero mantenuti fedeli alla freschezza e alla semplicità del libro dal quale il film è stato ricavato. Tanto più grave, poi, ci sembrano gli errori commessi perché vengono da un uomo come Sergio Tofano che tanta esperienza doveva aver riportata da una lunga attività in favore dei ragazzi. E basti solo accennare a quel famoso *BONAVENTURA* del *Corriere dei Piccoli* redatto sempre con somma cura e disposizione.

Ma già i difetti si potevano scorgere in quel primo *GENERENTOLA E IL SIGNOR BONAVENTURA* apparso l'anno scorso sui nostri schermi, che, ad ogni modo, noi ancora preferiamo a questo GIAN BURRASCA.

Infatti, se là apparivano troppo semplicistiche e dilettantesche le singole sequenze, tuttavia vi si notava una impostazione generale più consona allo spirito degli spettatori infantili. Con GIAN BURRASCA non siamo più nel mondo fantastico dei ragazzi dove una scopa si tramuta



in cavallo e le streghe entrano dai buchi delle serrature. Questo è un film sull'infanzia e non per l'infanzia, qualche volta ci si presenta addirittura come il prodotto di una moda letteraria, oggi la più tenacemente abbarbicata nella nostra narrativa. Quei ragazzi che fumano di nascosto nello stanzino adiacente alla palestra del collegio è l'episodio rivelatore di questa posizione del regista e degli sceneggiatori. Ma allora è doveroso dire che per questa strada la parola più concreta nel nostro cinematografo l'ha detta De Sica con i suoi personaggi di TERESA VENERDI e del GARIBALDINO AL CONVENTO. Necessita, invece, se si vuol creare una cinematografia per i ragazzi, di ispirarsi con più fede alla nostra letteratura del genere e non tralasciare la grande lezione impartita da Colloidi. Più appropriati ci sono sembrati, infatti, in GIAN BURRASCA i motivi del sogno che il ragazzo fa nella cella e quello dello scoppio della miccia dietro la carrozza. Incomprensibile, invece, quella organizzazione così squilibrata e banale della festa in casa nel primo tempo e tutta la faccenda che riguarda le elezioni dei deputati. Che cosa entrano queste cose in un film che va ai ragazzi? Creano disordine e sono fuori dell'interesse immediato. O forse si voleva cercare con tutto ciò di non tenere lontano dallo spettacolo gli spettatori più grandi? Eppure i piccoli come vanno al cinema se non li accompagnano i grandi? E poi se anche avvenisse diversamente, il miglior modo per attirare l'attenzione dei padri era proprio quello di fare un bel film per i figli. Io credo che PINOCCHIO conti oggi fra i suoi lettori più commendatori e capufficio quarantenni che bambini di otto anni. È doveroso, inoltre, dire a Tofano che tecnicamente il cinematografo non è più ai balbettii

del tempo di Mac Sennet. Molta acqua è passata sotto i ponti e, dunque, anche lui, se vuol continuare nella carriera di regista, si metta al corrente con i tempi cercando, anche in questo senso, di migliorarsi.

Tutti gli attori fanno del loro meglio per divertire ed essere disinvolti. Segnaliamo la graziosa Beatrice Negri.

## QUARTA PAGINA

*Italia - Produzione: I.N.A.C.-Cervinia - Distribuzione: Rex Film - Regia: Nicola Manzari, Domenico Gambino - Direttore di prod.: Giulio Fabris - Soggetto: Piero e Federico Tellini - Sceneggiatura: Ugo Betti, Edoardo Anton, Piero Tellini, Nicola e Spiro Manzari, Cesare Zavattini, Gianni Puccini, Giuseppe Marotta - Scenografia: Piero Rosi - Musica: Alessandro Cicognini, Alessandro Derevitsky - Operatore: Giorgio Orsini - Montaggio: Fernando Tropea - Interpreti: Paola Barbara, Valentina Cortese, Armanda Falconi, Oretta Fiume, Gino Cervi, Annibale Betrone.*

Non so se questo sia il primo tentativo di film a episodi fatto in Italia, ma, certamente, risente degli squilibri e delle timidezze tipiche dei mizi. Senza misura alcune volte (vedi a proposito tutto l'episodio del pazzo), troppo riservato ed ingenuo nelle altre quando non ci si è addirittura abbandonati al pateticum e alle languidezze da letteratura amena per ragazzo. Un esempio di ciò è riassunto degnamente nel finalissimo del film.

Gli attori che vi agiscono sono tutti di primo piano: da Cervi a Benassi, da Ruggeri a Valentina Cortese; ma recita ognuno con evulente malavoglia e sfiducia. L'unico a crederci è, naturalmente, Claudio Gora.

GIUSEPPE DE SANTIS

# SCHERMI SONORI

## MUSICA PER I FANCIULLI

I BIMBI hanno le loro pretese: e non sono poche. Sensibili al favoloso, al fantasioso, al bizzarro, al piccante, ovunque entri un grano di follia è pacchia per loro. Ma solo a questo prezzo. Nel cervelletto primitivo, un istinto infallibile li guida: e l'istinto, lo si sa, col tempo soltanto rende conto alla ragione. Darla da bere ai bimbi non è facile: ci si riesce a costo di sonante e poi sonante fantasia. Un'arte per i fanciulli è stata spesso ambizione di grandi uomini: molli si sono cimentati ed ancorchè grandi pochi, pochissimi sono riusciti in una impresa meritevole. Perchè appunto il favoloso, il fantasioso, il bizzarro, il piccante, il grano insomma di preziosissima follia non sono cose spicciole o minuzzoli di laute imbandigioni per adulti, sono invece un alto momento intuitivo dell'artista esperto e consumato e dotato. Parlare ai bimbi si rischia sempre il brevissimo ambito che divide il sublime dal ridicolo. Difficile impresa per l'arte; ancor più difficile per l'arte dei suoni. Degli umani sentimenti la musica famigliarizza col patetico, col malinconico, col passionale: lagrime, tristezza, tenerezza, affetti d'amore o altro sono il naturale nutrimento del musico. Laddove certe corde del sentimento umano tarde risuonano o pigre o afone ai richiami del cantore: gioia ed ottimismo, euforia ed umorismo coi loro prodotti più estremi il grottesco e la satira. La musica, insomma, che spesso inumidisce il ciglio, assai di rado solleva il labbro al sorriso. Guardiamo alla storia del melodramma in cerca di facili pezze d'appoggio: le opere cosiddette « comiche » che ancor oggi se la passano in bella salute si contano appena sulle dita di una mano; le altre, quelle del genere cosiddetto « serio », sono invece un prodigioso e turgidissimo mazzo. Scrivere musica per i fanciulli significa appunto toccare anzitutto le difficili corde del comico, del grottesco, dell'umorismo: un pizzico lieve che riassume senza parere le più alte esperienze del umano sentire.

Il maestro Giuseppe Bertelli, autore del commento musicale di GIAN BURRASCA, nuovo, se non erriamo, al cinematografo, è anche nuovo alla pratica del comporre. E per pratica intendiamo il sentirsi a distanza, che è l'unica vera ed autorevole scuola di sé stessi. Egli ha tentato il cinematografo,

e l'ha tentato, come si vede dalla nostra premessa, per la via più spinosa che la sorte maligna potesse offrirgli. Al coraggio sfortunato l'onore delle armi: e non saremo certo noi a negare onorevole riconoscimento ad un giovane collega. La fatica del maestro Bertelli non ci è parsa né ambiziosa né pusillanime: ma ci è parsa semplicemente disarmata. Disarmata di fronte alle terribili esigenze dell'« umore »; disarmata di fronte alle favolose pretese del mondo piccino. Lungi da quelle che sono le dozzinali credenze di certo ambiente, il cinematografo è già di per sé una impresa musicale della più fragrante ed acuta modernità (tanto

fragrante ed acuta che oggi è già materia specifica di Regio Conservatorio): vuole mestiere, padronanza, spigliata mano agguerrita e sicura. E soprattutto tenacissima impresa d'arte quando pone le sue basi spettacolari, come oggi molto più spesso di qualsiasi altro spettacolo, sul presupposto dell'umorismo, del grottesco e del favolistico. Si aggiunga che ove la fatica del maestro Bertelli si è sempre mantenuta almeno sul piano della premura e della dignità, la registrazione sonora quanto l'esecuzione orchestrale hanno con incredibile approssimativo pregiudicato l'intelligibilità d'ogni pur modesto inciso musicale.

I bimbi hanno le loro pretese: e non sono poche. Pretese che si accrescono, e che ci mortificano, quando non sappiamo donare alla loro zampillante fantasia un granellino così di nuova consolante spensieratezza.

RENZO ROSSELLINI



### UN BUON INCONTRO

Piuttosto qualche vago accenno ad autentici personaggi, che un uomo in carne ed ossa, animato dalla sua cordiale, schietta recitazione, ci ha offerto finora Riento. Neppure un inizio felice, Eduardo de Filippo, se si toglie il lontano CAPPELLO A TRE PUNTE. Riento, con una maggiore esperienza cinematografica sulle spalle, pare salutare, col più accogliente dei suoi sorrisi, quest'incontro col compagno d'arte napoletano. Ma Eduardo resta serio e pensoso: forse teme che, ancora una volta, lo schermo l'abbia incanalato in uno di quei film, dove gli è impossibile liberarsi dagli schemi teatrali, da un lato, radunare, dall'altro, tutte le sue possibilità, come per il razzo finale dei fuochi d'artificio, in modo da creare, come sul palcoscenico, una di quelle sue creature malinconiche e indifese? Ci auguriamo il contrario di tutto cuore: il cinema italiano se ne avvantaggerebbe. (Foto Barzacchi).

# SPAZIOCINEMA AD OCCHIO NUDO

La sala di proiezione è immersa nell'oscurità, solo una piccola lampadina pende da un lungo cordone dal soffitto. Ma d'un tratto, un attore si sporge fuori dallo schermo e attira a sé la lampadina. Come ha fatto? Per dir la verità non vi era in realtà nessuna lampadina nella sala da proiezione. Era solo un effetto prodotto dalla pellicola stereoscopica che non soltanto crea una realtà dietro lo schermo ma può anche introdurre l'immagine degli oggetti o delle persone nella stessa sala di proiezione. Così il mondo irreal dello schermo si fonde in modo sorprendente con quello reale degli spettatori.

Un giovanotto sullo schermo fuma una sigaretta e — *mirabile dictu* — il fumo ondeggia e si disperde sopra le teste degli spettatori... d'un tratto un piccolo anello di fumo si stacca dallo schermo e volteggia nella sala avvolgendo il pubblico nelle sue spire. E tutto ciò sembra così naturale che sei tentato di stendere la tua mano per afferrarlo... Un giocatore di tennis lancia una palla al pubblico e ognuno la vede arrivare direttamente a sé, si china involontariamente per non riceverla in un occhio.

Tali sono gli effetti che si hanno quando si guarda un film tridimensionale fatto secondo il metodo stereo che oggi, attraverso i progressi continui della tecnica, permette di guardare e di afferrare l'immagine stereoscopica ad occhio nudo, cioè a vista libera. Già nei giorni dell'infanzia del film, inventori di tutto il mondo si sforzavano di aggiungere all'arte piana, grigia e muta del film anche suono, colore e profondità spaziale. Il problema del suono fu risolto per primo; poi venne il colore. Dei colori sempre più naturali sono stati prodotti durante questi ultimi anni.

Uno dei problemi più difficili era quello del film stereoscopico, cioè il film spaziale. Eravamo contenti dello schermo muto finché non fu scoperto il film sonoro. Ammiravamo il suo grigiore unicolore finché i nostri occhi non poterono afferrare il colore. E malgrado ciò, non ci riuscivano vive e naturali le immagini piane degli attori, delle case e dei paesaggi che vedevamo al cinema e che si appiattivano sullo schermo come sogliole. Solo quando lo schermo avrebbe riprodotto la profondità tridimensionale — e cioè lo spazio — avrebbe conferito alle immagini del film l'espressione vera della vita come viene effettivamente percepita.

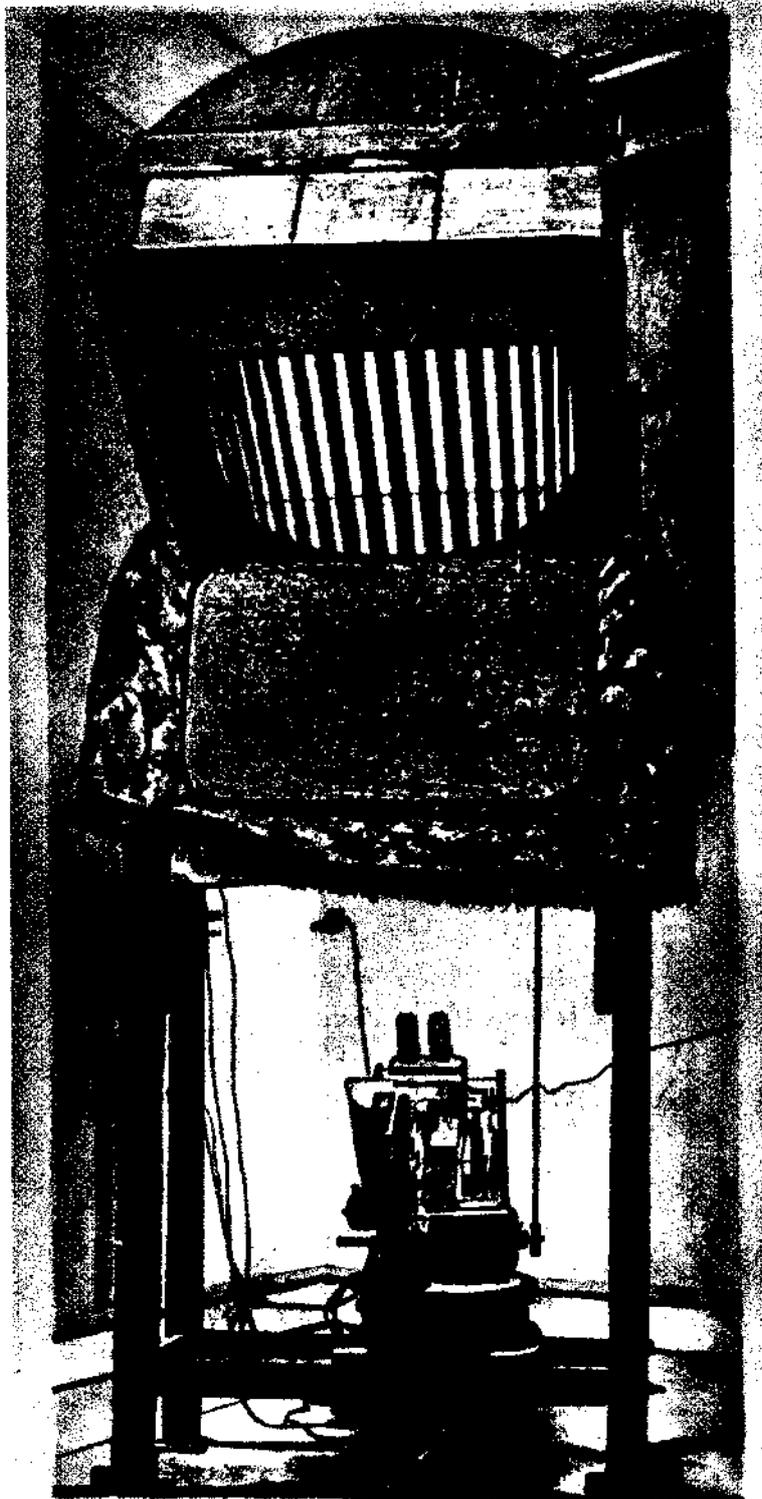
Leonardo da Vinci, Moser e Wheatstone furono i primi a studiare il problema della produzione di immagini stereoscopiche e da allora sono stati fatti numerosi tentativi per tradurlo in pratica. Ognuno conosce certamente lo stereoscopio semplice comune per immagini « ferme ». Quando guardiamo con questo due immagini dello stesso oggetto, prodotte da punti di vista diversi, sentiamo lo spazio e la profondità nella fotografia. Il vantaggio di questo semplice apparecchio è, però, che può essere usato solo da una persona alla volta.

Come il principio dello stereoscopio possa essere utilizzato per il cinema i nostri lettori hanno già appreso da precedenti articoli (*Cinema*, fascicoli 19, 21, 36, 64, 146). Molti di questi metodi sono basati sul principio degli occhiali a specchio, cioè gli spettatori possono ottenere il vero effetto stereoscopico solo adoperando particolari apparecchi muniti di specchi che però devono essere regolati diversamente a seconda del posto degli spettatori. In questo caso il rilievo può essere afferrato solo da un numero limitato di spettatori seduti nel centro a causa delle deformazioni di visuale che si presentano a coloro che sono seduti ai lati. Invece di questi specchi alcuni inventori hanno adoperato anche vetri colorati (cosiddetti anaglifi; ricordiamo solo il film stereo italiano *NOZZE VAGABONDE* dell'ingegnere romano Gualtierotti), schermi polarizzati « incrociati » o otturatori sotto forma di piccoli parabrise sono stati proposti e in parte anche realizzati in pratica (vedi SELLE:

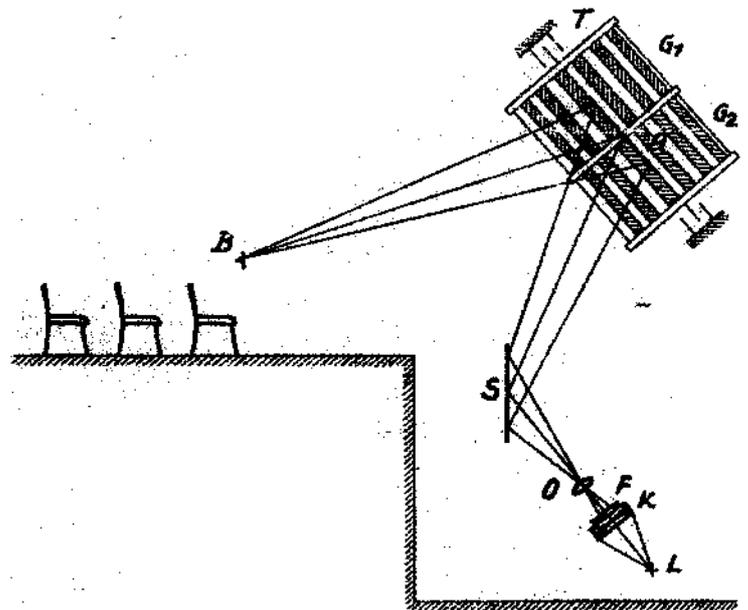


Ritaglio di un film rastrostereoscopico a lenti cilindriche. Vi si distinguono chiaramente le due immagini parziali stereoscopiche intercalate a striscie l'una sull'altra. La ripresa di questo saggio venne fatta in Germania a scopi sperimentali su pellicola a passo ridotto Zeiss Ikon; esso dimostra bene la possibilità della 'incestrazione'

« Quale sarà il film plastico? ». *Cinema*, 146); tali metodi sono nella maggioranza abbastanza buoni per quanto riguarda l'effetto, ma richiedono degli impianti tecnici ingombranti e hanno, oltre la necessaria seccatura di dovere provvedere lo spettatore di occhiali, anche diversi altri svantaggi fisiologici ed igienici. Perciò da lungo tempo si è tentato di produrre dei sistemi stereo che rendano lo spettatore indipendente da « mezzi ausiliari subietivi » come occhiali, specchi, otturatori, ecc., e lo rendano in grado di percepire ad occhio nudo l'immagine tridimensionale quasi palpabile, come succede nel cinema comune. Anche i mezzi proposti per una simile soluzione sono molto numerosi e multiformi; si è cercato di utilizzare degli effetti di otturazione, di adattamento e di direzione ma i risultati sono stati mediocri. L'unico procedimento basilare che ha presentato delle soluzioni al-



Impianto sperimentale del laboratorio parigino di Savoy. Si vede il proiettore doppio, poi in primo piano lo specchio di riflessioni e i tamburi del rastro la cui grande velocità di rotazione toglie all'impressione spaziale il carattere di un'immagine a griglia. Durante la presa di questa fotografia non si eseguiva alcuna proiezione: perciò la griglia è ferma e si riconosce come tale



Schema del 'Ciclostereoscopia': una fonte di luce illumina sopra un condensatore K lo stereofilm F, le cui immagini vengono proiettate mediante una lente doppia O su uno specchio S e da lì attraverso il rastro rotativo G<sup>1</sup> sullo schermo di proiezione A. Lo spettatore che si trova a B vede con l'aiuto della seconda parte della griglia G<sup>2</sup>, lo schermo in modo che ogni occhio guarda la sua parte dell'immagine ma non può percepire quella 'falsa' dell'altro occhio, cioè la base per ogni proiezione stereoscopica

quanto soddisfacenti fu la cosiddetta « rastrostereoscopia », proposta la prima volta nel 1896 da Berthier. Vale a dire che si mettono entrambe le due parti stereoscopiche dell'immagine non vicine o sovrapposte, ma si incastrano l'una con l'altra in modo che, di molte striscie di immagini, ne risulti una sola, consistente in una variazione regolare della quale le strisce verticali corrispondano, alternativamente all'immagine dell'occhio sinistro e di quello destro. Esse compougono l'immagine attraverso una griglia compatta (od un « rastro ») piazzata davanti alla sua superficie e si vede così la rappresentazione plastica senza altri mezzi ausiliari, solo ad occhio nudo, non si crede più di avere dinanzi a sé stessi una immagine, ma uno spazio, un corpo solido. E questo modo di procedere, in fondo, è simile alle « fotografie alternate » (oppure « persistenti »), che si vedono talora nelle fiere. Lì, però, non venivano incastrate due immagini stereoscopiche, ma solo due fotografie di due movimenti diversi e veniva assestata davanti ad esse una griglia mobile, affinché, spinta un po' qua e là, sembrasse stroboscopicamente che l'immagine si movesse, e le persone, ecc., lì sopra rappresentate, subissero un movimento apparente ma logicamente piatto.

Anche nel campo del cinematografo, questa tecnica ha fatto recentemente dei grandi progressi, poichè originariamente la rastrostereoscopia presentava tre grandi svantaggi; primo: la perdita di luce è abbastanza grande, secondo: l'effetto di spazio può essere percepito solo da un posto ben determinato e terzo: la rastrostruttura disturba in parte l'impressione dell'immagine in modo notevole.

Per la proiezione sullo schermo si è costretti in genere di adottare la proiezione attraverso lo schermo e per sentire il meno possibile la rastrostruttura sono state proposte delle griglie di osservazione rotative e oscillanti, ecc. Lo spazio d'osservazione rimase però limitato finchè il belga Noaillon un decennio fa inventò un procedimento abbastanza buono che eliminò in un certo modo tutti e tre gli svantaggi citati (vedi CAPORALI: « Il cinema stereoscopico », *Cinema*, 21) che però con i suoi grandi impianti speciali era adatto solo per piccoli schermi e perciò anche solo per piccole sale di proiezione e, per ragioni acustiche, non era adatto per la proiezione di film sonori. La nuova proposta del parigino Savoy per il suo « ciclostereoscopia » riguarda principalmente una migliore percezione dell'immagine, facendo sparire l'effetto di griglia sullo schermo.

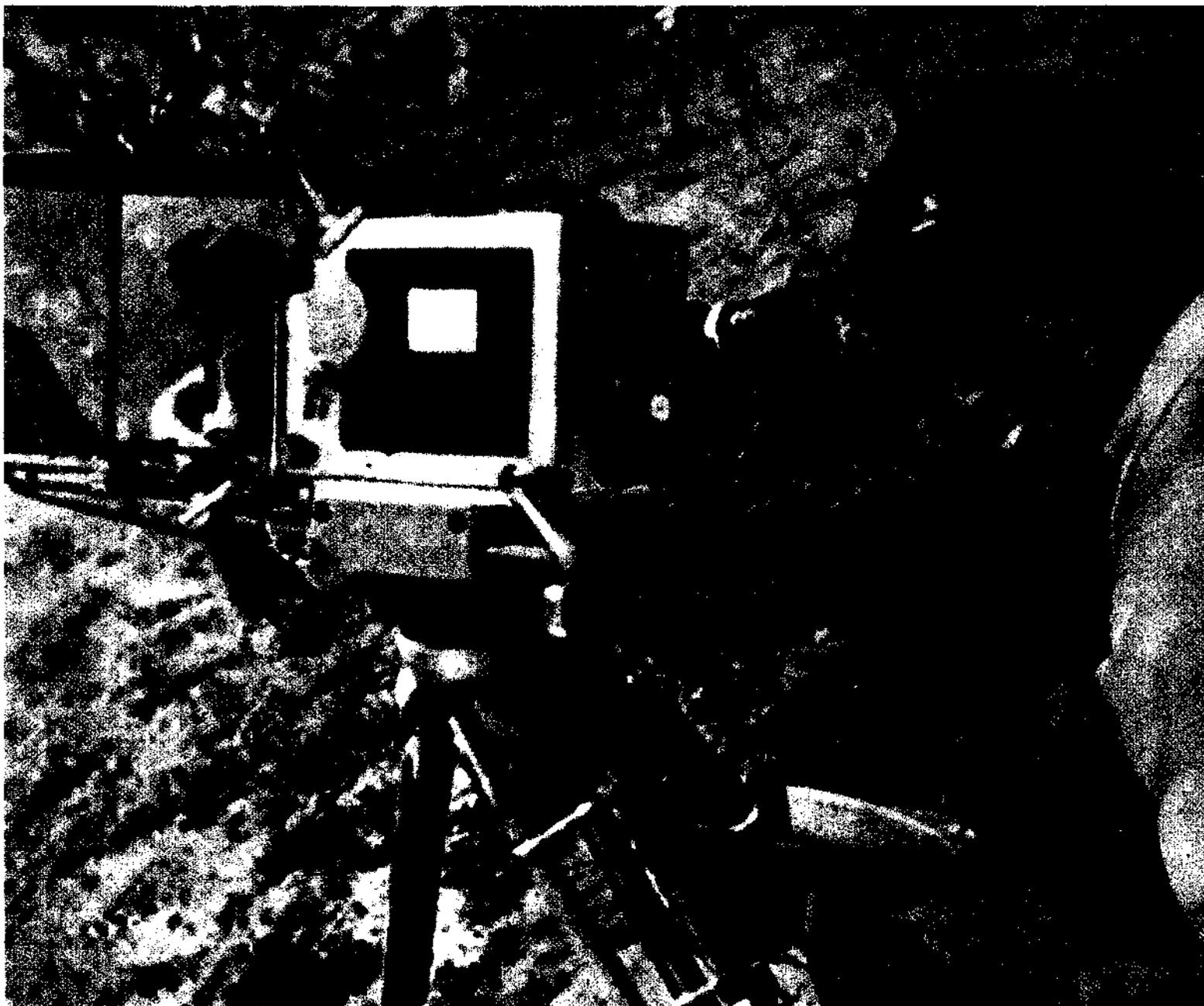
Dal punto di vista teorico non tanto buono quanto il metodo Noaillon, però praticamente di più facile realizzazione, era il

metodo della proiezione stereoscopica delle due immagini parziali sullo schermo a rastro radiale, che in base a proposte dei tedeschi Paustian e Harder fu reso noto alla massa dal cinetecnico russo S. Iwanow dell'Istituto Nifki a Leningrado la cui utilizzazione economica fu provata con grandi ricerche. Esso è anche un principio migliorato a rastro.

La pellicola stereoscopica russa in base a questo metodo, si distingue da quella comune in quanto ogni campo visivo come le fotografie stereoscopiche, è diviso in due parti e cioè l'uno corrisponde all'occhio sinistro e l'altro all'occhio destro dello spettatore. La presa di una scena può aver luogo con una comune macchina cinematografica e non vi è bisogno di una macchina con due obiettivi; anche la riproduzione avviene con una macchina normale da teatro. L'unica differenza è costituita da una combinazione di specchi che produce la sovrapposizione delle due immagini sullo schermo e che viene piazzata davanti all'apertura da cui esce il raggio di luce con le immagini da proiezione dalla cabina. La differenza fondamentale è costituita dallo schermo in sé: esso non somiglia alle tele cinematografiche comuni. Una griglia d'osservazione fatta di striscie trasparenti e di superficie coperte viene posta davanti alla superficie bianca di tela. Attraverso questa griglia vengono proiettati contemporaneamente due immagini sulla tela, l'una per l'occhio destro e l'altra per l'occhio sinistro di

ogni spettatore. Le striscie di luce che si riferiscono ad un occhio vengono in parte assorbite dalle superficie coperte prima di raggiungere la griglia, in parte attraversano queste superficie e vengono riprodotte come sottili striscie d'immagini sullo schermo. Parimente avviene con le striscie appartenenti all'altra immagine, con la sola differenza che le striscie che attraversano la griglia vengono progettate fra quelle prime sulla tela. Così lo schermo durante la proiezione sembra consistere di due serie d'immagini nella forma di un ventaglio aperto poiché le striscie del rastro, in contrasto con i metodi precedenti non sono parallele ma sono poste radialmente verso un punto di convergenza corrispondente ad una pendenza del piano sul quale si trovano i posti degli spettatori. Perciò la rappresentazione dello spazio può essere vista da ogni parte della sala di proiezione.

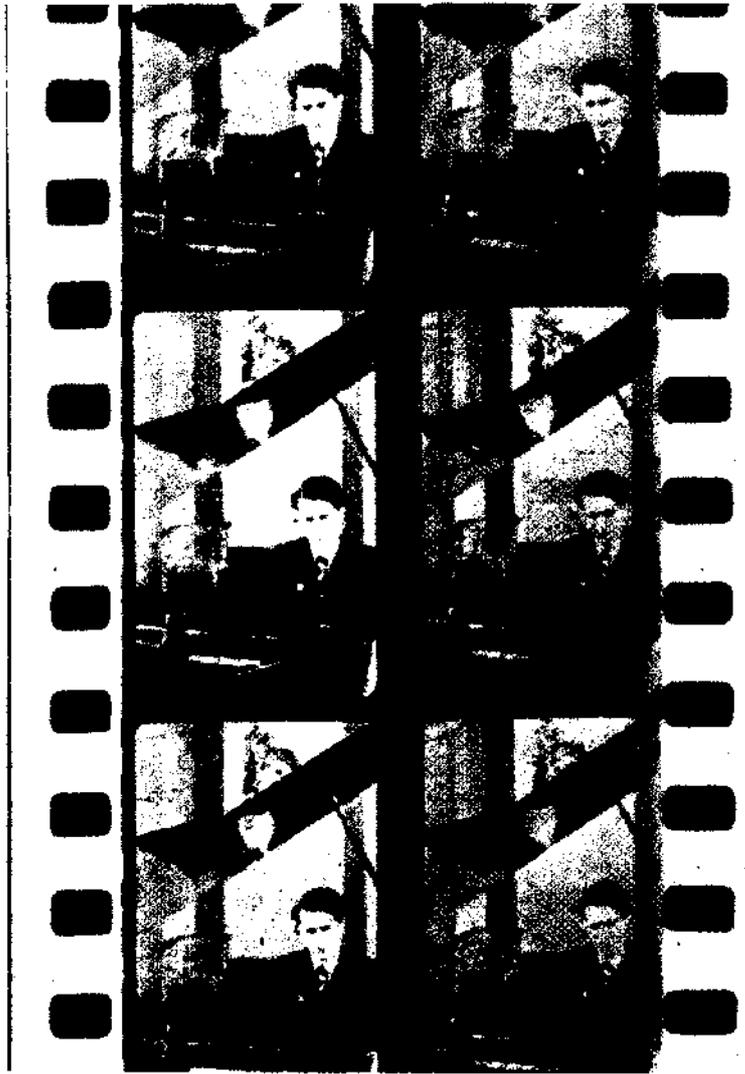
Malgrado questo grande vantaggio è però necessario che ogni spettatore trovi il suo punto d'osservazione e rimanga fermo; un movimento a destra o a sinistra, un piccolo movimento del capo, e l'impressione dello spazio è momentaneamente perduta. Nella pratica gli ingegneri russi, con un'intelligente sistemazione dei posti per gli spettatori e con profonde poltrone di cuoio che costringono lo spettatore a rimanere fermo, hanno potuto diminuire di molto questo svantaggio del sistema Iwanow, che però a causa della



Per la produzione di film stereoscopici nell'URSS viene usata una macchina cinematografica normale in base al metodo Iwanow (qui una Debris di tipo 'L') davanti alla quale viene piazzato un semplice dispositivo del tipo Brown. Questo consiste di due specchi che sono collegati da una cerniera e si trovano ad un angolo di quasi 180° tra di loro e ad un angolo di 45° all'asse ottica della lente della macchina. Questo dispositivo divide in un certo senso un'immagine in due stereorappresentazioni che mostrano parallassi stereoscopiche e vengono fissate sulla striscia di film



Visione dei fili che formano il rastro radiale; sopra l'impianto di tensione si vedono i 'boccaporti' che si alternano regolarmente; essi corrispondono alle zone alternate per l'occhio sinistro e per l'occhio dello spettatore. Attraverso la fessura centrale somigliante ad un ventaglio, il rilievo si vede anche da quelle parti della sala di proiezione che non si trovano direttamente davanti ma a lato dello schermo



Un brano della pellicola stereoscopica NIFKI tolto dal film 'Stranà molodjösche'. Le immagini di formato grande, poste una vicina all'altra vengono proiettate sovrapposte sullo schermo mediante una combinazione di specchi corrispondente al dispositivo di presa. In luogo dei mezzi di osservazione per ogni singolo spettatore, una griglia d'osservazione davanti allo schermo provvede alla separazione delle due immagini parziali stereoscopiche



Visione totale dello schermo a rastro radiale della NIFKI nel primo cinematografo stereoscopico a Mosca; a destra (vestito di grigio) il suo costruttore S. Iwanow. La griglia prospettiva è costituita di una rete metallica di 6 tonnellate e sopra questa sono stati tirati 30.000 fili di rame di una lunghezza totale di 150 chilometri. I singoli fili sono così fini e così vicini l'uno all'altro che a una distanza di 10 metri non si possono distinguere l'uno dall'altro e sono stati eseguiti con una esattezza di un centesimo di millimetro

parete speciale molto costosa non sembra adatto per essere applicato su larga scala; il primo stereofilm da guardare con occhio nudo STRANÀ MOLODJÖSCHJE (*Il paese della giovinezza*) fu prodotto dall'Istituto Nirki e presentato al grande pubblico in occasione dell'inaugurazione del primo cinema stereoscopico russo « Chudochestwennij » a Mosca. Questo film è un film musicale di attualità al quale partecipano i migliori cantanti e musicisti sovietici, alcune parti del film sono a colori. Inoltre varie case cinematografiche dell'URSS hanno già iniziato la produzione di altri nuovi film in rilievo. Benchè in questo momento tutta l'industria tecnica sia dedicata alla grande lotta dell'attuale guerra mondiale, si continua a lavorare alacremente anche nel campo dello spazifilm tridimensionale visibile ad occhio nudo, e in uno dei prossimi numeri di *Cinema* terremo i nostri lettori informati sulla posizione attuale della proiezione in rilievo ad occhio nudo come viene sviluppata nei vari istituti e laboratori europei. È da augurarsi che essa trovi presto la sua non lontana applicazione pratica con l'eliminazione degli speciali mezzi d'osservazione.

WALTER SELLE

**TINA MESSIA (Forlì)** - La parola cortometraggio si riferisce alla lunghezza del film, mentre la parola documentario si riferisce al carattere del film. Il documentario dicesi così perché documenta luoghi, usi, costumi. Il cortometraggio può essere anche documentario o seguire una trama, o essere un disegno animato, ecc. Che Libiana Laine si faccia fotografare come una « diva » è vero; che lo sia già è un altro paio di maniche. Olga Barrova dev'essere la stessa Lida. Errore di stampa. Pal il nome. Javor il cognome. In Ungheria il cognome si scrive sempre prima del nome. Se per quadro si intende il pezzo di pellicola tra uno straccio e un altro, è logico che il quadro contiene più inquadrature, nel senso che muovendosi la macchina in panoramica o carrello o muovendosi gli oggetti o gli attori, la composizione della inquadratura cambia.

**ORCHIDEA AZZURRA (Viserba)** - Ti sembra di aver ravvisato un tuo conoscente nell'attore che sostiene la parte di Banck in **AVVENTURIERI**. Non ho visto questo film.

**NICOLA MENDOLIA (Trapani)** - Chi è Alessandro Falconi? Tu mi chiedi se è parente di Dino. Quel film è **IL LAGO DELLE VERGINI**; carino.

**GABRIELE GHETTI (Posta Milit.)** - **DER POSTMEISTER**, da una novella di Puskin, regista Gustav Ucicky, sceneggiatura di Gerhard Menzel, attori Heinrich George, Hilde Krahl.

**EMANUELA (Roma)** - « Secondo me distribuirei così le parti dei **TRE MOSCHETTIERI**: Carlo Ninchi (**Athos**), Valenti (**Aramis**), Cervi (**Portos**), Cortese (**D'Artagnan**). E il personaggio di **Milady** lo farei interpretare alla Uhlrig. Che ne pensate? Vi prego di dirmi come distribuireste le parti voi ». Io veramente, non farei il film addirittura.

**SERGIO SCAREL (Roma)** - Se la Società in questione si scriverà, la Società stessa troverà il sistema perché tu possa lavorare. Esponi il caso ai dirigenti.

**BRIO BIAGIONI (Grosseto)** - Per mancanza di spazio. Ogni tanto, tuttavia, si parla di formato ridotto. Vuoi comunicare con i lettori che di formato ridotto si interessano.

**ALDO MARTINELLI (Alessandria)**  
A tuonare.

**MINUCCIO DIOMEDE (Mola di Bari)** - Madeleine Ozeray, Louis Jouvet, Michel Simon, Victor Francen.

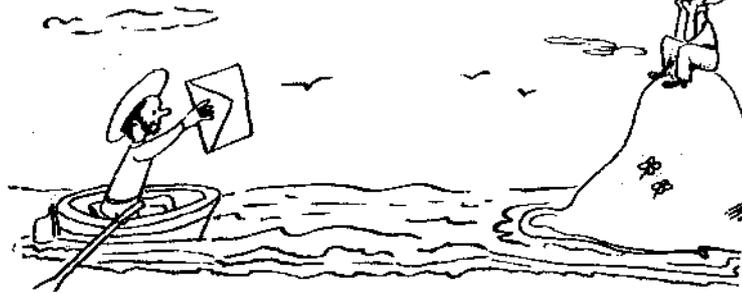
**DARIO BERISSO (Chivari per San Salvatore)** - Non mi consta che quel tale debba realizzare dei film. Comunque auguri. A nessun sistema ha dovuto ricorrere Giachetti per fargli il viso nella luce delle telecamere. Ha semplicemente sbarrato gli occhi guardando un po' in alto; e si vedono anzi tutte le rughe della fronte; in fondo, non è riuscito bene. Su Villa non mi pronuncio. Una lettrice di Firenze ci ha preso una cotta ed è gelosissima.

**ANTONIO BIANCHI (Milano)** - E scrivi direttamente al lettore! Che diamine, allora a che serve che lo pubblichi gli indirizzi?

**V. ROSSI & A. MACHIAVELLO (Genova)** - Della riduzione del masochismo rilevo anzi tutto un punto (pag. 3): « La Longa si siede silenziosamente al tavolo. Ma il ritmo battere del pettine, le cresce insensatamente nella fantasia, le si muta nel fragile omogeneo di quel treno che le ha portato via il figliuolo ». Se tutto il trattamento fosse così, andrebbe benissimo. Ci sono invece indugi su dialoghi, l'azione non mi pare a sufficienza sviluppata; voglio dire che la invenzione cinematografica non è intervenuta sufficientemente. Si tratta però di un trattamento accurato,

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



che potrebbe interessare qualche produttore. I punti salienti del romanzo sono messi giustamente in rilievo; le descrizioni vanno in complesso bene. Mi sembra un po' breve: cinquantadue scene sono poche. Di solito un trattamento ne ha un'ottantina.

**CINEMATOGRAFISTA DI ANCONA CINEMATOGRAFICA** - Non ho visto il film **LA CORAZZATA CONGRESS** e **BUG L'UOMO DI ARGILLA** (il cui protagonista mi pare fosse Paul Wegener). Forse qualche schedatore potrà darti indicazioni.

**PORTHOS (Udine)** - Indirizza presso **Cinema** che inoltrerà.

**G. GARDINI (Modena)** - Galleria di Cooper nel n. 38, recensione della **GLORIOSA AVVENTURA** nel n. 104. **REBECCA** non apparsa. Quei numeri esauriti.

**LAURA GIUDICE (Roma)** - A Lazzaro (che è anche pittore) e alla Montiglio indirizza presso **Cinema**. Quella parte era sostenuta da De Crucciati.

**MINO BASETTI (Posta Milit.)** - Copertina del n. 164 dal film **SIMPLIONNE EN BLANC**, reg. René Chanas, document. con Serge Lifar, scenario di Lenadre Vaillat e S. Lifar; ballerine: Lorcía, Dorsouval, Schwarz, Chauviré, fotografia di Toporkoff.

**ANTONELLO (Roma)** - Ho passato alla persona, che tu mi credi, la parte della tua lettera che la riguarda; e ti ringrazio, mio tramite. Non importa sapere chi io sia, vero? Giusto quanto dici, dei mobili che servono a più film; quel letto con la spalliera a ruota della **BELLA ADDORMENTATA** si è visto in altri film. Si vede che gli arredatori non dispongono di mobili adeguato.

**ISABELLA IPPOLITO (Roma)** - Si può scrivere come si vuole. Non ci sono regole. Possibilmente dattilografato, per una lettura più facile. Dieci, cinquanta pagine, con dialogo o senza; ma in tempo presente. Badare ai fatti, alle azioni; tutto ciò che si scrive deve essere traducibile in immagini, suoni, po-

role. Leggi il libro di Barbaro: **Film: soggetto e sceneggiatura** (ed. **Bianco e Nero**, via Quirinale 22) e il **Capitolo sul regista** di F. P. & G. P., apparso a puntate su **Cinema**.

**ROMANUS (Roma)** - Del film a colori si è occupata in Italia la Ferrania, senza aver raggiunto, per ora, cospicui risultati, bensì soltanto mediocri. L'attività di Bocca e Rudatis è avvolta nel mistero. In attesa del volume, leggi il **Capitolo sul regista**.

**VITTORIA TIMMANIERI (San Gregorio, Catania, via Colonna Vincenzo Cerullo 8)** - Ti interessano i numeri che è disposto a cedere il lettore Sandro Delli Ponti. Vorresti effettuare scambi di fotografie. Vorresti soprattutto fotografie di Jean Marais.

**GABRIELE GIGLIO (Posta Milit.)** - Ivo Illuminati ha diretto film ai vecchi tempi del muto. Ma il **VEUTURALE DEL SAN GOTTARDO** è stato soltanto firmato da lui, è diretto da Hans Heinrich il quale non poteva firmare. Comunque il film tu lo trovi orrendo, ossessione è riapparso. Nei **TRE MOSCHETTIERI** vorresti Pilotto nella parte di Porthos.

**UGO DANTE TAVERNA (Setg. Univ. 1401 Br. Contrassei Aeroporto 70 Posta Milit. 169)** - Vorresti che qualche lettore ti inviasse la rivista dopo averla letta.

**ROBERTO CHITTI (Genova)** - Per gli schedatori vedi indirizzi in numeri arretrati. E ti potranno fornire i dati che chiedi, che io non so.

**LIANA ALFOSSO (Fermo Posta, Chiavari)** - Vuoi corrispondere con i lettori di alta cultura cinematografica.

**RINO MATTIOLI (Signa)** - Non fac cio graduatorie fra le attrici e non ho preferenze. Per i dati di film italiani vedi **Almanacco**.

**STUDENTE LICEALE (Bottegone)** - Bravo, congratulazioni. Vice è il sostituto di De Santis, quindi Vice scrive quando De Santis non può. Non ho particolari precisi sulla notizia circa quei due attori.

**SIGERIDO DISCEPOLI (S. P. Camella di Senigallia 125, Ancona)** - Vuoi corrispondere con lettori sulla critica cinematografica. Non ho visto **LA DONNA È MOBILE**. Vorresti più film da soggetti originali. Film molto costosi se ne fanno. Ma la spesa rivolta è dovuta alle luche prebende degli attori che meriterebbero la decima parte di ciò che percepiscono.

**POLVERE DI STELLA (Roma)** - In vostro caso ci sono Fredric March e Olivia De Havilland. Rabagliati doppiato quando parla? Può darsi. Non ho visto il film. Mi accorgo che da qualche tempo vado pochissimo al cinema. Forse dipende dal fatto che sulla riva dove vivo mi sto occupando di floricoltura.

**ADELE NOTA (Roma)** - Non ho mai visto **CERCAVI MADONA** e non so i nomi degli attori corrispondenti ai singoli personaggi.

**SCHILLE CARENNA (Piacenza)** - Vi chiedo soltanto quale titolo aveva il film **IL BAMBINO FIERRE**. **Tob; FIERRE**. Ma mi pare che non sia mai stato fatto. Non ho visto **MADONNA**.

**C. B. (Genova)** - Vuoi comunicare a Nino Cassia che **LA PERLA NERA** è diretto da William Nigh. Ti è molto piaciuto il documentario **LA CORONA** di F. Pasinetti. Possiedi fotografie ritagliate da giornali di Rodolfo Valentino, disposta ad inviarle ai lettori. Ma il tuo indirizzo?

**RICCARDO SANTELMO (via Napoli 125, Genova)** - Pubblico il tuo indirizzo affinché qualche schedatore ti venga in soccorso. Non so niente delle tue difficili domande!

# BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI - CAPI-  
TALE E RISERVA LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI

"FILIAZIONE IN FRANCIA:  
BANCO DI ROMA (France) CON  
FILIALI A PARIGI ED A LIONE"

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



La fortuna dietro la porta, ovvero da vetturino a divo del cinema. Ogni lettore del "Capo di Buona Speranza" non si perda mai d'animo: nel cinema c'è posto e lavoro per tutti

## 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 632 milioni  
Capitali vita in vigore . . . . . 10 miliardi e oltre 461 milioni  
Pagamenti per danni dal 1831 . . . . . 12 miliardi e oltre 659 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE  
ASSICURAZIONI GENERALI  
63 COMPAGNIE AFFILIATE

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

S. M. (Ravenna) - La Cinepresa Scolastica del Ministero della Educazione Nazionale (via Santa Susanna 17, Roma) ha prodotto già una serie importante di film didattici, buona parte dei quali, secondo quanto mi consta, realizzati proprio a Bologna, all'Istituto Rizzoli.

PAOLO HEUSCH (Roma) - Quella rubrica è da tempo sospesa come vedi e non so se riprenderà. Non so se la scena del pugilato in STURIM sia ripresa a sedici fotogrammi. Non mi pare: solo in qualche punto forse. Girotto non ti persuade. Non direi che persuade me.

MARIO DE MATTE (Belluno) - Sei diplomato perito industriale capotecnico e vorresti sapere se presso Cinecittà c'è da fare per te. Dovresti chiederlo proprio a Cinecittà stessa.

UNO STUDENTE VARESENO (Varesa) - Sandro De Feo è il critico cinematografico del *Messaggero*. L'attacco consiste nella unione di due quadri o inquadrature fisse o in movimento. Le due inquadrature possono avere o non avere elementi in comune. L'altra domanda è oziosa. Come si fa a riprendere due primi piani di persone che parlano, senza che il dialogo sia interrotto? Ma è il montaggio che, permettendo la unione consecutiva dei primi piani alternati, l'uno all'altro attaccati, fa apparire il dialogo senza interruzioni. Per il Centro ce sono anche le borse. E poi non si deve mica prendere alla lettera tutto ciò che è scritto, specie in un articolo che aveva un tono un po' scanzonato.

SILVANA CAROTTI (via Allegri 1, Firenze) - La redazione di *Cinema* acquisterebbe la biografia che sei disposta a cedere. Prezzo? Vorresti l'annata 1930-31 di *Cine-Illustrato*. Ritieni Mariella Lotti « antipatica attrice dallo sguardo cattivo ». Perché così recisa nei riguardi della giovanetta Mariella? « Non mi è piaciuto il vostro prossimo e non capisco perché si facciano film che non meritano nemmeno due giorni di visione ». Non l'ho visto e mi fido di te. Doppiata insieme Dilian in fuga a due voci. E pensare che quella sua pronuncia è una delle sue cose migliori! Mi consta che Roberto Villa (al secolo Giulio Sabetta) è stato allievo del Centro Sperimentale, che certo non è andato a cercarlo! Comunque: a te Villa piace, a De Santis no. A me... già, io non vado più al cinema.

NINO PICCIONI (Min. Aeronautica, Ufficio Leggi e Decreti, Gabinetto, Roma) - Vorresti fotografie di Jean Parker. Per quella fotografia hai ragione tu. L'attrice non vede se stessa riflessa sullo specchio, bensì la macchina da presa. Ma è sempre così. Perché la macchina da presa possa vedere un volto riflesso su un specchio, accade di conseguenza che la persona vede la macchina.

PESCARESE (Pescura) - Leggera, ma pazienza nell'attendere la risposta.

GIORGIO GASPARINI (Roma) - Non faccio graduatorie nel pubblico, graduatorie dei lettori. Posso dire soltanto che fra i registi preferisci Blasetti, fra le attrici la Ferida, fra gli attori Cervi.

ELIO DE BENSI (Roma, via Cola di Rienzo, 212) - RAGAZZE SOLE è di Jacques Deval. Desideri arretrati di *Cinema* che parlino di questo film. Circa le voci, ti dirò che la voce che si adatta meglio ad un attore è senz'altro la sua propria. La tua calligrafia... non parliamone.

GIANVINCENZO FRESIA (Vigevano prov. Pavia, via Sacchetti 15/7) - Desideri notizie bibliografiche sul « jazz ». Cerca: *Jazz* di Wilhemann & Mac Bride (New York, 1926); *Das Jazz Buch* di A. Baresel (Berlino, 1926); *Le Jazz* di Cocuroy e Schaeffner (Parigi 1926).



Elvira Piccionanti  
attrice associata del  
"Capo di B. Speranza"

In Italia conosco soltanto un volume di A. Caraceni. Delle due opinioni di te riportate, ritengo più giusta quella di Glauco Pellegrini. Ma l'insuccesso in cinema è in fondo un brutto film.

ELVIRA DANESE (Arezzo) - Fotografie troppo piccole; non si capisce molto. Da quel poco che si capisce sembri non priva di qualità.

AIDA ANGELINI (Arezzo, L. Aquila, via Muraccio, 18) - Vuoi corrispondere con i lettori - e lo stesso desiderio ha la tua amica Elvira - di argomenti di alta cultura cinematografica. Per il Centro, rivolgiti al Centro: via Tuscolana km. 6, Roma.

L. G. (Pisa) - ossessione è riapparso con buona pace dei lettori e mia.

MARIA GLIDA BARIOLI (San Gimignano) - Alida Valli (non Nadda), ha interpretato il primo film a quindici anni.

VINCENZO MUSSO (Volterra) - Se non ti piacciono i film musicali non andare a vederli. Non ho visto PRIMO SIERA.

M. P. SOLINAS (Milano) - Rivolgiti direttamente al Luce, esponendo le tue qualità e dando prova della tua abilità.

BRUNO GUGLIELMI (S.m. Remo) - Rifare *sex noir*? Mi sembra un'idea, come dire?, un po' retorica.

JUOL TESINI (Posta Milit.) - Clara Tolnay, mi sembra.

ALESSANDRO VENERONI (Via Domodossola, 4, Torino) - Vorresti corrispondere con i lettori, e ti piacerebbe fare del cinema.

GABRIELE GIGLIO (Posta Milit.) - Per il cuak, leggi il *Capitolo sul regista* di F.P. & G.P. del n. 165. Ritengo anch'io Carlo Bressan un attore di buone qualità. Perché fino a oggi non sia stato impiegato convenientemente, come meriterebbe, dipende dai registi, il solo Chiarini lo ha giustamente messo in rilievo. Alle retrospettive intervengono anche gli studiosi, gli amatori, s'intende.

SILVANO CELLAI (Firenze) - Lascia che l'acqua dell'Arno passi ancor per qualche anno sotto Ponte Vecchio, oh bambino!

GIUSEPPE CAPILUPPI (Reggio Em.) - Purtroppo non ho visto quei due film che ti hanno estasiato. Ma penso anch'io che siano buoni.

POSSAMAIA (San Gimignano) - Il regista di CAVASFERE SENZA NOME? Vajda? Cerio? Tutti e due? Misteri del cinema. Ti piace ALBA TAV, ritieni braviss.

simo De Robertis. Apprezzi Luisella Begli perché è assai gentile. Beh, la stessa Luisella, bravo.

**MONTALVO BELLARI** (presso *Fanullacci, parmigiano, Arca, prov. Pistoia*). - Desideri corrispondere con i lettori, desideri arretrati di *Bianco e Nero* che a Pistoia non riesci a trovare. Ritieni la stessa vivente un bruttissimo film, che imita male i film francesi di un certo tipo.

**ELIO DE SENSI** (via *Cola di Rienzo*, 212, *Roma*). - Sei disposto a cedere *Il cenciato* di Costa in cambio di arretrati di *Cinema* o di altre importanti riviste, o di un volume sulla sceneggiatura (non c'è che quello di Barbaro, per ora). Non ti piace il grande sr. Di Veit Harlan preferisci i primi film. Quei film di cui mi dai l'elenco potrai forse vederli in qualche cinema di periferia. Copie ce ne sono ancora in giro. Ma qualcuno non è mai uscito, però.

**GIULIO DE ANGELIS** (*Firenze*). - Film da via del tabacco di Caldwell, da *Uomini e Topi* di Steinbeck, verso la vita di Renoir *Nelle sabbie mobili* di Moguy.

**MINUCCIO DIOMEDE** (*Mola di Bari - I. Arcobaleno, via G. Sacconi, 8, tel. 30512, Roma*). - Non conosco altri film con Hana Vitova. La società Secolo XX non avrebbe poi prodotto film annunciati? Può darsi. Misteri del cinema.

**SIRGIO SILVA** (*Roma*). - Grazie. Ma non discuto sull'attività dei miei colleghi, che considero brave persone. Ciascuno ha il suo modo di fare. In queste pagine si pubblicano a turno fotografie dei lettori, che non hanno lo scopo di segnalare i lettori stessi ai produttori. Per rispondere, le case ci mettono un giorno come sei mesi; dipende.

**ABBONATA O. G.** (*Firenze*). - Preso nota, ma lo spazio ohime difetta.

**FRANCESCO SCHIAVI** (*Milano*). - Non ho visto *Calafuria* che a te è molto piaciuto. Ritengo però che l'affiatamento fra le stesse persone (Calzavara, Duranti, Pogany) possa dare buoni risultati.

**IL PIPISTRILLO NERO** (*Noventa Vic.*). - Non sono chi tu pensi. Quella notizia è falsa. Ti è piaciuto *Quattro passi fra le nuvole*.

**SILVANA CAROTTI** (via *B. Allegri, Firenze*). - Mi hanno informato che in quella famiglia le cose non vanno tanto bene, perciò i tuoi saluti (ammesso che io li potessi inviare) riuscirebbero non graditi. Ma vedo che conoscendo bene quelle persone, puoi salutarle di rettamente. Sei disposta a cedere fascicoli con biografie d'attori e trame di film in cambio di fotografie di Roberto Villa. E con ciò sia chiusa la questione Villa.

**GINO COLONNA** (*Isonio*). - Se una lettrice ha interrotto la corrispondenza con te, io non c'entro. E verrà un giorno in cui non pubblicherò più indirizzi, così queste faccende finiranno. *Laura Clara Giudice* è apparsa nell'*Angelo bianco*, non l'ho vista non avendo visto il film. Cerchi la commedia breve *Viaggio* di Alberto Testa.

**G. W. P.** (*Montevarchi*). - Per quei libri sul cinema, chiedi alle Edizioni italiane, via Quirinale, 22, Roma. Cerchi gli arretrati: 11, 12, 13, dal 17 al

23, 25, dal 27 al 39. Pabst è in Germania dove ha testé ultimato *Paragelst*; Murnau è morto da dodici anni. Stiller da quindici, gli altri registi e attori sono tutti in America.

**CARLO CARBONE** (*Rovigo d'Istria, via Don Bosco, 2*). - Cerchi i seguenti arretrati: 18, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 36, 40, 43, 44, 45, 46, 49, 62, 81, 99, 100, 102, 105, dal 151, al 156 e il 162.

**R. V.** (*Lecco*). - Non so l'indirizzo di quell'attrice ungherese. Mi pare che quell' giovane attore fosse uno dei Mauch. Della *Leggenda della Primavera* non ho notizie.

**GIO GLICIS** (*Roma*). - Non mi troveresti in Redazione. E non si può conoscermi personalmente.

**NATALE GARBARINO** (*Vines d'Arzia*). - Vorresti fotografia della Solari.

**IVANA FIORAVANTI** (*Bologna*). - Sì, tutto va bene, ma mi parli di persona che non conosco; tanti hanno quel nome. Temo che tu, poi, confonda me con qualche altro. A colui scrivi direttamente, seppur. Mi dispiace. Per la fotografia, subito accontentata. Giusto: un'attrice delle più anziane, La Barbara è in Spagna.

**GABRIELE GIGLIO** (*Posta Milit.*). - Non mi consta che Chiaretta Gelb sia la stessa persona che Iva da Todi. Giuste le tue osservazioni; va bene, ombre e luci in funzione del film.

**MICHELE VACARELLA** (*Andria*). - Desideri cambiare i numeri dal 123 al 127 con i numeri dal 147 al 151.

**ROSSANO MARAIS** (*Roma*). - Galleria di Isa Miranda nel n. 20.

**PIO CONTINI** (*Montecatone Imola*). - Galleria di Clara Calamai n. 128, di Luisa Ferida nel n. 66.

**CORRADO MURDOCCA**. - Gallerie: Tracy n. 47, Taylor n. 98, Flynn numero 29, Sidney n. 45, Fonda n. 51.

**MARIO BARDI** (*Civitavecchia*). - Cerchi gli arretrati: 116, 117, 134, 141, 142, 143, 144.

**META** (*Fano*). - Vorresti accentrare nel regista le diverse attività di soggetto-sceneggiatore produttore. Talvolta è stato fatto questo, con soddisfacente risultato.

**LORY** (*Roma*). - I due Cortese non sono parenti. Per l'Eiar, evidentemente, scrivi all'Eiar. A Girotti scrivi direttamente. Il primo film parlato in Italia è *La canzone dell'amore*, regista Righelli, attori Dina Paola, Elio Steiner, Camillo Pilotto.

**FRANCO PANDOLFINI** (via *Sant'Agostino*, 51, *Modena*). - I due Almanacchi è disposta la nostra Amministrazione a prenderli in cambio di dieci arretrati. Offri ai lettori, in cambio di altri arretrati di *Cinema*: tutti i numeri di *Film* quotidiano, tutti i recenti numeri di *Film* con *L'Inferno*; trenta biografie di attori, fotografie di attori ecc.

**UN EFFE QUALUNQUE** (*Verona*). - Senz'altro un'ottima idea, quella di un film ambientato in una città come Verona, non la solita Verona cartolina, ma una Verona intima e autentica. Idee belle che vengono ai lettori di *Cinema* e non a quegli « intelligenti » dei produttori.

**MEMENA** (*Roma*). - E auguri. Vuoi esternare a De Santis la tua gratitudine per le sue critiche.

**OSCAR PENNA** (*Genova*). - Circa le influenze per *ossessione* di Luchino Visconti, sono in parte d'accordo con te. Mi sembra però che lo sfondo diremmo

così documentario del film, sia reso con straordinario senso di verità. Dovresti, per i film americani che vengono tuttavia protettati, darmi informazioni più precise; cioè i nomi dei locali e i giorni nei quali sono apparsi. Tanto meglio se tu, parlando coi singoli proprietari, riuscissi a sapere donde hanno ricevuto i film.

**GIO GLICIS** (*Nocera Inferiore - Aspettare*). - E rivolgili al Centro Sperimentale per i corsi di avviamento professionale.

**MONTALVO BELLARI** (*Pistoia*). - Protagonista de *L'uomo più allegro di Vienna* è Ruggero Ruggeri.

**ANCHISE MORIGOLI** (via *S. France sco 8, Fano*). - Saresti disposto a cedere una macchina cinematografica 16 mm.

**ENZO DE GIORGIS** (*Torino*). - Non leggo novelle. Per il Centro, non hai che da rivolgerti al Centro, Nuovo bando in settembre. Per le fotografie rivolgiti agli attori e alle attrici. Indirizzi sull'*Almanacco*.

**IVREA VALENTINI** (*Modena*). - Vuoi comunicare ai lettori che non risponderanno alle loro lettere, poiché non hai richiesto tu di corrispondere. Sarà stato uno scherzo di un amico.

**ENRICO CASTRACANE** (*Canale*). - I tre Bragaglia sono fratelli. La nota bibliografica su Bragaglia non è possibile. Rivolgiti a lui stesso che è gentilissimo, indirizzando al Teatro delle Arti, via Sicilia, Roma.

**MALOMBRA** (*Chieri*). - Non ho notizie recenti di Mireille Balin.

**DARIO BERISSO** (*San Salvatore*). - Le fotografie, a turno. Può darsi che la Betto fosse doppiata; non ho visto né udito il film *IL CAMPIONE*.

**STUDENTI DI MILANO**. - Una tua visita in redazione sarà graditissima.

Per l'articolo sarebbe necessario che tu vedessi ALFA TAU. Le tue osservazioni sono giustissime. Meriteresti una lunga risposta, che purtroppo lo spazio non mi consente di darti. La lettera al Nostro è in lettura presso la redazione. Giusto: quelle ricostruzioni di Venezia in bianco sono pessime; più omogeneo senz'altro l'ENTRÉE DES ARTISTES.

**O. 26** (*Bottegone*). - Il lettore *Studiante di Milano* ti comunica che la musica di *LA FIN DU JOUR* è di Maurice Jaubert.

**ROBERTO BUCHI** (*Ancona*). - Non esistono libri su quegli argomenti.

**NICOLA MENDOLIA** (*Trapani*). - *ROBIN HOOD DELL'ELDORADO* di William A. Wellman, *LE VIE DELLA GLORIA* di Howard Hawks, *IL PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SOGALI* di John Ford. Galleria di June Lang non fatta.

**CARLO BARSOTTI** (*Lucca*). - Esattissimo. Non ho visto *PERIFERIA*.

**AMEDEO PONZI & G. M.** (*Milano*). - Ha ragione Amedeo. La Bell sostiene la parte secondaria.

**PAOLO CAVALLARO** (*Corso Caroux 178-bis-337 Messina*). - Desideresti corrispondere coi lettori. Non sono d'accordo su Paola Barbara e sulle parti che le affidano; in parti come la *piccovertica* mi è parsa appostissimo. Galleria della Harlow nel n. 24.

**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

BANCA  
POPOLARE  
COOP. AN.  
DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1942-XXI

DEP. FIDUC. E CONTI CORRENTI L. 4.870.506.745,35  
CAPITALE E RISERVE L. 243.314.653,86

I peli distrutti  
senza depilatorio

Una grande scoperta scientifica per la distruzione radicale dei peli: EXTRAPATOR (marchio depositato). Innocuo e di vasto successo. È un prodotto De-Carlis, Milano - Inviare L. 35, all'Esclusivista Dott. R. POZZI - Via Milano, 40 X - COMO

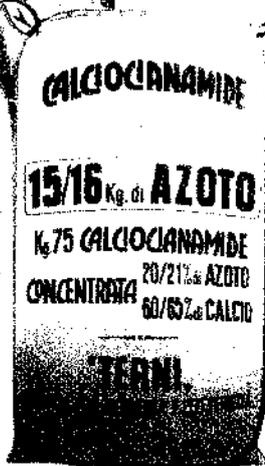


*Beeticolteri!*

**RAGGIUNGETE LA META DEI 50 Q.LI DI SACCAROSIO PER ETARO. IL PAESE ATTENDE DA VOI  
IL SUO FABBISOGNO DI ZUCCHERO E DI ALCOLE CARBURANTE PER LA NOSTRA VITTORIA.**

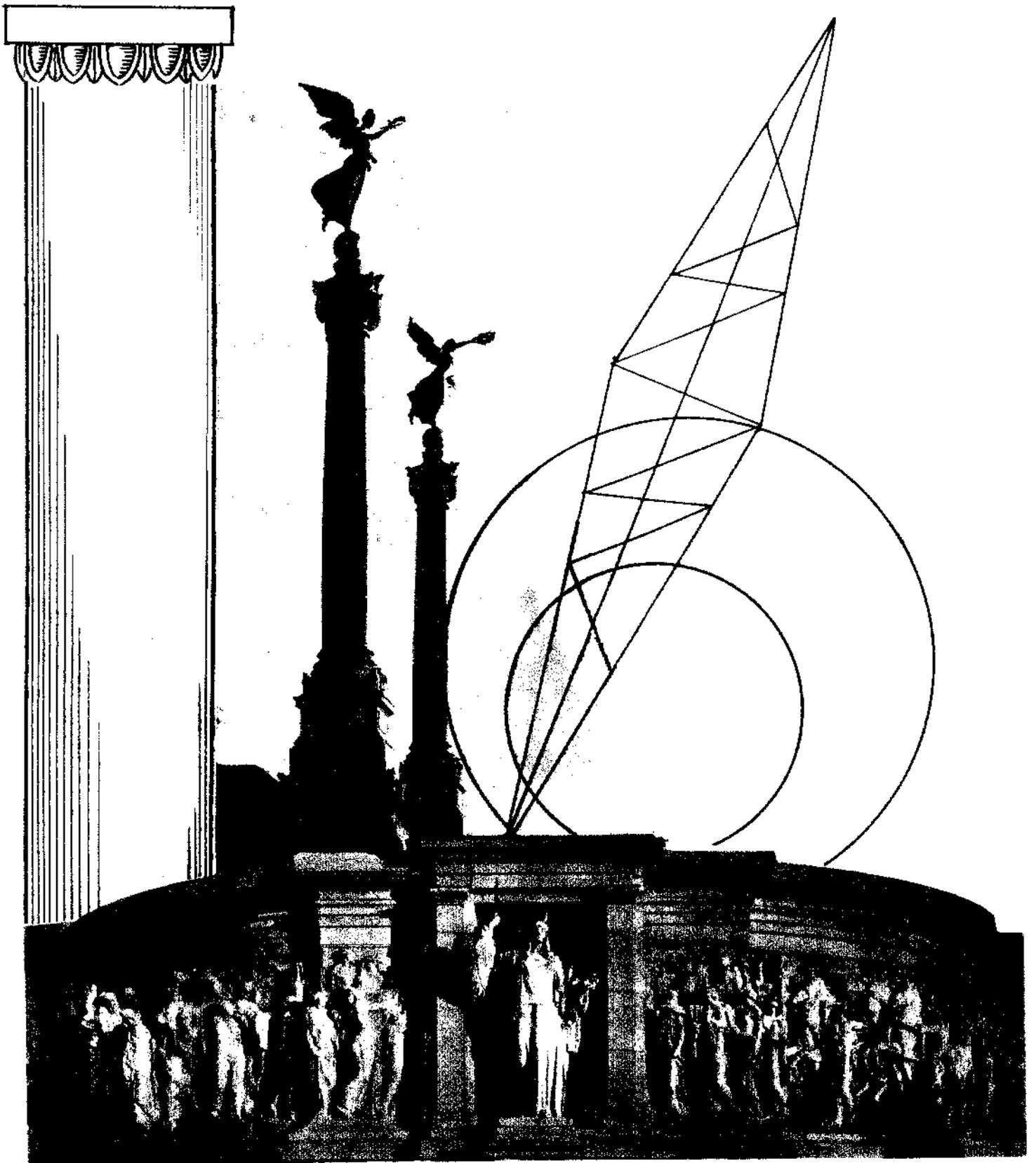
FLORIDA

*Agricoltori!*  
*coltivate bene*  
*concimate meglio*



# TERNI

# SAFAR



RADIO - TELEVISIONE - ELETTROACUSTICA - CINEMATOGRAFIA  
SONORA A PASSO RIDOTTO - TELEFONIA SPECIALE - APPARECCHI DI  
MISURA - TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE ELETTROCOMUNICAZIONI