

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

140 LIRE
2.50

25 APRILE 1942-XX

IN QUESTO NUMERO:

*Un articolo di Ugo Betti
Interviste con Oppo, Del
Debbio, Rinascechi - Una
corrispondenza da Parigi
Una triconia fuori testo*

FIAT

VINCERE. VINCEREMO





NEDA NALDI

una delle principali interpreti di

UNA NOTTE DOPO L'OPERA

con

BEATRICE MANCINI • MINO DORO

BENATO CIALENTE • LUIGI ALMIRANTE

ATTILIA RADICE

*con il Corpo di Ballo del
Teatro Reale dell'Opera e la bimba VERA SILENTI*

REGIA DI

NICOLA MANZARI

CON LA COLLABORAZIONE TECNICA DI F. KERONI

PRODUZIONE I. N. A. C. SERIE CERVINIA - DISTRIBUZIONE REX

CINE-MA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Volume I - 25 Aprile 1942 - XX

FASCICOLO 140

IN QUESTO NUMERO:

(Editoriale)	
Due convegni: Roma-Venezia	209
LEO BETTI Scrittori al cinema	210
M. N. PROLO Ricordo di Maria Carmi Wolfmüller	212
MARIO LANDE Thibaudet e il cinema	213
RODARIO ASSUNTO Ragioni ereditarie (Seconda puntata)	215
P. F. Metri criminali e sale oneste	216
ILARIO Baruccone	217
D. F. (Pagingne) Il ritratto	218
G. V. SAMPIERI Il cinema francese	220
R. G. (Interviste) La gente lontana	224
GIUSEPPE DE SANTIS Film di questi giorni	226
NELLE RUBRICHE Cinema gira	205
Parlatorio (F. F.)	223
Negli stabilimenti si gira	227
Capo di Buona Speranza	229

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 683470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 123277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet), e Roma (Largo Chigi)

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

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

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

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



In copertina: Isa Miranda protagonista di "Malombra", un film del regista Mario Soldati

CINEMA GIRA

ITALIA

L'ENTE ITALIANO...

...per gli scambi tecnico-culturali con la Germania, che ha lo scopo di far noti in Italia i progressi raggiunti dalla tecnica germanica e che, pertanto, va pubblicando la *Rassegna della stampa tecnica tedesca*, la quale ha già un suo pubblico nel campo della scienza e tra i dirigenti dell'industria italiana, si propone di estendere la sua attività tra le stesse masse operaie italiane e in mezzo al gran pubblico.

A questo scopo, l'Ente ha iniziato la sua nuova azione col distribuire ai soci film a passo ridotto per l'istruzione professionale, che hanno già suscitato negli stabilimenti industriali nei quali essi sono stati proiettati, grande interesse e attento favore tra le maestranze. Ora, l'Ente, intendendo venire incontro alla richiesta del pubblico che si appassiona sempre più ai documenti di vita vissuta, ha preso accordi con i Sindacati ingegneri di varie città d'Italia per la proiezione gratuita di film di tecnica industriale, italiani e tedeschi, i quali saranno completati con la proiezione di documentari guerreschi di attualità. Queste proiezioni hanno già ottenuto in varie città vivo successo.

DIAMO QUI DI SEGUITO...

I dati precisi riguardanti i quadri tecnici ed artistici del film *SENGASI*: produttori: Renato e Carlo Bassoli jr.; soggetto: Augusto Genina; sceneggiatura: Augusto Genina, con la collaborazione di Alessandro de Stefani, Ugo Betti, Edouardo Anton; regista: Augusto Genina; aiuto regista per la documentazione: Alberto Bargeschi; consulente militare: Maggiore Filippo Masoero; consulente coloniale: Giovanni Piscopo; ispettore di produzione: Odon Berlioz; operatore: Aldo Tonti; aiuto operatore: Bonucci; commento musicale: Maestro Antonio Veretti; architetto: Saverio D'Angelo; costumi: Fea; truccatori: Nino Altieri e Nicola Squero; interpreti principali: Fosco Giachetti, Maria de Tassada, Amedeo Nazzari, Vivi Gioi. Completano la distribuzione: Guido Notari, Laura Redi, Fedele Gentile, Maria Bissi, Leo Garavaglio, Guglielmo Sinaz, Carlo Duse, il « piccolo Pucci ».

LA BATTAGLIA...

...soggetto origine di E. Carosi, G. Orioli e Roberto Savarese, sull'episodio eroico dei giovani fascisti a Bir el Gobi è entrato ormai nella fase di intensa preparazione. La Fono Roma, infatti, si appresta a realizzarlo negli stabilimenti

In una sola notte LE MANI DIVENTANO MORBIDE E LISCE

Tubetti 1.550.1925

KALODERMA

della Farnesina dove si darà il primo giro di manovella il 10 maggio p. v. Il soggetto, che è stato già approvato dal Ministero della Cultura Popolare fra i film di guerra che si dovranno realizzare entro l'anno, viene sceneggiato dagli autori stessi, mentre si sta procedendo alla scelta degli attori. Il film sarà diretto da Giuseppe Orioli. Direttore di produzione Sergio Pastorini. Il film sarà distribuito dall'E.N.I.C.

LA LUX...

...come prima opera da tradurre per il cinematografo per l'interpretazione del noto attore Gilberto Govi, ha scelto la commedia corti di TIMONE di Enzo La

to tecnico quale Alessio Barberis e si avvale di uno scenografo bravo quale il Romano, regista della vecchia guardia. Uno scelto gruppo di ricalcatrici e pittrici fanno parte dello studio. Del resto già il sogno di D'ARTAGNAN ideato e prodotto da Comin e Caruso, proiettato per la prima volta al Ministero della Cultura Popolare e successivamente nelle sale torinesi, è stato accolto con aperta e viva approvazione. Altri tre cortometraggi sono già pronti e si stanno sincronizzando negli stabilimenti della FETI: IL RE DELLA FORESTA, LA GAZZELLA E L'IMPOTISMO, tutti in bianco e nero. Ma una sorpresa più gradita sarà riservata al pubblico dagli stessi Comin e Caruso con BRIGOLETTA, cortometraggio a colori di circa cinquecento metri.

IL CINE G.I.L....

...ha ormai raggiunto il diciottesimo numero. Dal primo Cine Gil uscito dal maggio dello scorso anno ad oggi, il progresso è stato notevole. Ve ne è stato uno, il numero 12, documentario delle manifestazioni di cameratismo italiano e tedesco svoltesi in occasione dei concerti musicali della G.I.L. e della Hitler-Jugend che merita un particolare rilievo; il regista ha infatti saputo intelligentemente sfruttare con materiale di repertorio l'interessante soggetto ricostruendo a fianco della colonna sonora le epoche e gli avvenimenti che ispirano la poesia e la musica popolare eseguite al concerto. È stato uno spunto che forse avrà ulteriori sviluppi, in quanto si è potuto constatare come le platee giovanili abbiano entusiasticamente accolto il Cine-Gil che portava loro con un avvenimento organizzativo, i fatti di storia e di poesia sullo schermo. I Cine-Gil hanno un loro ruolo da svolgere: oltre ad essere dei documentari di quanto l'Istituzione svolge al centro e in provincia in ogni settore, debbono avere quelle caratteristiche che consentano loro di essere strumenti di propaganda ed elementi didattici per la formazione dei nostri giovani. In questo senso e su questo piano non soltanto la loro numerazione è progressiva.

CI STUPISCE CHE...

...una casa cinematografica avviata oggi a produzione di vasto respiro, abbia divulgato attraverso bollettini (anonimi) del suo ufficio stampa notizie circa a una ardita innovazione nel campo della sce-

...che a Torino esiste sin dallo scorso gennaio uno stabilimento per la realizzazione di cartoni animati, attrezzato in tutti i suoi particolari e provvisto di personale scelto, capace di competere con qualsiasi casa concorrente del genere. Il « C.A.R.A.N. » è diretto da un esper-

Ettore Moretti
MILANO - FORO BUONAPARTE, 12
TENDE DA CAMPO

neggiatura... Si tratta di questo: ben otto non scrittori di cinematografico, Betti, Anton, Tellini, i due Manzari, Zavattini, Puccini G. e Marotta, hanno collaborato alla sceneggiatura del film **QUARTA PAGINA** che « a detta dello stesso notiziario, rappresenta una vera innovazione nel nostro cinema che il soggetto ha tutta una concezione nuova è composto di un filo conduttore centrale, ma ben sei episodi, in ognuno dei quali è una vicenda a sé, formano il complesso dramma ». (Sic!). A parte l'anonimo parlo letterario, incomprensibile alla nostra modesta intelligenza, scorrendo tali righe ci è venuto di pensare, non sappiamo perché, a qualche nuovo ritrovato dell'elettrotecnica dove concorrerebbero fili conduttori, circuiti, cocchetti, ecc. In questo caso, però, l'amalgama di tali elementi può condurre alla accensione di una lampadina, a muovere la suoneria di un campanello, a sviluppare calore o energia: il tutto, in un piano ben coordinato, dalla mente dell'uomo. Nel primo invece non riusciamo a immaginare cosa potrà sortire l'opera di otto egregi colleghi messi ciascuno alle prese con un episodio di un film. Trattandosi però di **QUARTA PAGINA**, l'acconzaglia delle firme non è da disdegnare, sempre che tutte abbiano d'accordo redatto il proprio pezzo e lasciato al proto il faticoso lavoro della correzione.

IL BUCE NA...

...ricevuto il cons. naz. Augusto Panfili che già ha riferito sull'attività della Luce. Centosessantamila metri di negativo sono stati girati dai nostri operatori cinematografici di guerra e 25.000 negativi sono stati impressionati dagli operatori fotografici. Dopo aver accennato che per effetto dei noti provvedimenti della Cultura Popolare saranno prodotti dall'Istituto circa cento documentari, il Presidente ha riferito sull'iniziativa concretata con la cooperazione dell'Enic e del C.E.F.I. per la creazione di società estere. Ultimati i

lavori, la nuova sede al Quadraro sarà ben presto inaugurata e sarà così parte del nuovo complesso cinematografico di Cinecittà.

FILM BASSOLI...

...di Roma ha scritturato in esclusiva l'attrice svedese Viveca Lindfors che verrà prossimamente in Italia con il marito Harry Hasso, regista ed operatore nel cinema svedese.

LA NOVISSIMA FILM...

...con sede in Roma, Via Marghera, 13, annuncia che inizierà prossimamente il **BARRIERE DI SIVIGLIA** tratto dalla commedia di Beaumarchais per la regia di Ferruccio Cerio. Sembra assicurata la partecipazione del baritone Gino Bechi e degli attori Armando Falconi, Vivi Gioi, Anna Magnani, Sergio Tofano, Rina Morelli, Osvaldo Valentini. Collaborano con Cerio alla sceneggiatura Alessandro De Stefani, e Jacuzzo Ristori.

MARIA ADRIANA PROLO...

...collaboratrice di *Cinema* annuncia l'avvenuta raccolta in Torino di un vasto materiale cinematografico forse destinato ad integrarsi con il costituito Museo del Cinema Canudo già da noi ampiamente illustrato.

UNA IMPRESA PRODUTTRICE...

...ha acquistato i diritti di riproduzione per lo schermo della commedia di Giustino Ferri **LA CAMMINANTE**, per la cui interpretazione sembra assicurata la partecipazione dell'attrice tedesca Gina von Falkenberg.

RAFFAELE COLAMONICI...

...produrrà, per conto della Cines-Juventus, il film **TRISTI AMORI** derivato dalla omonima commedia di Giacosa. Il lavoro, che già un anno fa Ruggero Ruggeri riportò con successo sulle scene italiane, sarà diretto da C. L. Bragaglia ed interpretato da Gino Cervi, Clara Calamai e Paolo Stoppa.

UN GRUPPO DI FERITI...

...di guerra è stato ultimamente invitato a visitare i teatri di posa di Cinecittà. Dopo aver assistito ad alcune interessanti riprese di film in lavorazione, i feriti si sono intrattenuti cameratescamente con le attrici Alida Valli, Maria Denis, Laura Nucci, Elsa De Giorgi, etc.

CON IL CAPITALE INIZIALE...

...di 80 mila lire si è costituita in Roma, sotto la denominazione di **Micro Film**, una nuova casa per l'industria ed il commercio della cinematografia in formato ridotto. Presidente della nuova società è Ugo Barui, direttore generale Leonardo Algardi, noto funzionario dell'Elar e critico radiofonico de *Il Messaggero*. La **Micro Film** nata in tempo di guerra per il lancio e la valorizzazione di quella che può essere definita una vera e propria « cinematografia autarchica », inizierà la propria attività sociale organizzando gratuitamente per i feriti di guerra e per le forze armate in genere, la visione di speciali film in formato ridotto.

ESCE IN QUESTI GIORNI...

...il nuovo mensile di cinematografia *Si gira* redatto da Mario Puccini, il noto collaboratore di *Cinema* sotto lo pseudonimo Massimo Mida. Detta rivista, trasformazione della vecchia edizione di *Taccuino*, reca nel primo numero articoli di Alberto Spauli, Cesare Zavattini, Umberto Barbaro, Massimo Mida, Antonio Pietrangeli, Francesco Pasinetti. Auguriamo al nuovo foglio di cinematografia ogni migliore successo per la ottima divulgazione della cultura cinematografica in Italia.

ULTIMATE LE RIPRESE...

...del documentario **GUINONIA**, che il regista dell'Aeno ha girato per la **Incom d'accordo** con il Centro Fotocinematografico della R.A., si inizieranno tra poco gli esterni del film documentario **RICOGNIZIONE**, della stessa Casa produttrice.

ce, al cui soggetto e sceneggiatura hanno collaborato Luciano Agosti, Rosario Leone, e Massimo Mida.

SPAGNA

PER I NOSTRI LETTORI...

...che chiedono spesso notizie di Imperio Argentina, possiamo dire che la nota attrice del cinema spagnolo è nata a Buenos Aires il 26 dicembre 1910, da Antonio Nije, celebre chitarrista e da Rosario del Rio, andalusa. Suo vero nome quindi è Maddalena Nije Del Rio. Momentaneamente Imperio Argentina lavora nel film **LOLA MONTES**, una produzione Hispano Film, per la regia di Benito Perojo; dopo questo film inizierà **GOVASCAS**, un film tratto dall'opera di Granados.

NOTIZIE DELLA PRODUZIONE

Edgar Neville gira a Madrid negli stabilimenti C.E.A. per la casa **Cupica EL CORREO DE INDIAS** (Il postale delle Indie) interpretato da Conchita Montes, Julio Peña, Armando e Juan Calvo, la cui azione principale si svolge a bordo di una nave durante una traversata da Cadice al Perù. Negli stabilimenti Ropreuce si gira, sotto la direzione di Antonio Roldán, **BODA EN EL INFIERNO** (Nozze all'Inferno) interpretato da Conchita Montenegro, José Nieto, Tony D'Algy, Juan Calvo. Prossimamente si darà inizio ad un film sportivo dal titolo **TRES A POS REALIZADO** sotto il patrocinio della Delegación Nacional de Deportes e per la Federación Nacional de Fútbol per la regia di Florián Rey ed al quale prenderanno parte i noti campioni Quirónes, Zamora, Monchin, Gorostiza, etc. Luis Prendes e Lys de Valois sono gli interpreti principali di **MUSQUITA EN PALACIO**, adattamento cinematografico dell'opera di Torrado diretto da Juan Parellada. L'operatore italiano Izzarelli ha terminato il suo lavoro nel film **LOVE CONTINUA ESTIVO** (Come sono felice) una com-

GIOCO PERICOLOSO



Produzione CINES realizzata dalla 'Juventus' • Esclusività E. N. I. C. • Regia: Nunzio Malasomma
• Interpreti: Elsa Merlini - Elisa Cegani - Renato Cialente - Paolo Stoppa - Nerio Bernardi

Fondo per l'indennità agli impiegati gestito dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

Il Decreto 8 gennaio 1942, n. 5, pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del 27 gennaio n. 21, fa obbligo ai datori di lavoro (compresi gli Enti Pubblici in quanto soggetti alle norme della Legge Impiego Privato e alle norme dei Contratti Collettivi di Lavoro) di versare entro il 31 marzo p. v., le indennità dovute agli impiegati dipendenti, al « Fondo per l'indennità agli impiegati », gestito dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI.

Mediante detto versamento il « Fondo » garantisce:

ai **DATORI DI LAVORO** un interesse annuo sulle somme versate;

agli **IMPIEGATI** una integrazione assicurativa a favore degli eredi degli impiegati, premorti prima di aver raggiunto 10 anni di servizio. Tali integrazioni sono a totale carico del Fondo, senza alcun aggravio né per il prestatore d'opera né per il datore di lavoro.

Le aziende, che, sottoponendosi a maggiori oneri rispetto a quelli richiesti dal « Fondo », volessero compiere una più larga opera di previdenza a favore del loro personale, possono stipulare contratti di assicurazione collettiva.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI offre per questi contratti le migliori tariffe, oltre a far partecipare gli assicurati agli utili dell'Ente.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

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

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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

media musicale di produzione Alabau, interpretata da Olvido P. Guzman, Ana Mariscal, Tony D'Algy. CLARO DE LUNA è il titolo di un film che realizza Rollan Marugán, interpretato da Rina Celli e Enrique Mejuto. SEVILLA, GIRALDA DE ESPAÑA è il nuovo documentario di Perez Camarero. Ecco i dati di altri film in lavorazione: ERAMOS SIETE A LA MESA diretto da Eusebio F. Ardavin; MALVALOCA interpretato da Amparito Rivelles, Alfredo Mayo, Rosita Yarza, Manuel Luna; SU ADORABLE SECRETARIA diretto da Pedro Puche, con Maruchi Fresno; Luis Prendes e Lily Vincenzi.

PORTOGALLO

DOPO DUE ANNI...

...si sono riaperti gli stabilimenti portoghesi per il film UN HOMEN DO RIBATEJO diretto da Enrique de Campos, tratto da un soggetto di Cardoso De Santos.

MAYORY BRAUN...

...corrispondente della rivista americana Christian Science Monitor, nell'illustrare ai suoi lettori le scene più salienti di un film di propaganda sugli operai, che si gira in Inghilterra, scrive: « Dovete sapere che quelli non erano attori, ma autentici operai, colti sul lavoro e che nel lavoro parlavano della guerra. Un certo Bill, muratore, diceva, senza alzare gli occhi dal muro che stava costruendo, che per lui la guerra era mettere un mattone accanto all'altro e che questa era l'opinione degli altri suoi compagni e che a loro non interessava niente altro ». La stessa notizia, riportata dal giornale Regime Fascista, viene così commentata: « Semplici, chiarissime parole, nessun discorso potrebbe testimoniare meglio l'amara delusione e la rassegnata malinconia del popolo inglese. »

UNA SOMMA ASTRONOMICA...

...è stata proposta da un produttore cinematografico di Hollywood allo scopo di girare un film, ad una persona che, pur non essendo una stella, è molto più celebre negli Stati Uniti di molte vedette del cinema. Si tratta della fondatrice e capo di una nuova setta religiosa: « La chiesa internazionale dell'evangelo assoluto ». Il sogno del cineasta americano era di ingaggiare l'illustre Aimée Temple Mac Pherson, la quale ha però nettamente rifiutato la sconvolgente proposta rispondendo: « Perché dovrei andare a cercare gli applausi della folla nei teatri profani, quando, tutte le domeniche sono acciampata a Los Angeles, nel magnifico tempio dell'Angelus da migliaia di fedeli? Aimée Temple Mac Pherson produce infatti un effetto prodigioso sui suoi adepti, quando, circondata da un coro di giovanette in veste bianca, sale la tribuna sormontata da un enorme Cristo, mentre un'orchestra ed una scuola di canto intonano l'inno « Un agnello perduto... ». Come dicono gli americani, l'effetto è « ipnotico ». Bisogna anche sentire la sacerdotessa fare il suo sermone intitolato « Il naufragio ». Si vede effettivamente il profilo di una nave inclinarsi sul fondo della tribuna che serve da cattedra. Dalla chiglia della nave si diffonde una musica di jazz. Delle grandi ombre sono proiettate sulla tribuna e, subitaneamente, cade la notte. Non si vede più che la nave avanzare sola sull'Oceano. Una tempesta si scatena; il tuono scoppia; i lampi solcano il cielo. La nave invia degli S.O.S. In questo preciso momento, quando, cioè, il bastimento incomincia ad affondare, si scorge « La buona nave » che viene a raccogliere i naufraghi. Tutto ciò è teatrale, e il pubblico accorre nel tempio come per andare a teatro. La sacerdotessa ha 51 anni, è energica, attraente, e contemporaneamente agli interessi spirituali si occupa serenissimamente dei problemi temporali. Ha speso un milione e mezzo di dollari per installare la sua stazione radiotrasmettente con la quale catechizza milioni di ascoltatori e con la quale fa ottimi redditi affari. Per questo motivo la fondatrice



Miria Di San Servolo, nuova attrice italiana che sta girando per la Vialba 'Le vie del cuore' (foto Gnome)

della Chiesa internazionale dell'evangelo assoluto è membro della Camera di Commercio di Los Angeles. Aimée Mac Pherson è anche una donna spiritosa. Al regista che voleva ingaggiarla ha risposto: « Io ho ottenuto un contratto con Dio. Lui è il mio solo direttore ».

GERMANIA

NEGLI STABILIMENTI...

...di Ufa città a Babelsberg, il regista tedesco M. W. Kimmich ha iniziato in questi giorni le riprese di un nuovo film della Ufa, intitolato GERMANIA, che si propone di esporre la lotta sostenuta dagli studiosi tedeschi — nonostante l'opposizione delle autorità coloniali inglesi — per combattere la malattia del sonno. Le parti principali di questo film sono state affidate a Peter Petersen e a Luis Trenker.

NEGLI STABILIMENTI...

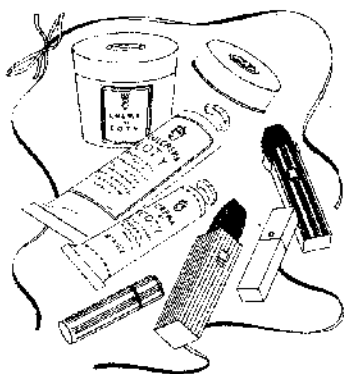
...Joia di Berlino si è iniziato il film titanico che prende spunto da una delle più terribili catastrofi della navigazione marittima, diretto da Herbert Seipin. A questo proposito vale ricordare che i due personaggi responsabili della non mai dimenticata scomparsa del grande transatlantico inglese furono Bruce Ismay, il direttore generale della « White Star Line » che porta sulla coscienza la morte di 1400 persone. Egli, che voleva ad ogni costo battere il « record » di velocità, fu la causa della catastrofe, ma si salvò per il primo indossando abiti da donna. Il secondo fu il comandante della nave Edward J. Smith, l'uomo che ebbe la sua parte di responsabilità nella tragedia del transatlantico per non aver saputo opporsi agli ordini senza scrupoli di Bruce Ismay. Al momento del naufragio, avvenuto il 14 aprile 1912, il capitano Smith si rivelò un vero marinaio: gettato in mare da un'ondata, egli raggiunse a nuoto la sua nave e vi risul per morire con essa.

IN BASE AD UNA DISPOSIZIONE...

...emanata di recente dal Ministro della Propaganda del Reich, dottor Goebbels, è stato disposto che tutti i membri delle Camere del teatro, del film e della musica debbano tenersi a disposizione per l'assistenza delle truppe, qualunque siano le loro attribuzioni e i loro impegni. Si vieta in modo assoluto che le manifestazioni organizzate per l'assistenza delle truppe abbiano un carattere speculativo. Agli artisti è concesso, però, di percepire un onorario che non dovrà superare quelli di solito ricevuti. Le norme per l'applicazione di questa importante disposizione di carattere sociale saranno emanate fra breve dal Segretario generale della Camera della Cultura.



La critica delle vostre amiche



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

C'è una cipria che vi permette, molte ore dopo di esservi incipriata, di stare sorridente e sicura, vicino all'amica uscita allora dall'Istituto di bellezza.

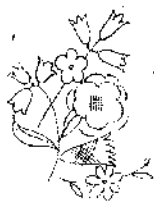
È la Cipria Coty, incomparabile per il potere degli speciali ingredienti che la compongono e la meravigliosa finezza. Questa è ottenuta mediante il "ciclone d'aria" che spinge la polvere contro un fitto tessuto di seta ed è soltanto la parte impalpabile che lo attraversa che viene a figurare nella vostra scatola.

La Cipria Coty "permane" per ore intere sul vostro viso, senza allargare i pori, perchè non contiene adesivi artificiali dannosi alla pelle. Per essere tranquilla, scegliete quindi la Cipria Coty nel profumo che preferite, in una delle sue 12 luminose sfumature di tinta.

COTY

la cipria che aderisce

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



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

25 APRILE

1942

XX

Cinema

140

DUE CONVEGNI: ROMA-VENEZIA

NON è facile, dati i tempi che corrono, vedere radunati intorno ad un tavolo, i delegati di 16 nazioni che di comune accordo trattino questioni di alto interesse riferite ai Paesi da essi rappresentati. Questa occasione ci è stata data dalla Camera Internazionale del Film, che a distanza di dieci mesi dalla sua costituzione si è riunita nei giorni 8, 9 e 10 etc. del corrente mese di aprile, nella capitale italiana.

È doppiamente logico che oggi, partecipando le nazioni europee ad una guerra che risolve una volta per tutte le questioni ancora insolute del continente, queste nazioni si siano accordate per un piano comune da svolgere nel campo della cinematografia, che è giusto debba ritenersi l'arma più forte. Nell'osservare, come noi abbiamo osservato, la cordialità esistente nei colloqui suddetti fra i camerati dei seguenti Paesi: Belgio, Boemia e Moravia, Bulgaria, Croazia, Danimarca, Finlandia, Germania, Italia, Norvegia, Olanda, Romania, Slovacchia, Spagna, Svezia, Ungheria, ci è sembrato poter assaporare quanto, dopo la vittoria, potrà offrire la visione delle genti della nuova Europa che già affratellata nelle armi contro il nemico comune, lavoreranno negli scambi economici e culturali, su un piano di reciproco interesse, al fine di armonizzare ed equilibrare tra loro le necessità e le possibilità di ciascuna nazione.

Sotto questi alti propositi è chiaro che tutti i problemi tecnici nella tornata romana della Camera Internazionale del film, siano stati trattati, considerati e risolti secondo un comune orientamento. Gli scambi internazionali, i contratti tipo di noleggio, l'obbligatorietà del noleggio a percentuale, il livello medio dei prezzi dei biglietti d'ingresso, la distribuzione delle sale fra i vari ordini di visione, le tasse sugli spettacoli e la composizione del programma tipo hanno formato oggetto di separate deliberazioni basate sulla esperienza e sull'andamento dei diversi mercati. Ed ancora è stato deciso: di affidare all'Italia la presidenza della Sezione Film Documentari di attualità e culturali, di conservare all'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia il carattere di manifestazione ufficiale della Camera, riservando per essa i film di prima visione assoluta, di gettare le basi per una organica disciplina giuridica dell'intera economia del film. Per concludere la cronaca delle giornate romane della Camera Internazionale del film, diremo che in

seduta di chiusura hanno parlato il Ministro Pavolini, il Conte Volpi di Misurata, presidente della Camera ed il Dr. Melzer segretario generale. Se si dovesse poi esaurientemente documentare la storia della Camera Internazionale del film, si dovrebbe accennare alla vecchia formula della istituzione con sede, prima della guerra, a Parigi, in Avenue Victor Hugo 39.

Ma il tempo trascorso, la poco onorifica vita della Camera parigina, il crollo della Francia & Co, il costituirsi in blocco unitario delle più giovani forze d'Europa, ci suggeriscono di tralasciare tale analisi e di prendere le mosse da questo nuovo corpo internazionale sorto non più di dieci mesi fa per il comune interesse della cinematografia d'Europa. A convalidare la nostra affermazione citiamo le parole del ministro Pavolini: «Oggi il programma è: cinema europeo per l'Europa. Ma domani sarà: cinema europeo per il mondo».

Il Ministro Pavolini ha voluto vedere al di là dell'attuale contingenza: dopo la estromissione della produzione cinematografica americana, l'Europa deve pensare e bastare a sé stessa in un primo tempo, e può farlo, e poi tendere gli sforzi per la conquista di altri mercati pensando «...non tanto all'Atlantico, quanto al Mediterraneo, all'Indiano e al Pacifico». È bello poter dire che attorno ad un tavolo si siano riuniti i delegati di ben 15 nazioni, ed è doppiamente sintomatico rilevare l'identità di vedute da essi avuta nelle discussioni delle singole questioni tecniche; lusinghiero è infine per noi italiani il dire che a sede della Camera sia stata scelta la capitale d'Italia. Le parole che il Ministro Goebbels ebbe a pronunciare il 21 luglio 1941 in occasione del costituirsi della Camera, sembra abbiano trovato vigore di vita nell'attuale momento: «La guerra ha il compito di porre in discussione i problemi ormai maturi che interessano l'Europa, e di risolverli entro i limiti del possibile... Non è una combinazione, ma l'adempimento della missione europea affidataci e che ci ha condotti alla guerra, ci induce a cercare di riunire tutti i problemi che, nei vari campi, si prestano all'unificazione. Uno di tali campi è la cinematografia... ora io stimo che indubbiamente l'Europa dispone di forze culturali e spirituali di gran lunga superiori a quelle dell'America... Se ora noi — e qui non parlo come tedesco ma come europeo — non ci mettiamo in guardia, prevedo che

il film europeo, inteso nel più ampio significato, potrà languire nel sonno della bella addormentata... Conseguentemente mi rallegro di vedere come, in piena guerra, sia possibile portare i popoli d'Europa in un determinato campo, almeno nelle linee essenziali, verso un ordine unitario».

Mentre a Roma si discuteva di cose del cinematografo, a Venezia 300 giornalisti delle giovani nazioni d'Europa, consideravano nella luce della nuova unità continentale i problemi e le linee d'azione del giornalismo di oggi e di domani. Con il saluto al Capo dell'Italia fascista si è voluto implicitamente riconoscere che il potenziamento del popolo italiano e la nuova forma di civiltà sono scaturite dalla mente di un giornalista che del giornale fece una terribile arma di azione. Noi vogliamo unire in uno il significato dei due convegni, quasi un ponte ideale abbia potuto unire Roma e Venezia e legare le idee propugnatrici di due simili avvenimenti internazionali. Se in Roma gli esperti della cinematografia europea hanno tracciato le basi di un lavoro da seguire in comune per le sorti della nuova cinematografia continentale, così a Venezia i giornalisti dei popoli della nuova Europa hanno fissate le loro funzioni che nella lotta contro la democrazia, la plutocrazia e il bolscevismo si realizzeranno dopo la vittoria per una pace giusta ed una più alta giustizia sociale. Così, come ogni altro, anche il giornalismo cinematografico ha oggi un dovere ed un compito da assolvere: contribuire alla creazione di una coscienza cinematografica europea nella lotta contro il binomio delle cinematografie plutocratico-bolsceviche.

E poiché è dovere appunto dello scrittore di cinematografia essere in linea con il restante giornalismo italiano ed europeo, ci siamo stupiti che, tra i trecento giornalisti chiamati a Venezia, nessuno, diciamo nessuno, fosse tra essi a rappresentare il nostro giornalismo. Se è meritevole che il giornalismo sportivo sia chiamato a tali manifestazioni è oltremodo doveroso chiamare un rappresentante del giornalismo cinematografico in genere, assai degnamente rappresentato in Italia, e per quel che ci risulta anche all'estero, dove poi, il «quotidiano» del cinema è già entrato nelle abitudini delle folle e nella necessità delle produzioni (vedi Germania etc.).

Aggiungeremo di più: oggi lo spettacolo in genere, il teatro, la musica, etc., ha acquistate le simpatie di milioni di spettatori come almeno appare dalle cifre comunicate nella riunione romana della Camera Internazionale del Film.

L.



Scrittori al cinema

DA qualche tempo, come tutti ormai gli scrittori italiani, ho cominciato anch'io a lavorare pel cinema. Vorrei, molto alla buona e quasi chiacchierando fra amici, render conto della mia esperienza per vedere di ritrovare in fondo ad essa un qualche granello di utilità. No, tranquillizzatevi, non mi preparo a metter le mani in tasca per tirarne fuori la ricetta infallibile che guarirà il nostro cinema d'ogni suo male. Vi confesserò anzi molto umilmente, che le mie impressioni sono tutt'ora assai contraddittorie, i miei giudizi alquanto esitanti.

Superfluo dire che, fin dal principio, mi sorprese il modo di lavoro. Cresciuto nell'aria della nuova letteratura — così meticolosa, direi ascetica, nel pesare e ripesare su bilancette d'oro l'autenticità e la necessità nonché d'ogni parola, d'ogni virgola e pausa — la fretta, il presso a poco e l'improvvisazione che sembrano essere, spesso, le obbligatorie muse del cinema, mi sembrarono (e per essere sincero mi sembrano ancora) stupefacenti.

Un po' meno stupefacente, ma non molto di meno, mi sembrò poi la figura del produttore, diciamo più generalmente di « colui che ci mette i soldi ». È vero che per quanto mi riguarda, la mia

buona stella mi ha quasi sempre messo a contatto di produttori eccellenti, direi eccezionali. È vero anche che le mie opinioni, a proposito di « colui che ci mette i soldi » sono andate lentamente ma radicalmente mutando man mano che la mia esperienza cresceva (e quale sia stato il motivo di questo mio mutamento d'opinioni, ve lo dirò in ultimo). Ma, ciò non ostante, è innegabile che, almeno in un primo momento, le mie impressioni furono piuttosto costernate.

Per spiegare tutto in una sola frase, il cinema mi parve — almeno per tre quarti — una specie di grosso naviglio sul quale gli esperti ammiragli vengono adoperati a lavare i ponti, o a sbucciare patate in cucina, mentre a maneggiare i sestanti e le bussole vengono adoperati gli innocenti mozzi. Ho parlato di ammiragli. Infatti, se è difficile (almeno così penso) condurre una nave fra le tempeste e gli scogli del mare, non meno arduo e forse più giudico sia indovinare, da una nuda parola scritta su un pezzo di carta, quale possa essere, a suo tempo, l'effetto, il divertimento, il riso, il pianto, che quella parola potrà suscitare in mille spettatori seduti in una sala, quando la nuda indicazione scritta in un copione sarà diventata, da uno schermo o da una ribalta, una voce viva o un vivo volto. Indovinare ciò è straordinariamente difficile, credetemi.

Se difficile non fosse, le commedie noiose e i film fischianti cesserebbero dall'affliggere il mondo. Vorrei anzi dire che indovinare ciò è semplicemente un dono di natura, un dono eccezionale, tanto è vero che tutti ci provano (a scrivere) e pochissimi, da contarsi sulle dita, sono quelli che veramente ci riescono. Sì, poichè quel misterioso dono è, in sostanza, quello dello scrivere, e chi lo possiede sono proprio gli scrittori (gli scrittori veri, naturalmente).

Quale altro, infatti, è il da fare dello scrittore se non questo: di tracciare sulla carta con una volgare penna delle usuali parolette: e di indovinare quale effetto susciterà ognuna di quelle parolette nell'animo di cento, di mille, di centomila lettori o spettatori? Semplice, non è vero? Semplice proprio come lo sono i doni di natura; dono rarissimo, preziosissimo, stranissimo, che lo scrittore, per di più, coltiva in sé, affina, esaspera con anni e anni e magari con un'intera vita di incessante, tormentoso esercizio. Ebbene, non trovate stupefacente, addirittura romanzesco, che un altro tizio, un tizio qualsiasi, per il solo fatto di avere nel cassetto un grosso libretto di checks, (stiamo parlando di « colui che ci mette i soldi »: produttore, finanziatore, distributore, noleggiatore che sia) ci si accinga lui tranquillamente, con una matita e un copione sulle ginocchia, a quel misterioso, difficilissimo, stregonesco, diabolico lavoro che s'è detto? Spettacolo da far venire i brividi. Sì, lo so, spesso il produttore o noleggiatore ecc. è un'intelligentissima persona: e tuttavia non vi sembra un pochino contro natura che sia lui a dirigere la rotta e lo scrittore-ammiraglio a pulire i ponti con la scopa in mano, a prendere dall'altro minuziosissimi ordini e istruzioni, a presentargli l'opera sua come uno scolaro la presenterebbe all'accigliato maestro? Oserei persino dire che quando il produttore è veramente intelligente, i guai e i guasti sono anche peggiori, perchè le sue osservazioni, i suoi pensieri, le sue invenzioni, le sue trovate, le sue « proposte », (proposte che poi sono ordini) sono « intelligenti » cioè sono assai più difficili da smontare e da respingere; mentre smontarli e respingerli sarebbe necessario, perchè, pur essendo « intelligenti », quelle trovate quelle proposte quelle modifiche, sono quasi sempre sbagliate; ecco il punto.

Mi spiego. L'opera dello scrittore (d'un vero scrittore) si chiama essa soggetto, trattamento, sceneggiatura o altro, avrà pur sempre, con tutti i suoi limiti e difetti, una certa vita, un certo carattere, una certa personalità. Sarà, insomma, per modesta che sia, una creatura vivente. Colui « che ci mette i soldi » prende in mano codesta vivente creatura, fatta di fogli di carta e scritti a macchina.

Poniamo, per tenere il nostro discorso sul piano della più bonaria metafora, che questa viva creatura sia un umile pollastro. Ed ecco che il produttore « intelligente » trova che il sullodato pollastro non ha le corna; ed è verissimo. Trova che non è coperto di morbida lana: ed è ugualmente vero. Trova che ha due sole zampe e non quattro: ed è la cosa più vera del mondo. In conclusione, ben presto tutti capiscono che il produttore ha fatto questa scoperta: che quel pollastro non è un montone; e siccome i gusti del produttore in quel momento, vanno piuttosto al montone che non al pollastro, il paziente scrittore (o un secondo paziente scrittore oppure un terzo paziente scrittore, e così via) si adopererà ad appiccicare al detto pollastro le corna, ad attaccargli la lana, a incollargli le zampe. È assai probabile che non avremo più un pollastro e che non avremo mai un montone. Avremo una specie di fenomeno da baraccone... che assomiglierà parecchio a certi film, certi film nei quali, a un dato momento, si vede inopinatamente apparire senza un motivo al mondo il solito tabarino (« perchè se no la cosa è troppo triste, è uno strazio ») oppure si vede morire l'eroina che aveva tutte le buone ragioni per campare, o viceversa si vede campare l'eroe che aveva tutte le buone ragioni per morire; oppure si vede spuntare, contro ogni verità e logica, l'improvviso fungo del lieto fine « perchè il pubblico la vuole così »).

Ho scritto parecchio e vedo che mi resta ben poco spazio per rispondere a una domanda che mi pare di leggere fra ciglio e ciglio del lettore: il quale si ricorda di quel che ho detto in principio (che, dopo le prime esperienze, molte delle mie impressioni e dei miei giudizi sono cambiati) e vuole sapere come mai sono cambiati, se è vero che le cose stanno come ho detto.

Semplice. Mi sono venuto accorgendo di una cosa: che lo scrittore, quando scriveva per il cinema, aveva l'aria di dimenticarsene un pochino, di essere uno scrittore vero. Ho cominciato ad accorgermi che egli era, come dire, un tantino distratto, un tantino frettoloso, un tantino accomodante; pareva persino che, una volta messi in tasca i suoi soldi, quanto al resto se ne infischiasse alquanto e lasciasse correre l'acqua per la sua china. Mentre il produttore...

Sì. Con tutti i suoi difetti, con tutti i suoi limiti, il produttore (o meglio « colui che mette fuori i soldi ») una qualità, l'ha sempre; ed è una grande, grandissima qualità: quella di non essere affatto disposto a infischiasene e a lasciar correre. Per motivi molto molto concreti (e cioè proprio perchè mette fuori questi benedetti soldi) il produttore mi è sembrato, in fondo, colui che veramente « stringeva i denti », colui che metteva nelle cose più puntiglio, più perseveranza, più volontà, insomma, più senso di responsabilità.

Ecco: responsabilità. Le mie opinioni, come vedete, sembreranno un po' contraddittorie; ma forse mi è uscita dalla penna la parola che ci voleva: responsabilità. Il segreto, probabilmente, è qui. In questo grosso e bellissimo lavoro che si chiama cinema, in questo pittoresco tumulto in cui si è in tanti a metter mano, in cui è così facile scaricare sul compagno pesi e svantaggi, così consueto palleggiarsi meriti e demeriti, in cui è così tentante (e un po' normale) infischiasene e lasciar correre, forse il segreto è questo: dare a ciascuno una precisa, pubblica, rigorosa e rigorosamente circoscritta responsabilità.

UGO BETTI



Maurizio D'Ancora, o la verità allo specchio (foto Bertran)



Dillo Lombardi e Maria Carmi in 'Accordo in mi minore' Savoia Film-1914

VENNE in Italia, da Vienna o da Berlino, nel secondo semestre del 1913, dopo essersi rivelata (era già assai nota come artista teatrale) nel film *IL MIRACOLO*, musicato da Humperdinck, in cui ebbe la parte della Madonna; e fu invitata a Roma per conto della «Cines», dal marchese Serra, rappresentante all'estero delle nostre migliori case cinematografiche.

Alla «Cines» fu protagonista di *RETAGGIO D'ODIO*, film che non ebbe molto successo, giudicandosi allora esageratamente teatrale lo stile recitativo della Carmi, stile forse assai diverso da quello delle nostre dive. Il film non piacque neppure all'attrice, che in una intervista con un giornalista romano, dichiarava: «La cinematografia è ancor troppo, oggi, un'industria per essere già un'arte: vera arte diverrà senza dubbio, ma solo quando la concorrenza sarà così spietata da imporre alle case produttrici, sotto pena di scomparire, mezzi raffinati e geniali di perfezionamento. Oggi ancora l'urgenza e l'assillo del guadagno, la preoccupazione della spesa, sono così immediati e costanti che paralizzano, che soffocano ogni vera e grande manifestazione artistica, anche quando l'intendimento ci sia. Dal più s'ignora quel che significhi creare cinematograficamente una scena e come sia scoraggiante, anche per un'artista, dover lavorare sotto la doppia urgenza del tempo e della spesa: sapere che un'ora di prova in più, impone un dispendio non lieve, che in un dato periodo di tempo un dato lavoro *dev'essere* improrogabilmente finito. Ora tutte queste materialità, queste ragioni di contrasto rude con la mia anima, e le mie libere manifestazioni d'arte, mi tengono lontana dal cinematografo, benchè ne sia a volte tentata».

RICORDO DI MARIA CARMİ WOLMOELLER

Ed infatti dalla «Cines» passò alla «Savoia film» di Torino, per *ACCORDO IN MI MINORE*, girato nei primi mesi del 1914: primo attore Dillo Lombardi, regista P. A. Gariazzo, operatore Augusto Navone. Il film ebbe molto successo, accrescendo la fama di Maria Carmi, che fu scritturata da Nino Martoglio per la «Morgana film», di Roma (U. Barbaro, *SPERDUTI NEL BUIO*, Cinema, 25 aprile 1939).

In un entusiastico resoconto del film, Furio Lopez accennava alla fisionomia di Maria Carmi, fisionomia cupa racchiusa «oscurata di mistero, in cui lo sguardo, quasi costantemente fisso e basso, il viso sibillino, breve e tagliente, conferiscono qualche cosa di strano e d'ipnotico». «Specie nella scena — continua il Lopez, e ci si deve per forza servire della sua testimonianza, perchè il film non esiste più — resa con arte magistrale in cui Camillo posa sotto lo sguardo di Lorenzo, e Teresa di tanto in tanto, quasi con fatica, quasi con sforzo, solleva un poco le labbra ad un sorriso che non è sorriso, guarda e giudica



Maria Carmi in una scena di follia del film 'Accordo in mi minore' Savoia Film - 1914

n. 68). «I volti e gli orecchini di Maria Carmi dalla chioma avviluppante» apparvero nel film *SPERDUTI NEL BUIO* accanto alla veste di rigatino di Francesca Bertini nel notevolissimo film italiano, diretto dal conte Baldassarre Negroni.

Ma fu per *TERESA RAQUIN*, riduzione dal romanzo omonimo di Zola, che Maria Carmi venne annoverata tra le migliori attrici europee. Nel film, girato nei primi mesi del 1915, ancora dalla «Morgana», apparve anche la decana del teatro italiano, allora settantaquattrenne, Giacinta Pezzana che realizzò con grande potenza espressiva la drammatica figura della vecchia zia di

brevemente l'opera dell'artista e restata sola con Lorenzo, seduta col viso basso e lo sguardo fisso, aspetta che l'amore s'abbatta su lei, per la prima volta, come la pioggia su terreno da tempo arido e intristito: con questa scena, ripeto, l'arte della Carmi è degna delle maggiori artiste... Ella siede un po' di sbieco col suo viso tagliente e smunto rivolto a terra, con lo sguardo largo e cupo, velatamente acceso di nera fiamma, tutta tenebre e fatale nella decisione di attendere e di cedere».

Quando il film è terminato, Maria Carmi che doveva realizzare un' *HEDDA GABLER* con Emilio Ghione (il film *HEDDA GABLER* fu poi girato l'anno dopo dall'«Itala Film» di Torino, regia di Giovanni Pastrone, con Italia Almirante Manzini, attrice bravissima, di temperamento molto affine a quello di Maria Carmi - vedi *Cinema* n. 129) per l'entrata in guerra dell'Italia, scomparve dall'ambiente cinematografico, forse per tornare in patria, forse per essere chiusa in un campo di concentramento.

Nel 1918 si fa il suo nome per il film d'annunziano *FORSE CHE SÌ* forse che no, regista Gastone Ravel, che è allora scritturato dalla «Cines» dopo aver lavorato per la «Gaumont» ed altre case francesi, ma non si sa se il film fu girato o rimase, come tanti altri film d'annunziani, soltanto in programma.

Nel 1923, ultima traccia, Maria Carmi recitò al Teatro degli Indipendenti di Roma in una trisintesi futurista di F. T. Marinetti *BIANCO E ROSSO*. Si invitano lettori italiani e tedeschi ad aggiungere altre notizie a queste che ho potuto raccogliere.

M. A. PROLO



'Accordo in mi minore' Savoia Film - 1914



Maria Carmi in 'Teresa Raquin' con Giacinta Pezzana e Giovanni Grasso - Morgana Film - 1915

THIBAUDET

E IL CINEMA

IL recente ripolarizzarsi di interessi circa la questione dei rapporti cinema-letteratura, autorizza un ritorno su testi ormai scontati che, tuttavia, possono determinare qualche nuova posizione nell'economia generale del problema. Sebbene l'*Histoire de la littérature française* (I) sia apparsa da sei anni (manca quindi il sapore della « scoperta ») può essere utile un'ulteriore attenzione ai due brevi paragrafi che Thibaudet dedica al cinema, intitolati rispettivamente: *Littérature et cinéma* e *Le théâtre et le cinéma*.

Il fatto notevole è che, in una storia letteraria, appaiano considerati dei problemi che investono delle sfere piuttosto insolite e che il cinema, almeno nelle intenzioni, sia studiato in funzione dei suoi presupposti di artisticità. Tuttavia, nonostante, in maniera sufficientemente esplicita, gli siano concessi questi attributi di espressione artistica, esso appare, in realtà, messo su un piano di fenomeno d'importanza sociale o, peggio, di fatto di costume. L'errore, di massima, è comune a tutti i letterati che hanno esaminato il cinema senza riuscire ad estraniarsi dalle loro concezioni, di natura troppo particolare per potere essere estese ad una espressione che tende ad una precisa autonomia. È l'appoggio su generici elementi, non totalmente differenziati e passibili di varie attribuzioni di forme, su quel substrato psicologico esistente alla base di tutte le arti, che determina in maniera più scoperta la deviazione: ci si affida ad un giudizio originato da presupposti contenutistici che non hanno alcuna ragione di sussistere, dal momento che un simile problema, come è stato più volte ripetuto, non rientra nel più preciso ambito del film. Risalire ad un'estetica generale non sempre può essere utile, specie se essa stessa dichiara apertamente la sua inadeguatezza a comporre dei problemi che un ulteriore momento dell'evoluzione spirituale ha generato: in sede specifica riesce estremamente pericoloso (e sempre su una linea di arbitrariezza) sforzare in canoni troppo rigidi (in quanto non prevedevano una eventuale necessità di adattamento a forme che, in quel tempo, rientravano in uno spazio minore di semplicissima sollecitazione esterna) delle condizioni che, nel momento stesso dell'avvertito sviluppo autonomo, hanno ripudiato, in virtù di premesse d'ordine completamente nuovo e, in apparenza, estraneo a precedenti espressioni, ogni preesistente classificazione incapace, in via di principio, a definirle.

A titolo di pura indicazione, e ripromettendosi di superarla al momento di entrare nella sfera estetica, è lecito, come possibilità chiarificatrice, persistere nella distinzione dei due elementi, contenuto e forma, che, nel caso specifico, possono coincidere rispettivamente col *materiale plastico* e con la sua conseguente *traduzione in linguaggio*. Il sogget-



Luisa Ferida (foto Bertran)

to, la cui esistenza materiale nell'economia del film, determina la maggior copia di equivoci, è strettamente legato al materiale plastico che ne costituisce le premesse, e non è altro che un concretamento semantico.

Se, in genere, i letterati, pur dichiarando il contrario, pongono il cinema su un piano fenomenico, non può destar meraviglia che anche nel pensiero di Thibaudet si scorgano chiare possibilità d'incertezza. E l'equivoco, del resto, è denunciato dal titolo consimile di un altro paragrafo, trattante i rapporti tra letteratura e sport, nel quale si esaminano le direzioni cui ha dato origine la *révolution de l'outillage*, intendendo però, le due questioni sorte, in maniera troppo legata ad una esistenza meramente fisica, impossibilità ad entrare, causa questa iniziale tara concettuale, nell'orbita spirituale che più loro converrebbe.

Tuttavia, delle considerazioni di carattere generale circa le influenze sulla letteratura in genere o, in particolare, sul teatro possono, con qualche utilità, essere prese in considerazione per un discorso di più positiva costruttività. Il problema però è mantenuto da Thibaudet entro limiti eccessivamente generali perché possa utilmente inserirsi, mediante la formulazione ch'egli ne ha dato, in una clas-

sificazione rigorosa. Il notare che « *L'influence du cinéma, de son mouvement d'images, sur les romanciers et sur les journalistes est évidente. Pareillement l'influence sur le théâtre* » è facile constatazione che, senza un tentativo di giustificazione, si pone totalmente su un piano empirico, escludendo ogni possibilità di serio sviluppo. (In realtà, queste influenze dovrebbero essere studiate al vaglio di una critica disposta a concedere un margine maggiore d'attenzione: si tratta, infatti, più di mutui rapporti reciproci che di un unilaterale assorbimento. Non occorre cadere in una esemplificazione, del resto immediata; basterà accennare semplicemente al film francese, per definizione, di origine letteraria).

Piuttosto, per porre maggiormente in evidenza l'equivoco sulla più autentica essenza del cinema, è opportuno fermarsi a considerare se, effettivamente, possa essere lecito parlare di una eventuale *incorporation du cinéma à la littérature* avendo chiare le caratteristiche peculiari del mezzo. Una affermazione di Thibaudet, nel paragrafo finale, ci mette in sospetto, quasi dichiarando apertamente la sua mancata comprensione del cinema inteso come problema d'espressione autonoma: « *Le cinéma parlant... a sans*

doute un avenir littéraire. Il n'a en 1936 de présent qu'anti littéraire. Nommer un film dans une histoire de la littérature est encore impossible et même contradictoire».

In effetti, la validità del cinema, su una linea di assoluta autonomia, è strettamente legata alla sua antiletterarietà, intesa come non-coincidenza con interessi che, puri, porterebbero necessariamente una degenerazione del mezzo, svisando i suoi veri valori. Così il preteso avvenire letterario dovrebbe far dubitare della sua consistenza, in quanto, se sicuro di un preciso distacco, il cinema non potrebbe coesistere, attraverso spuri incontri, con risorse d'altra origine.

A questo proposito è opportuna una chiarificazione circa la più propria accezione da dare al concetto di letteratura nel film. Più volte una distinzione è stata tentata giungendo a definire due forme, denominate impropriamente: visiva e letteraria. A prescindere dalla negazione implicitamente contenuta in una formulazione del genere che non tiene conto dell'inesistenza di una simile deviazione, e volendo porre una antitesi, sarebbe più lecito tentare esclusivamente di dare concrete attribuzioni alla forma spuria, la cosiddetta letteraria, che, a rigor di termini, non potrebbe rientrare nell'orbita del cinema. Normalmente si accusano di letterarietà quei film nei quali esistono delle situazioni che trovano pronto riscontro in altre, già su una linea di convenzionalità, che appunto alla letteratura sono radicate; senza vedere quanto ciò dipenda dalla abitudine di tradurre in pensiero e susseguentemente in espressione verbale ogni sensazione. (In effetti anche l'emozione di carattere più spiccatamente cinematografico può essere concretata in « racconto »; e analogamente per altre emozioni originate da mezzi espressivi diversi). Tutto al più potrebbero essere relegati su un piano minore di esercitazione ai margini di una espressione, dei « modi » che non sono altro che una estensione, meglio, una trascrizione in termini cinematografici di esperienze tipiche della letteratura: il « tempo Proustiano », per esempio, risolto, in alcuni film, col « rallentato ».

Invece, per quanto riguarda il film francese (ci si intende, naturalmente, per comodità di indagine, riferire ad un tipo astratto) sarebbe più esatto farlo rientrare in un ambito teatrale (infatti le situazioni prendono le mosse dalle esperienze proprie ai palcoscenici), pur notando come, nei casi più realizzati, la materia d'origine spuria, superata da un conferimento di attribuzioni pure, diviene materiale plastico del migliore. È evidente che una completa disamina dell'argomento non può essere svolta in una sede precaria come una divagazione nel corso di un articolo, e per questo non sarà necessario dilungarsi.

Una considerazione, invece, che potrebbe riuscire interessante è quella, alquanto strana a prima vista, riguardante la diversità di « riflessi » rispetto al muto e al sonoro. (Ma è sufficientemente immediata la spiegazione dal momento che, a parte ogni ragione d'ordine strettamente temporale, il muto desta una maggior copia d'interessi se non altro per la sua più scoperta differenziazione). I due brevi paragrafi concederebbero ampio materiale per uno studio più completo, ma noi preferiamo tralasciare varie questioni cui accenna Thibaudet, perché ormai sono entrate in un comune ordine di idee: per esempio, quella riguardante la trasposizione di un'opera narrativa, risolta, in linea teorica, da tempo (2). Del resto, il nostro assunto particolare era quello di denunciare, ancora una volta, l'errore di direzione di un letterato, posto innanzi ad una espressione che, di letterario, può avere delle semplici coincidenze di clima. (Nel giro dello stesso argomento, più interessanti le reazioni di molti nostri letterati, che, auspice *Bianco e nero*, hanno chiarito le loro posizioni nei riguardi dell'incontro col cinema. Sintomatica la reazione di un puro letterato come Bo, il quale non arriva ad intendere chiaramente in che senso il movimento stia alla base del cinema (3). Per altro aspetto, totalmente opposto, e cioè per una totale aderenza alle più valide con-

cezioni, si segnala alla nostra attenzione lo scritto di Galvano Della Voipe (4). Converrà, infine, soffermarsi, sia pure brevemente, sulla questione della *durée* del film, in quanto, esposta piuttosto confusamente com'è, degli errori di terminologia potrebbero falsarne la validità di enunciazione. Sembra infatti che questa parola venga adoperata in due distinti significati: con un primo, si alluderebbe al profondo senso di instabilità strettamente legato alla generazione: crisi di durata, puramente temporale; con un secondo, invece, si tenterebbe di definire la durata in senso spirituale, interna all'opera: nel senso di « tempo narrativo », nel caso particolare della letteratura. La prima accezione, nel campo dell'espressione artistica, è un non-senso, poichè una eccessiva attenzione a contingenti labilità finirebbe col ridurre il prodotto dello spirito su un piano di fenomeno di costume, legato indissolubilmente ad



Anna Arena che fu segnalata da Cinema, dopo avere interpretato 'Bengasi' di Genina, prende parte al film 'Don Giovanni', diretto da Dino Falconi

MARIO LANDI

(1) ALBERT THIBAUDET: *Histoire de la littérature française*. Librairie Stock, Paris.

(2) v. per es.: GIUSEPPE ISANI: *Gelosia autonoma*. « Cinema », n. 113. In linea di massima si può dire, tuttavia, che un film, artisticamente, può porsi su una più rilevante linea di validità dell'opera da cui prende origine, nel caso che questa non sia poeticamente risolta.

(3) CARLO BO: *D'una fragile memoria delle immagini*. « Bianco e nero », dicembre 1941. « Un racconto valido non si fa con una catena più o meno bene distribuita d'immagini, ma con delle sollecitazioni nella memoria stessa dello spettatore: la facoltà continua del movimento deve essere aiutata puntualmente da una coscienza precisa del tempo », è discorso generico riferibile a qualsiasi espressione. In genere, tutto lo scritto pecca di genericità.

(4) GALVANO DELLA VOIPE: *Cinema e mondo spirituale*. « Bianco e nero », settembre 1941. Interessante anche per le considerazioni sul saggio di un altro letterato (Mario Praz: *La voce nella tempesta*. « Bianco e nero », maggio 1941).

(5) Notiamo come il problema sia analogo a quello parallelo delle altre arti, circa la totale indipendenza di un'opera che, se realizzata, rimane distaccata da eventuali riferimenti a determinati periodi.

RAGIONI EREDITARIE

(Continuazione del numero precedente)

I MODI anzidetti si offrono al cinematografista come i più rispondenti alla struttura tecnico-linguistica che lo determina. Quando non il soggetto, nella sua puntuale consistenza (pure entro i soli limiti della produzione italiana: nel 1911 il ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO, con Alberto Capozzi; nel 1918 IL PADRONE DELLE FERRIERE), certo lo stile più palese del raccontare cinematografico appare mutato al romanzo d'appendice. Storie superficiali e insieme avvincenti si succedono sullo schermo, si intrecciano, si accavalzano: e rispondono alla nostalgia d'impegno esteriormente fantastico che persuade al cinematografista — in quanto divagazione del vivere quotidiano — il pubblico, tutto il pubblico; compreso l'intellettuale, quando chiede alla sala di proiezione un divertimento che escluda gli impegni usuali del suo destino. Ed è segnata, la sua successione di codeste vicende, da un linguaggio nel quale ogni azione, ogni gesto, ogni smorfia vengono spinti oltre i termini della misura artistica: come le passioni sono travolgenti, come gli odi sono mortali, e i buoni angelici e i cattivi perfidi, il racconto procede per colpi di scena, per lazzi violentemente sottolineati, per contrasti decisi, per nette opposizioni; luci ed ombre senza sfumature; colori accesi e giustapposti, non temperati da passaggi intermedi: alla maniera dei disegni popolari, dei quadri che un tempo i cantastorie recavano al proprio seguito, per chiarire la favola in una sequenza di luoghi deputati.

L'arte muta — come allora si chiamava — accetta l'eredità del romanzo di appendice: e non senza valide ragioni. Le quali investono, da una

parte, i caratteri morfologici del cinematografo: che non possono offrire — alla immatura padronanza delle loro possibilità — l'occasione di indulgere ad un approfondimento, ad una ricerca intima capace di fermare, e persino annullare, la successione degli accadimenti esterni, scomponendola nei suoi motivi segreti. Crolla il film, se l'azione si arresta: che tutto pervaso di dinamico attivismo è il cinematografo, in questo primo periodo della sua vita. Prevalenza dei dati esterni, del racconto come tale: nessun motivo interiore può sussistere — o almeno valere — se non si traduce puntualmente in espressione visibile (la necessità di cedere, allora, lo stile dei film italiani. Stralunamenti di occhi, movenze e gesti quasi caricaturali, svenimenti melodrammatici e « recitati »: trasposizione cinematografica di quella forma letteraria che mirava ad effetti facili e sicuri nella loro approssimazione: « Il duca... seguito a rinchiusersi più che mai nel fumatoio. Se non che non ci dormiva. Sdraiato sul divano fumava una parte della giornata sigarette di tabacco orientale che allettano a fantasticare. Egli guardava salire lentamente verso il soffitto le spire azzurre che pareva inseguissero, traverso i loro archi leggeri e ondegianti, una forma fuggevole. In una semi-oscurezza gli appariva il volto di Clara... chiudeva gli occhi e la vedeva sempre »).

Una stilistica ne risulta assai ingenua nel suo procedere; quale solo da un maturo e meditato sviluppo della educazione cinematografica poteva essere indotta a chiarirsi a se medesima: sino ad una scelta più rigorosa così della materia come dei modi formali. La preoccupazione di rendere visibile ogni stato dello spirito aveva indotto ad involontaria pantomima il dramma costruito su

fondamenta di sommaria psicologia (ad un certo momento la pantomima risulta — ed è segno di intelligenza — palese, dichiarata, intenzionale: STORIA DI UN PIERROT); prima maniera, allora, di superare una condizione che imponeva inesorabilmente la retorica — sino a uno stato di parodia — la rinuncia ad ogni interiorità del racconto; in una riduzione dell'argomento ad azione pura. Accettare i limiti strettamente visivi del cinematografo: dire soltanto quello che è possibile vedere; senza costruzioni fittizie di situazioni psicologiche fenomenizzate esteriormente.

Vicende tutte appuntate sull'azione: assoluta schematicità dei dati morali e sentimentali in una estrema amplificazione della originaria dialettica di opposti: il primo superamento che il cinema fa di se stesso come limite, come condanna alla inferiorità. Da cui, il film comico, il film di avventure. Felici forme, e popolari, che hanno offerto alla maturazione ideale del cinematografo occasioni non facilmente dimenticabili. Dove l'eredità del romanzo di appendice è accettata per quanto poteva offrire di valido alla elaborazione di una vera forma cinematografica: la costruzione narrativa ridotta entro schemi della più grande rapidità. Nelle comiche della scuola di Mack Sennet non c'era posto per una retorica degli stati d'animo, data l'assoluta riduzione del racconto ai dati visibili. Riduzione immanente anche nel film d'avventure: dove il passaggio segreto, quale conversione che sostanzia di sé ogni esperienza riposta dello spirito, è totalmente eliminato; e si giustifica il cinematografo, nella sua purezza espressiva; quando ha bruciata ogni scoria letteraria. Come i colori si concludono nel bianco e nero, e tutte le dimen-



Una scena de 'Il padrone delle ferriere' in una delle varie edizioni



È questo « Il romanzo d'un giovane povero » del 1920

sioni si dissolvono in piano, così i fatti — in quanto materiale narrativo — vengono scelti in ragione della loro assoluta ed esclusiva visibilità. E una delle vie più sicure che si offrivano al cinematografista nascente perché acquistasse consapevolezza dei propri caratteri: ma non ne esaurisce lo sviluppo. Che persiste l'impegno ad una espressione visiva dei passaggi segreti dell'anima; anzi, attraverso una maturazione artistica che viene arricchita dall'urgenza di prepotenti personalità, giunge a racconti nei quali il fatto come tale risulta in tutta la ricchezza delle decisioni intime che lo determinano. THE WIDOWING MARCH, allora: come tutti gli stati d'animo dei personaggi risultano evidenti, plastici nella loro più certa immediatezza (un gesto, a volte; o addirittura una smorfia, una contrazione dei muscoli facciali: il finale, col mignolo guantato che terge una lacrima). Ovvero, altra conquista oltre i limiti del racconto esteriormente visibile, CALIGARI: i fantasmi della follia resi corporei, palpabili entro una storia agghiacciante, in un paesaggio da incubo (alberi e case deformate, dipinte su fondali di cartone). Altri esemplari di un manifestarsi dell'intimo agli occhi dello spettatore, quando la narrazione procede con modi di fedeltà realista: dove a volte il valore delle inquadrature segna la presenza universalmente riconosciuta di uno stato d'animo soggettivo. VARIETÉ: la decisione del protagonista; Jannings visto dal di dietro: il suo passo mesorabile, la sua nuca forte, la muscolatura delle sue spalle quadre. Qui, quella trascrizione in termini di visibilità di quanto appartiene al mondo della coscienza, che già si era delineata in maniera ingenuamente rettorica, è risolta in sicurezza di linguaggio. Mentre l'affidarsi alla mimica, al gesto, senza ricerche statistiche di altro ordine (la macchina ferma, l'inquadratura elementare, il montaggio schematico), della grossolana approssimazione degli esempi primitivi — direttamente presi alla letteratura più facile — doveva arri-

vare alla raffinata e rarefatta maschera del cercatore d'oro, alla niagia con cui l'impercettibile giuoco della sua fisionomia ferma in immagini uno svolgimento che è tutto serbato nelle zone più nascoste della interiorità. Accade a volte, a chi ripensi a codesti risultati che il cinema ebbe a conseguire per merito, appunto, di una sua parziale derivazione dal romanzo di appendice, di attardarsi in una sorta di nostalgico ideologismo per una smarrita « età dell'oro ». Esperienza comune ad ogni spettatore, allora, questo ripensare con acceso desiderio, nella impazienza di una prolissa e non interessante narrazione, a film di fronte ai quali l'urgenza serbata dei fatti ci inchiodava al sedile, e trasportava oltre i limiti della nostra vita; oppure la ricchezza ed efficacia di modi sicuri nel loro conseguire l'effetto aveva il potere di renderci partecipi di un racconto in sé indifferente. E può indurre all'equivoco in cui scade ogni amore verso modelli in sé pregevoli, quando ne fa degli archetipi sulla misura dei quali debba essere valutato ogni esistente: l'equivoco di una definizione nella quale si rinnegano in formule le forme; e si vorrebbe ridotta a meccanico imitare taluni ben definiti esempi ogni attività creativa. Qui, il limite della opinione che altra volta ci fu caro ascoltare: in questa sua pretesa di ridurre tutto il cinematografista a certo cinematografista ben determinato; pretesa la quale in un accesso di entusiasmo per l'eredità del romanzo d'appendice induce al disconoscimento di altre forme che si sono riversate nel cinematografista; attraverso l'influenza di ragioni ereditarie non meno importanti, nella zona del costume, e di efficacia che non sempre è da condannare nei confronti del cinema come arte. Ma indurrebbe ad una « ripresa » del nostro discorso, l'esame di codeste ragioni: e ci condurrebbe troppo lontano.

ROSARIO ASSUNTO

Metri criminali E SALE ONESTE

INSOMMA F. Pellegrino (« Verso una sana cinematografia » in *La civiltà cattolica*, 20 settembre 1941) è proprio persuaso che « un finale morale di pochi metri e di brevi battute vien troppo in ritardo per poter annientare le deplorevoli impressioni di molte centinaia di metri criminali o inverecondi ».

Si tratta, come il lettore avrà già capito, di metri di pellicola. Ora, la faccenda è seria. E da tanto tempo che in manifestazioni di ordine vario, in scritti diversi, i sedicenti « cattolici » si vanno occupando di cinema in modo, come è stato detto più volte, a parer nostro erroneo. Una gran confusione di idee è in codesta gente del Centro Cattolico Cinematografico e delle « sale parrocchiali o comunque oneste », la cui costante preoccupazione è quella di compilare elenchi di film distribuiti in categorie a seconda dei « metri criminali o inverecondi » che i film stessi contengono.

Esiste dunque oltre alla Censura Governativa che è la sola, secondo noi, autorizzata, un'altra censura, determinata da una « commissione di sicuro criterio » il cui « giudizio non si restringe solo al lato morale, bensì a quello estetico, facilitando così i direttori delle sale parrocchiali a dare spettacoli buoni e belli ».

A questo punto ci sembra opportuno citare il quanto mai esatto avvertimento di Luigi Chiarini (*Cinque capitoli sul film*, pag. 113): « Bisogna guardarsi da quei moralisti, che son poi una strana sorta di materialisti dello spirito, i quali riducono il problema morale ad una faccenda di baci più o meno lunghi, di gambe più o meno scoperte, di atti più o meno violenti. Specialmente il cinematografista è perseguitato dagli strali di questi censori che risolvono i problemi morali con criteri da sarti ». E più avanti conclude: « Niente è immorale, che diventi problema dello spirito, che sia vita concreta dove il bene è sentito nella sua eterna dialetticità col male ».

Invece i membri del C.C.C. si son dati pensiero di accusare di immoralità certe innocue e semmai luffe illustrazioni della rivista *Cinema*. Scandalosa pare addirittura al Pellegrino la copertina del n. 117 in cui è ritratta una giovinetta di belle forme, vestita di ghirlande di fiori che coprono quelle parti del corpo che la moda e il pudore inducono a coprire prima delle altre. « I redattori di questa rivista potranno dire — scrive il Pellegrino — anche in questo caso, di non riuscire a vederci nessun diavolo. Proprio questo è il *punctum dolens* di questo caso e in genere della cinematografia: l'enorme disparità di criteri morali nel valutare un soggetto, una tesi, una scena, un atteggiamento di forma ».

Ecco, egli ammette dunque che ci sia « enorme disparità di criteri morali ». Ed è così davvero. Esiste infatti il nostro criterio morale, quanto mai sano, che si volge alla valutazione della sostanza delle cose, ovvero dei film che rientrando nella categoria dell'arte richiedono soltanto una valutazione estetica (laddove il parere « estetico » delle commissioni del C.C.C. è contaminato da erronei presupposti moralistici); è il criterio morale di Pellegrino & C. che analizza le cose esclusivamente negli aspetti superficiali, nei loro « metri » più o meno « criminali ».

F. P.

(Da « Bianco e nero »)



«E tempo di migrare...» lo strano corteo in migrazione (vedi foto Nascimbene) sfilava all'entrata della Mecca del nostro cinematografo. Quanti nostri lettori sognano di aver la fortuna di queste pecore, e passare, almeno una volta nella



loro vita, dinanzi ai teatri di posa, ove girano Elsa Merlini e Clara Calamai, Antonio Centa e Amedeo Nazzari! Ma i tranquilli animali procedono assorti nelle loro più modeste occupazioni, ignori di tanta gloria che lievita nell'edificio alla loro sinistra.

Chi invece non ha fatto altro che sognare i viali di Cinecittà e gli stabilimenti e le luci e le macchine da presa è il lettore Posta Salvatore (Turridu), il quale ci scrive: «Tutti mi dicono che sono una macchietta cinematografica. Io mi sento di fare qualunque parte, vi saprei anche imitare Angelo Musco.

Sono di Catania, sono piccolo di statura. Vi unisco una mia fotografia. Vorrei avere presto una vostra risposta». Un giorno, oltre a questa, piove sul nostro tavolo una lettera di un tale che si sentiva bellissimo. Un attore nato, un privilegiato della natura in tutto meno che in una disgraziata «macchia sulla sopraciglia destra color caffè, e della grandezza dell'impronta di un dito». Il dramma di una vita in una macchia della grandezza di un dito. Il gigante ucciso dal morso di un ragno.

Sfruttando l'amore e l'ambizione per il cinema di tanti giovani di testa calda, una piccola Casa Editrice lanciava tempo addietro sui più diffusi settimanali del Regno un bando di concorso con questo allettoso grido: «Se avete ingegno e fantasia, potete guadagnare molto scrivendo film, novelle, romanzi, commedie, articoli di varietà, ecc.».

Gli entusiasti, che non mancano mai nel cinematografo, abboccano all'amo, scrivono, richiedono le modalità per partecipare al concorso, e scoprono che se vogliono guadagnar molto, e se vogliono riuscire a scrivere film, novelle e addirittura romanzi, devono acquistare un certo li-

bro edito dalla società banditrice del concorso. Tra le tante scuole, per imparare i più disparati mestieri, non sapevamo vi fosse anche quella per diventare chiarissimi scrittori.

Ma come si fa a consigliare una simile scuola, quando v'è gente che manda un articolo in esame, ed è così sicura di aver portato il più vasto contributo e le idee più nuove ai problemi della cinematografia, da richiedere immediatamente una tessera di collaborazione allegando due fotografie? Ne sa qualcosa Carlo Corrado Valente Badoer.

Noi apprezziamo la sicurezza, il coraggio, lo spirito e talvolta anche la faccia tosta, solo che ogni qualvolta abbiamo mandato in esame i nostri scritti a redattori di qualche rivista, ci siamo vergognati di chiedere notizie dei nostri appunti, fidando sempre nella bontà degli altri per la pubblicazione.

I nostri lettori conosceranno Nunzio Filogamo, il cosiddetto «beniamino della radio». E Filogamo un proverbio dicatore cantante e musicista, ma non disdegna di prendere lezioni di fisarmonica impartite a lui dal regista Zampa, sotto lo sguardo vigile dell'aiuto Quintili. Quale esempio di modestia, e quale insegnamento per le per-



sone che credono di saper tutto! Il «beniamino della radio» si dimostra un allievo diligente e desideroso di apprendere sempre nuove cose.

Ogni uomo è variamente dotato di riflessione e di fantasia. Giovanni Ferrero sogna a occhi aperti e scrive quanto segue: «Caro Cinema, ti sarei molto grato se gentilmente pubblicassi questa mia lettera. In caso contrario, ti prego d'inviarla al regista M. Camerini, dicendogli che tanto desidero una sua foto. Grazie!

Alessandro Manzoni I promessi sposi, e un sogno che diventa Camerini. Verso la fine dell'anno 1941 feci uno stranissimo sogno che ha del fantastico ma anche della realtà. Io sogno vidi A. Manzoni il quale, in tono allegro e vivace, mi disse: «Tre son le cose che piacciono a me». E poi: «Tre soltanto tre e basta perché...» e infine mi domandò: «Sai chi m'ha fatto felice me? Un figlio di Noè, un simbolo e in fondo in fondo dei bambini».

«Mi scervellai per molti giorni per risolvere queste sibilline domande. Infine venni a questo: dunque, prima domanda: «Tre son le cose che piacciono a me». Dato che l'attuale riduzione cinematografica de I PROMESSI SPOSI è la terza, venni alla conclusione che Alessandro Manzoni fosse soddisfatto del film.

Seconda domanda: «Tre soltanto tre e basta perché...». Forse l'immortale non vorrà più che il suo romanzo venga nuovamente ridotto per lo schermo. Infine la terza domanda che m'ha fatto impazzire. «Sai chi m'ha fatto felice me? Un figlio di Noè - un simbolo e in fondo in fondo dei bambini». Dopo aver parecchio studiato su, venni a questo: Un figlio di Noè: CAM. Un simbolo - consultai un manuale apposta - e venni a: ER «E in fondo in fondo dei bambini» e gridai Eureka!, trovando: INI. Così tutto sommato risulta Camerini». Caro Giovanni Ferrero di Cesena Torinese, il tuo sogno ti frutterà forse la sospirata fotografia di Camerini e tu vivrai la tua vita onorando quell'immagine, come immagine sacra. Ma perché non hai tentato di giocare al lotto i numeri del sogno? Forse avresti potuto onorare l'immagine di Camerini, in una ricca casa tra tende e tappeti di Damasco.

Padre e figlio sono divisi da secoli a giudicare dalla fotografia. Due generazioni e tanto lasso di tempo! Gino Cervi e il figlio. Le distanze talvolta, pure in tanta vicinanza, sono incommensurabili. Così la distanza di mentalità da uomo



a uomo. Questo per dire della diversa serietà che anima le creature della stessa materia umana, e per presentare ai nostri lettori la lettera di Ezio Lavoretti, un combattente del C.S.I.R., giovane tecnico del cinematografo.

«Caro Cinema, sono un combattente del C. S. I. R. e un giovane tecnico cinematografico. Ho letto l'articolo "dedicato agli anziani" nel n. 130 del 25 novembre 1941-XX e l'articolo parla bene, in fatto di anzianità nella cinematografia italiana, e come un mito, non ci si può fare a meno dei cosiddetti "arrivati" quando invece ci sono dei giovani che potrebbero fare molta una molta strada, e poi ora è il momento dei giovani, oggi chi è che fa la guerra? I giovani, la nuova generazione, la generazione mussoliniana, che combatte e vince su tutti i settori dei vari fronti.

«Gli anziani non fanno la guerra, la preparano, ma senza i giovani la guerra non si potrebbe fare, potrebbero resistere gli anziani a 45 gradi di calore in Africa? O a 45 gradi di freddo in Russia? No! E così in cinematografia come negli altri rami, il momento dei giovani è sempre presente ovunque si presenti l'occasione.

«In questo momento di fervida attività cinematografica, noi abbiamo bisogno di giovani, di nuove intelligenze che, a svantaggio degli anziani che sono gli individuali, portano un vantaggio nell'immenso ingranaggio cinematografico. «Il produttore spesso non conosce nuove promesse e si abbandona al suggerimento degli anziani che a loro volta chiamano gli anziani tanto per la parte tecnica, come per quella artistica, per realizzare un film.

«L'intelligenza della nuova generazione è più spiccata, audace, moderna e dobbiamo infine far capire agli anziani che oggi è il momento di dire: Largo ai giovani!».

ILARIO



RITR



LA storia del ritratto ha le sue origini nel ritratto dalla necessità di fissare il volto del volgere dei secoli, s'arricchì varie forme. Esso passò dalla viva effigie alla magnificenza cinquecentesca, e bizantini alla grazia manieristica, e all'origine nel paradiso delle arti figurative splendore. Poi, dopo tanti secoli, mezzi chimici e altro, a operare qui il ritratto entrò nella storia di quanto mente i termini dal piano dell'arte. Tuttavia ci fu chi credette e chi fotografica.

Ecco perché la tradizione artistica secolare e gloriosa del ritratto in pittura figurativa.

Il primo cinema, quello della muto, distanziava dai personaggi in azione che continuò pertanto a essere.

Quando invece Griffith (pare in un suo piano) il ritratto fu un problema di taglio, come per la illuminazione, e soprattutto di costamento al più profondo psicologico, e introspettivo, e somatici, della tipologia. In talune questa forma d'arte, i problemi del quassù esposti; oggi le arti figurative il ritratto con altri intendimenti legati alle esperienze di quella più di somiglianza, di luce, di espressione, di composizione.

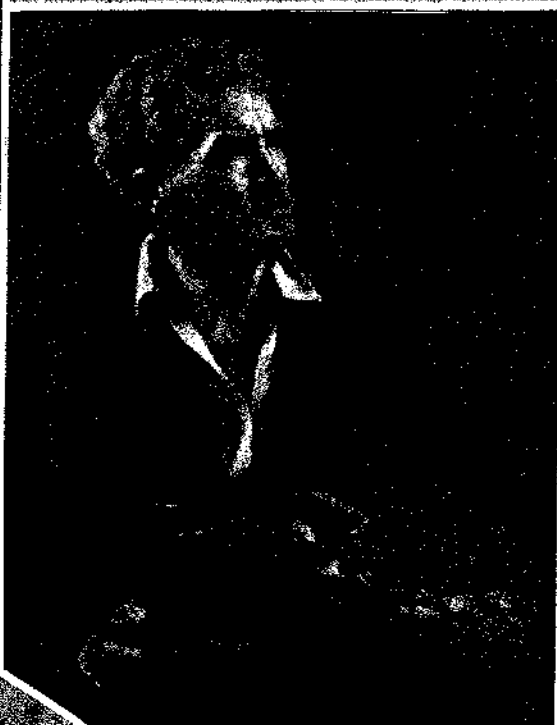
Mancini: il piccolo Savoiardo



L'Ottocento è l'epoca in cui il ritratto più si accostò a certi criteri che ora potremmo definire « fotografici ». La ricerca del vero, spinta da talune scuole fino all'esagerazione, portò ai risultati che ora trovano il loro campo nel cinematografo.

La scellerata di Silvestro Lega, riprodotta in alto a sinistra, nel gruppo delle donne, pur superando i limiti d'uno studio oggettivamente legato al vero, esprime abbastanza i termini entro i quali si svolgeva lo studio del ritratto.

TTO



Bronzino: Cestivo I

Mancini fu tra i pittori che trovavano la loro commo- zione nei temi un po' lamentosi e umanitari. O prevetariello, Il piccolo Savoardo, Il saltim- banco, ecc., era la miseria de- gli umili portata a motivi nei ritratti. Egli non sfuggì nean- che alle spire del « caratteri- stico », altro difetto dell'Otto- cento, ora passato nel ritratto e nel primo piano cinemato- grafico a maggiormente dep- nire i caratteri fisici dei per- sonaggi. Nel ritratto di Co- simo I° del Bronzino è già una evasione dai fatti puramente fisici e contingenti, per nar- rare in un volto lentissime cose più lontane e sottili.



L'ultima Danielle Darrieux in "Caprices"

PARIGI, aprile (Corrispondenza particolare).

LA cinematografia francese della zona occupata può ormai tirare il suo bilancio 1941. Trentacinque film in programmazione, dodici pronti, otto in lavorazione e venti allo studio, costituiscono la prova della vitalità di un'industria che ha ricominciato a vivere soltanto dieci mesi fa, ed un titolo d'onore per Raoul Ploquin, direttore responsabile del Comité d'Organisation, il quale, con il valido aiuto delle Autorità germaniche, ha saputo raggiungere in così breve tempo risultati indubbiamente notevoli. Un esame approfondito di questa nuova produzione francese permette di stabilire sin d'ora una certa graduatoria di merito. Vediamo allora che in prima fila, nella schiera dei nuovi produttori, il posto d'onore spetta ad Alfred Greven, l'industriale tedesco che ha creato a Parigi la « Continental Film ».

Greven, oltre a tutto, ha il merito di avere, con le sue vaste idee e con i suoi larghi mezzi, dato l'aire alla ripresa. Nella sua scia le iniziative si sono coraggiosamente moltiplicate, così che l'industria cinematografica ha dimostrato ancora una volta di possedere quel coraggio fantastico in virtù del quale le difficoltà vengono superate in ogni caso, anche quando la situazione è molto imbrogliata.

Con i suoi dodici film, di cui otto già usciti, la « Continental » ha diritto al primato, sia numerico che qualitativo. Si deve infatti riconoscere che, nel suo complesso, la produzione di questa marca è la migliore dell'annata. ASSASSINAT DU PÈRE NOËL e BERNIER DE SIX sono infatti due film di classe, così come PREMIER RENDEZ-VOUS e ANNETTE ET LA DAME BLONDE costituiscono la realizzazione perfetta del genere commerciale.

Alla stessa altezza qualitativa deve esser messa « Discina » con PREMIER BAL e HISTOIRE DE RIRE: film riccamente realizzati e destinati ad una lunga carriera, il primo per la bontà del soggetto, il secondo per lo sfarzo della messinscena, tutti e due per l'ottima interpretazione.

Il posto d'onore spetta anche, come s'è detto, a « Pathé », specialmente per il genere della sua produzione, popolare e giovane, che si manifesta in SOUS LES COSSÉS di Louis Daquin, che rappresenta decisamente una nuova tendenza del cinema francese, meritevole di ogni lode.

Dopo questi campioni, in ordine di merito, crediamo di poter citare Roland Tual, col suo LE PAVILLON BRULÉ e Richébé con LES JOURS HEUREUX

e con MADAME SANS GÈNE in cui abbiamo notato con vivo compiacimento che l'Imperatore si chiama, come vuole la sua origine italiana, Buonaparte e non Bonaparte, e, quando si arrabbia, esce fuori al naturale, parlando italiano, e cioè nella sua lingua, per esempio, nella scena con le sorelle pettegole.

Fra gli ultimi film presentati nelle settimane scorse sugli schermi parigini ci piace segnalare i seguenti:

L'AGE D'OR, produzione « Minerva », realizzato da Jean de Limur, l'ottimo regista che negli studi della « Scalera » mise in scena qualche anno fa il PAPÀ LEBONNARD, è un filmetto. Ma come ben fatto! E come scorre elegantemente sceneggiatura e dialogo, in questa storia, sicuramente non peregrina; Charles Meré, sulla sorte di un biglietto di lotteria, regalato ad una ragazza e vincente dieci milioni, ha saputo costruire un film divertente ed interessante, pieno di finezze e di sottintesi, che nell'interpretazione dell'onusta Elvira Popesco, di Jean Tissier, Alerme, Gilbert Gil e Denise Bréal, nella cornice di una messa in scena ricca e di buon gusto, non lascia nulla a desiderare.

Della stessa casa di produzione non possiamo dire che ci sia egualmente piaciuto il grossolano film di Tino Rossi, FIEVRES. Sarà perché non ci piacciono gli uomini fatali, specialmente se sono dei cantanti, ma la straziante vicenda in cui Madeleine Sologne, Jacqueline Delubac e Ginette Leclerc si contendono, fra morti più o meno naturali e scene di sangue, il cuore di Tino, ci fa piuttosto nausea, anche se l'interpretazione, specialmente quella di Madeleine Sologne, ci sembra ottima e se la regia di Jean Delannoy è generalmente buona.

CE N'EST PAS MOL e CHEQUE AU PORTEUR, rispettivamente realizzati da Jacques de Baroncelli con Tissier e da Jean Boyer con Baroux sono due piccole cose divertenti di cui non val la pena di parlare. Il primo specialmente poteva essere molto migliore se la trovata dello scambio fra il milionario e il pittore fosse stata portata con maggiore intelligenza. Ma Yves Mirande, come è noto, non si sforza troppo ad inventare.

LA MAISON DES SEPT JEUNES FILLES, produzione « Regna », regia di Valentin, è quello che si potrebbe dire una bella occasione perduta. Il soggetto di Georges Simenon era veramente buono. Bastava tradurlo in film sviluppando convenientemente qualche situazione tagliata già troppo alla brava, specie nella seconda parte, e il film avrebbe filato egregiamente, specie se la distribuzione fosse stata di prim'ordine. Invece la sceneggiatura ha diluito inutilmente il nocciolo della storia, eliminando quanto c'era di originale e di interessante, e ne è venuta fuori una storiella di educande, spesso incongrua, diretta alla buona e interpretata da un complesso di brutte ragazze che non riescono a salvarsi nemmeno per una certa bravura istintiva che tuttavia si riconosce in questa o in quella, senza però rivelare nulla di eccezionale.

Peccato. Passiamo ora ai grossi calibri: CARTHACA e MAM'ZELLE BONAPARTE. Il primo, produzione « Sirius », il secondo « Continental »: due film certamente notevoli.

IL CINEMA FRANCESE

CARTHACA di Léon Mathot non è davvero così brutto come si è detto. E le code che si allungavano alla Madeleine anche sotto la neve, ne sono la prova migliore. Certo è il polpettone tipo fatto per esibire alle masse i numeri personali di Vivienne Romance. Ma Vivienne Romance questi tali numeri indubbiamente li ha e il film sta in piedi, appunto per questo, sorretto anche da una ambientazione abbastanza felice anche se generica, ed ingenua. Bisogna però dire che certe sequenze, specialmente quella del seppellimento della Regina dei Gitani, quella della elezione di colui che deve giudicare i cavalieri di Camarga e infine quella del teatro, sono ottime. Così come ottima è l'interpretazione di Vivienne e di Gaby Andréu, una giovane attrice che sarà presto qualcuno. Mediocri invece gli altri, da Flamant a Duchesne.

MAM'ZELLE BONAPARTE è indubbiamente, come qualità di produzione, un ottimo film. Realizzato alla brava da Maurice Tourneur, in una messinscena sontuosa, se la sceneggiatura fosse stata fatta con maggiore finezza e se la regia fosse stata più discreta, nel suo genere sarebbe stato un capolavoro. E però sempre una opera molto rispettabile, destinata ad un sicuro successo popolare. Edwige Fenech, George Routen, Guillaume de Sax, Monique Voise e gli altri interpreti sono eccellenti.

LE MOUSSAILLON, produzione « Seld », regia di Jean Gourguet, con Yvette Lebon, Roger Duchesne e Lucien Gallus, ci ha dato una grossa delusione. Qui l'eroe della situazione è il piccolo attore Georges Prévoist, intorno al quale si svolge la lacrimevole storia; ma ci è sembrato che mancasse il vero protagonista e cioè il mare, che non si vede mai, salvo rari scorcii privi di significato e di bellezza. Questo porta di conseguenza che il film manca di respiro e si riduce ad un gioco di contrasti borghesi fra giovani e vecchi. Però l'opera è degna e l'interpretazione di Yvette Lebon buona. LA DUCHESSE DE LANGLEIS prodotto da « Film Orange », tratto dalla cele-

bre novella di Balzac e adattato da Jean Giraudoux, è stato realizzato da Jacques de Baroncelli con Edwige Feuillère e Pierre Richard Wilm; una coppia eccellente, che si potrebbe definire il non plus ultra del romantico. Grandioso e sontuoso, il film è un gioiello di messinscena. Peccato che manchi un po' di calore. Ma il finale è altissimo. E la musica di Francis Poulenc toccante. Mirabile l'interpretazione. Ottima la sceneggiatura, arricchita di dialoghi perfetti.

ANNETTE ET LA DAME BLONDE, dopo PREMIER RENDEZ-VOUS, è il miglior film della « Continental ». Se il regista Drenille ne avesse curato di più la continuità, evitando certi arresti faticosi, sarebbe stato un capolavoro nel genere comico-sentimentale. Ma la interpretazione brillantissima di Luisa Carletti, attrice italiana di classe veramente internazionale, di Henry Garat e del giovane Georges Rollin, assicura al film tutte le simpatie del pubblico, che d'altra parte resta affascinato dalla ricchezza della messinscena.

Non ci ha affatto entusiasmato CAPRICES della stessa casa, realizzato con Danielle Darrieux e Albert Préjourn per la regia di Leo Joannon. Anche qui una sceneggiatura svogliata e abborracciata ha sciupato un ottimo soggetto.

LA FEMME QUE J'AI LA PLUS AIMÉE di produzione « Regina » è stato realizzato alla garibaldina, in meno di venti giorni, per la regia di un giovane nuovo alle responsabilità della messinscena, il Vernay, su scenario di Yves Mirande, con un complesso formidabile di attori (Arléty, Mireille Balin, Lucien Baroux, René Lefèvre, André Rouleau, Jean Tissier, Michelle Alfa ecc.). Il film minacciava di essere un centone di cattivo gusto. Invece, nonostante l'evidente jettolosità, il pressapoco di molte cose e la fotografia non sempre di prim'ordine, ne è venuto fuori un film delizioso. Vernay può essere soddisfatto di questa sua prima fatica, che è stata per noi una bella rivelazione, tanto più che il soggetto ad episodi presentava particolari difficoltà.

BOLERO e OPERA MUSETTE di produzione « Pathé » ci hanno piuttosto deluso. Il secondo assai più del primo. BOLERO di Jean Boyer, con Arletty, André Luguet, Jacques Dumesnil e Meg Lemonnier, è divertente, ma siamo nella normale amministrazione, mentre si poteva salire più su. OPERA MUSETTE, soggetto, sceneggiatura, dialoghi, interpretazione e regia di Lefèvre è una follia, non un film. Non cesseremo di domandarci come simile film abbia potuto essere concepito e realizzato. Eppure c'è dell'ingegno. Ma che cosa voglia significare, non siamo riusciti a capire. Né l'iniziale spunto di natura pirandelliana, né lo sviluppo tipicamente ciarrelliano, hanno saputo chiarirci le idee relativamente a questo film che non è un film.

Di più ci è piaciuto un filmetto modesto e senza pretese, che tuttavia ha molti numeri per conquistare le folle: DERNIERE AVENTURE di Robert Peguy con Annie Ducaux, Alerme, Blanchette Brunoy, Jean Max e Pierre Dux. Qui è evidente che non si è voluto fare il colosso. E tuttavia è un film buono, degno da tutti i punti di vista, dalla messinscena alla interpretazione, dal soggetto alla sceneggiatura che brilla per certe notazioni di una finezza squisita, per certe concessioni appena accennate che prendono e sorprendono. (La trovata della statuetta che casca e si rompe, facendo ritrovare il figlio tra le braccia del padre, è una delle più belle che ci torni alla memoria).

Di classe inferiore, ma di buon genere divertente, è LE PRINCE CHARMANT di Jean Boyer, con Lucien Baroux e due giovani, Renée Faure e Jimmy Gaillard, che faranno molta strada perchè hanno numeri eccellenti di espressività e di simpatia. A qualche gradino più in basso vanno classificati PATROUILLE BLANCHE, PENSION JONAS, che non brillano certamente dal punto di vista qualitativo, anche se, specialmente il primo, può avere qualche interesse per il pubblico grosso.

Tirando le somme, in questi film si nota un notevole progresso qualitativo della più recente produzione francese. Ci sono poi in cantiere altre produzioni come LA NUIT FANTASTIQUE della « Continental » diretto da Christian Jacque, LE CHEMIN DU COEUR della « Sirius » regia di Léon Mathot con René Dary ed Azais, LE JOURNAL TOMBE A CINQ HEURES della nuova « Gaumont », regia di Georges Lacombe, con Pierre Fresnay, Pierre Renoir, Maria Dea; LE DESTIN FÉROCEUX DE DÉSTRÉE CLAIRY, produzione « C.C.E.C. », interpretato e diretto da Sacha Guitry; CROISIÈRES SIDÉRALES, produzione « Industrie Cinématographique », regista André Zwobad: tutti film importanti e di alto costo che, interpretati da attori di primo ordine fra cui notiamo Lefèvre, Saturnine Fabre, Luisa Carletti, Mona Goya, Henry Garat, Gaby Morlay, J. L. Barrault, Renée de Saint-Cyr, Edwige Feuillère, Pierre Richard Wilm, Madeleine Sologne ecc., promettono di risultare interessanti. Ne vanno trascurati LE LIT A COLONNES, produzione « Tual » con Jean Marais, e LA GRANDE ESPÉRANCE produzione « Eclat ».

Il bilancio è dunque soddisfacente. Sono settantacinque film, tra i quali, com'è naturale, ci sono i buoni ed i mediocri. Non è del resto da trascurare il fatto che nuovi produttori, nuovi registi e nuovi attori sono

la prova di una costante ricerca; mentre autori e sceneggiatori, come Girardeaux, Achard, Spaak, Legrand, Pierre Bost, Yves Mirande, Louis Poterat, Salacrou, Prevert, Zimmer, Frank, Auriant lavorano a tutto spiano.

Se a tutto questo si aggiunge che sulla Costa Azzurra, e cioè nella cosiddetta « Zona non occupata » della Francia, tra il dicembre 1940 e il marzo 1942, fra « Pagnol », l'« Imperial » e le altre società locali si sono realizzati, con un certo decoro, diciotto film mentre altri dieci sono in lavorazione o allo studio, il bilancio del cinema francese può dirsi più

che soddisfacente.

Uno sguardo approfondito a questi film ci permette d'altra parte di identificare gli elementi più notevoli della nuova produzione; così ci sembra che Christian Jacque sia il regista migliore, insieme con Louis Daquin e Jean Delannoy, mentre J. Herbière, Baroncelli, Decoin e Jean Boyer mantengono brillantemente la loro classe. Tra gli attori, a parte Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Arletty, Mireille Balin, Pierre Fresnay, la Romance, Harry Baur, Jean Tissier e gli altri, diremo così, anziani, sempre in forma, citeremo alcuni giovani in netto progresso, come Micheline Presle, Jacqueline Laurent, l'italiana

Gaby Sylvia, Marie Den, l'italiana Luisa Carletti, Blanchette Brunoy, Gilbert Gil ed alcuni nuovi, molto interessanti, come Louis Jordan, Lise Delamarre, Francine Bessy, Juliette Faber, George Rollin, Jean Marais, François Perier, Jacqueline Porel.

Per finire diremo ora che si lavora molto anche nel campo dei documentari. Il signor Galey, direttore del Servizio del Cinema presso la Vice Presidenza del Consiglio, ci ha presentato la settimana scorsa alcuni cortimetraggi realizzati con il contributo dello Stato: PORT ROYAL, LA PIERRE FRANÇAISE, LE CIRQUE, GUIDES DE MONTAGNE, SUR LES CHEMINS DE LA MARTINE, RODIN e LE GOLF LATIN. Tutti ottimi, e gli ultimi tre eccellenti, che ci dimostrano, fra l'altro, l'intelligente assistenza dei nuovi organi statali preposti alla disciplina della cinematografia francese. Il che è motivo di vivo compiacimento ai fini della costruenda cinematografia europea.

G. V. SAMPIERI



Jean-Louis Barrault e Renée Saint-Cyr in « Sinfonia fantastica »



Anna Vivaldi



Chiaretta Gelli

Anna Vivaldi e Chiaretta Gelli sono due nuovissimi volti del nostro cinema. Apparse insieme in 'Giorno di nozze' già muovono i passi verso affermazioni più sicure. Chiaretta Gelli è addirittura definita, da chi la conosce, ragazza prodigio: sa cantare, va a cavallo, e i suoi 15 anni stupiscono, e promettono grandi cose. Il Cinema italiano resta in attesa.



11. *Conversazione con Gaetano Magli, Alfredo Pieroni, Alberto Testa intorno ai film d'altre tempi ed alle antologie.*

Mi giunge il ritaglio di un numero di *Architrave* di Bologna, in cui Gaetano Magli parla di quella antologia *Cinema di tutti i tempi* da me compilata in occasione della Mostra di Venezia del 1939, ed apparsa poi per illustrare conversazioni sul cinema, in varie città e recentemente a Roma. Alfredo Pieroni vi ha dedicato lunghi articoli su diversi periodici, segnalandone le caratteristiche ed implicitamente augurandone la diffusione; diffusione che è auspicata anche da Gaetano Magli il quale propone la compilazione d'altre antologie, perchè « possono costituire non solo il mezzo migliore per arricchire la cultura ed affinare il senso artistico degli appassionati dello schermo, ma anche un nuovo genere di successo ». Quantunque grato a Pieroni e a Magli di essersi occupati di codesto mio lavoro di tre anni orsono, non sono tuttavia d'accordo con Magli quand'egli afferma che è inopportuno proiettare i film d'altre tempi in edizione integrale, perchè sorpassati. « Nelle antologie, invece, si includerebbero i brani migliori di cui, con geniali accostamenti, si potrebbe rinnovare e moltiplicare l'interesse. Immaginate infatti: il miglior Duvivier, *Parallolo fra Clair e Duvivier*, il cinema francese, i più famosi duelli dello schermo, invece dei duelli, i pranzi, le corse, i baci, i cataclismi; Le più forti interpretazioni cinematografiche, I più originali soggetti, Il colore e il bianco e nero, Il paesaggio, I trucchi, Ho improvvisato esempi a caso, ma credo che... ecc. ». Sì, gli esempi sono davvero improvvisati a caso; è facile constatare che il criterio di scelta degli stessi ha badato quasi sempre più all'esteriorità che alla sostanza. Per esempio, come farebbe Magli a compilare una antologia dei « più originali soggetti »? Il soggetto, a parte la considerazione che vive soltanto nel film realizzato, è riconoscibile in tutta l'opera, nel suo insieme. E addirittura si dovrebbero proiettare, in tal caso, i film interi. Per realizzare un'antologia di film — e lo sanno Luigi Chiarini che ha diretto la collana dei film del C.S.C., Umberto Barbaro che ha composto *L'attore*, Renato May e Paolo Uccello che hanno compilato *L'inquadratura*, Franco Mazzotti Biancinelli ed Emilio Scarpa compilatori di *Venti anni di arte muta*, antologia di vecchi film italiani che meriterebbe una maggior diffusione (dove sono le copie dei film dai quali essi hanno desunti i frammenti?) — occorrono i film; ne occorrono moltissimi; bisognerebbe poter disporre di una cineteca immensa. Ed eccomi tornato alla mia idea fissa: alla necessità di costituire una cineteca che salvi e coordini i film del passato. Sta sorgendo il Museo del Cinema che ha vasti intenti. Che sia la volta buona? Intanto, salviamo i film, mettiamoli in condizione di poter venire proiettati, facciamone i controtipi; e poi, se parrà opportuno, se troveremo temi interessanti, compileremo anche le antologie. Ma più che ad antologie io penserei a film sul tipo dell'*inquadratura* e dell'*attore*, che hanno lo scopo di rivelare le caratteristiche dell'arte cinematografica.

Alberto Testa ritiene che gli spettacoli retrospettivi godano il favore del pubblico e che sia opportuno istituirne altri, in base al successo



Parlatorio

con la compilazione di una antologia delle migliori sequenze dei suoi film. Tutti i produttori di film diretti da Palermo erano stati invitati, pubblicamente, a mettere a disposizione le opere del regista italiano scomparso. Ma nessuno ha risposto. È proprio vero, dunque, che per troppa gente il cinema è soltanto un fatto commerciale.

12. *Conversazione con Paolo Heusch sul cinema cinematografico.*

Paolo Heusch mi domanda: « *Quale dovrebbe prevalere definitivamente tra questi due punti di vista: il cinema che si orizzonta verso il documentario quale mezzo di espressione della realtà della vita, o il cinema che si basa sulla produzione diciamo così artistico-teatrale appoggiata dall'industria che deve tenere i mercati?* ».

Una inquadratura che contenga la figura di un celebre tenore, che canta una romanza rivolto al pubblico, senza che la romanza sia in rapporto con i motivi drammatici del film, siamo tutti d'accordo nel considerarla pessimo cinematografo; quantunque per la presenza di quel tenore la casa produttrice possa ottenere notevole incasso di quattrini. E certe sequenze dell'*uomo di Aran* di Flaherty, benché non si valgano di ingredienti eterogenei che consentano alla ditta produttrice un successo commerciale, appartengono invece al cinema più autentico. Tuttavia mi sembra che non si possa — come fa Heusch — porre da un lato le opere di Murnau, Flaherty, Van Dyke (di *OMBRE BLANCHE*) e dall'altro quelle di Franklin, Capra, Vidor, Ford, Renoir, Duvivier, come rispondenti queste ad un cinema più teatrale, quelle a un cinema più documentario. Infatti: Van Dyke in *OMBRE BLANCHE* si è valso di attori professionisti; laddove Renoir ha realizzato la sequenza iniziale di quello stupefacente film che è *LA BÊTE HUMAINE* valendosi quasi esclusivamente di un treno in corsa e del paesaggio intorno: più documentario, perciò, questo film che quello di Van Dyke dove l'esotismo dei Mari del Sud riusciva alla fine manierato e divistico. E il Ford di *OMBRE ROUGE*? e il Vidor di *NOSTRO PANE QUOTIDIANO*?

Ma a parte queste considerazioni, che tendono a dimostrare come sia impossibile giungere a classificazioni in categorie distinte da ben precisi confini, mi sembra che il documentario, inteso non superficialmente ma come modo di rappresentazione di una realtà « inventata » dal regista con diversi elementi, umani, inanimati, paesaggistici, in un montaggio ritmico figurativo-sonoro, esista sempre nel cinematografo più genuino; ovvero si può dire che evidenza documentaria in tal senso intesa, significhi autenticità di caratteri e ambienti.

FRANCESCO PASINETTI

BANCA DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA
LIRE ITALIANE 358.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

207 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'EGEO,
NELL'IMPERO ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Abbiamo interrogato tre personalità dell'arte italiana

La gente lontana dal cinema, cioè coloro che del cinema sono soltanto spettatori a pagamento, raramente è presa in considerazione: si dà poco valore alle richieste che possono venire da loro; si afferma, e si afferma più volte durante l'anno, quasi per convincersene, la necessità di adeguarsi al pubblico migliore, di andare incontro al pubblico, educandolo, e alla fine invece si va incontro al pubblico ma solo inteso come folla. E come folla anonima, solleticandola, facendola partecipe delle più gravi sciocchezze in costume, portandola ad assaporare i peccati di gusto mascherati di beffa e di cena, e non poche volte di matrimonio promesso o di capelli alle violette. Il pubblico è qualche cosa di più: il pubblico è l'individuo anche isolabile, anzi è proprio lui, uomo della strada o no, e a costui sarebbe necessario rivolgersi, volta per volta, per appagarlo un poco, saldarlo per tutto quello che paga, compensarlo per la collaborazione spicciola che porta nel cinema. Sarebbe ed è sbagliato credere che il pubblico oggi vada al cinema e agli spettacoli italiani solo perché in lui è la coscienza che la cinematografia nazionale va aiutata, e che la tecnica, i mezzi, le cose tutte del nostro cinema, compresi gli attori e i registi, valgono qualche cosa: errore grave.

Il pubblico va al cinema, deve andare al cinema, corre allo spettacolo per un grave fardello che ha sulle spalle e che sente di dover abbandonare un momento della giornata e ormai non può più scegliere; o questa minestra o questa finestra, epperò la minestra riesce a mangiarla. Va al cinema senza curarsi della critica, della quale non ha, e con piena ragione, più alcuna fiducia, anzi spesso volte è portato a pensare a correttezza fra registi, attori, produttori e critici. Ma ormai preso in questo gustoso imbroglio del costume, d'altra parte difficilmente trasferibile nel teatro o nella morale, il pubblico volente o nolente aiuta la barca. Ogni tanto emette un giudizio: spesso dice « che pena! »; talvolta esprime desiderata: vorrebbe questo, vorrebbe quest'altro. Certe cose l'hanno stancato, il lieto fine lo conosce a memoria. Gli hanno dato i documentari, ma non si dichiara soddisfatto, sono tutti sbagliati, mal fatti, dice: e giura che sono noiosi, che la bella inquadratura è da dilettanti, che il documentario come viene fatto da noi è povero e talvolta, ah questo pubblico della malora, sa perfino ricordare altri documentari veduti che egli si picca di citare per perfetti (ma non bisogna mai troppo pigliarlo sul serio: figuriamoci che pretenderebbe mettere ACCIAIO fra i documentari e TABÙ e L'UOMO DI ARAN e perfino LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ). Ma è certo che, errori o no di prospettiva, questo pubblico ha qualcosa da dire; lasciamolo parlare.

Cinema tale sorta di collaborazione col pubblico l'ha promossa in molte maniere, ultima delle quali il « Paviatorio » di Pasinetti. Appare necessario una volta di più sapere che cosa si pensa, anche in via generale, del nostro cinema, e che cosa vuole la gente che al cinema va e paga.

L'attenzione della rivista, attraverso la nostra serie di domande, risposte ottenute, ecc., si è variamente spostata nei campi pratici e artistici, ma sempre si può dire immediatamente cinematografici. Oggi, invece, è la volta d'una intervista con un pubblico d'eccezione i cui rapporti con l'arte sono continui e diretti e insieme molto vari: rappresentano tale pubblico l'Eccellenza C. E. Oppo, vice presidente dell'Ente autonomo Esposizione Universale di Roma, e noto pittore e già critico cinematografico a La Tribuna; l'architetto Enrico del Debbio, segretario nazionale del sindacato architetti, e Mario Rivosecchi, direttore della R. Accademia di Belle Arti di Via

La gente lontana

INTERVISTE

Ripetita e autore di alcune operette poetiche di vivo e chiaro interesse, fra cui *Mare aperto* pubblicato, si può dire, recentemente.

I - O P P O

Pittore, Accademico d'Italia

L'Eccellenza Oppo non è facile avvicinare, molti tram e autobus dividono Roma dalla zona ove sorgono gli edifici dell'Esposizione Universale; il compito ci è però stato facilitato dal suo segretario, che per noi ha fissato un appuntamento. Conoscevamo da tempo Oppo, e l'intervista si è svolta, seppure rapidissimamente, nei toni della cordialità viva.

« Difetto generale della cinematografia italiana è la retorica », dice il nostro intervistato. Questa è una veste pesantissima che, una volta abbandonata, mostrerà come il fondo del cinema nostro sia buono. È necessario però che per avviarsi verso qualche costrutto di sincerità « lo cate », chi fa il cinema, dai registi agli sceneggiatori, scopiazzino l'America, la Francia (e molto malamente come fanno) il meno possibile.

« L'esempio del film d'aviazione UN PILOTA RITORNA, se fosse seguito, e anzi se su tale strada si cercasse di aggiornare già certa durezza e violenza di sequenze dell'opera di Rossellini, potrebbe essere quello da indicarsi. Non che il film sia un capolavoro, ma è qualcosa di nuovo; e per noi, nella produzione media proiettata sugli schermi, conta moltissimo.

« Fra le poche consolazioni che ci dà Cinecittà o Tirrenia, la Scalera o la Farnesina, dobbiamo mettere quella degli attori: si vedono nel cinema facce nuove, simpatiche, e vengono con frequenza citati attori giovani che promettono molto. Non è il caso di fare nomi, ma tutti sappiamo a chi si allude.

« Una necessità del cinema sarebbe ed è quella della libertà di critica. La mia esperienza al giornale vale abbastanza per non dilungarmi su questo argomento scabroso. Un proverbio molto vecchio dice che il medico pietoso fa imputridire le piaghe.

« Un errore sostanziale del cinema nostro è nella scenografia: mai un interno vero, italiano, sia borghese che aristocratico o modestamente povero. Gli ambienti non sono né veri né verosimili, si creano basse illusioni nella gente, e chissà che non sia cattiva formula politica. Poco da dire sui costumisti, qualche volta vediamo begli abiti disegnati da Sensani, ma impossibile dire che si abbia una scuola italiana, tale da imporsi, rendersi subito riconoscibile. Anche qua regna la retorica non sollevata nemmeno all'altezza dell'artigianato ».

L'ultima domanda: « Avete qualche cosa da suggerire? ».

« Sì. Perché qualche produttore non gira Angela o La stella del nord di Umberto Fracchia? Sono due romanzi ottimamente realizzabili, quasi sono scritti con mira cinematografica, e pieni di fatti, e di sicuro interesse ».

E noi giriamo tale proposta a tutte le case.

2 - DEL DEBBIO

Architetto

L'architetto del Debbio al pubblico è solitamente noto per la fabbrica del Foro Mussolini, la fabbrica del Ministero degli esteri, vari monumenti (a Nazario Sauro, a Capodistria; ai caduti di Anagni, e di Gorizia), varie case della Gil (Modena, Avellino, Agrigento).

Egli nella mezz'ora che ci ha concesso, ha dichiarato più volte che col cinema in senso attivo non ha mai avuto a che fare; si sente soltanto « pubblico » e dal lato cinematografico non ha alcuna ambizione. Trova che l'apporto degli architetti nel cinema è considerevole, e cita l'opera di Frauzi, Fiorini, Aschieri, le scenografie di certi film in costume, come i CONDOTTIERI di Treaker. « Ma chi si versa al cinema non può pensare ad altre cose, il cinema comporta assoluta dedizione, è cosa molto seria, non accetta compromessi. E dall'altra parte preferisco lavorare sul solido, su opere che possono restare. Il cinema è cosa bella ma tutto là è fittizio, e un architetto si affanna a costruire labili cose che restano solo purvenze, alla maniera dei padiglioni



Del Debbio visto da Oppo

delle fiere e mostre, manifestazioni temporanee. Io — continua — mi sono occupato una sola volta di scenografia, nel 1923, per la Duse. Era l'ultima tournée, curai le scene de LA CITTÀ MORTA di d'Annunzio... ecco, quella è la fotografia di d'Annunzio con la dedica, ne fu molto soddisfatto; e un'altra volta, nel '23 o '24 feci le scene e i costumi de LA PARISIENNA, per la Bordelli e Ruggeri. Da quel tempo, sia per il teatro che per il cinema, sono rimasto nella condizione di « pubblico », senza altre ambizioni ».

Gli abbiamo domandato che cosa apprezza del cinema e ci ha risposto che ne ammira il dinamismo, le possibilità di raccontare per visione; egli nel cinema vede una materia molto semplice e redditizia di educare le masse, specialmente attraverso il documentario. Coi mezzi che l'Italia possiede oggi, con le possibilità di allestimento, colle dotazioni tecniche in possesso della cinematografia italiana, si dovrebbero ordinare degli splendidi documentari, crede.

Gli chiediamo se, quale « pubblico » ma architetto, ha proposte da fare, idee che vorrebbe vedere realizzate nel cinema.

« Si sa poco » dice, « della vita dell'architetto. La massa ci ignora, sa che esistiamo, ma non ci conosce, come non conosce che ben poco dell'ar-

chitettura. Ci vorrebbero veri documentari sull'architettura moderna, molte fabbriche interessanti potrebbero essere messe in valore, opere pubbliche, ville, palazzi, case del fascio, ospedali. La nostra architettura nel campo internazionale è rappresentata, per citare pochi esempi modernissimi e attuali, dalle vittorie conseguite dagli architetti italiani nei concorsi per il Teatro di Belgrado (gruppo Vagnetti, Tassotti, Orestano, Marabotto), il Mausoleo di Ataturk ad Ankara (ex-aequo Foschini con due stranieri), la città universitaria di Bratislava (Attilio ed Ernesto Lu Padula). A noi architetti sta tanto a cuore la ignoranza delle masse, naturalmente nei nostri riguardi, che per sollevarla il sindacato nazionale ha indetto il 2 febbraio scorso, un vero bando di concorso per un film: « Funzioni dell'architetto nella società moderna ». Io, quale segretario del sindacato, l'architetto Plinio Marconi, quale segretario del sindacato interprovinciale e gli architetti Adalberto Libera, Claudio Longo, insieme a Goffredo Alessandrini, regista, formiamo la commissione giudicatrice ».

A chiarire le domande nostre, l'architetto ci dà uno stralcio di comunicazione circolare che riportiamo integralmente; e dopo i convenevoli e le cordialità d'uso, il nostro compito presso del Debbo è finito.

Ecco il brano della circolare 3 del sindacato architetti, diramata a tutti gli iscritti del Lazio: « Avendo chiesto alcuni camerati, desiderosi di partecipare al concorso, se il soggetto debba servire per un corto metraggio ovvero per un film normale e se il contenuto debba essere di pretto carattere tecnico documentario oppure no, fornisco qui le seguenti delucidazioni: « La lunghezza della pellicola è lasciata all'arbitrio del concorrente, pur escludendo che essa sia eccessiva, il che non lascerebbe adito ad una effettiva attuazione del film, o, per contro, troppo esigua.

« Il soggetto è destinato al pubblico generico, anche di modesta cultura, e deve avere il risultato di renderlo edotto dell'effettivo contenuto culturale e sociale della figura dell'architetto italiano moderno. Si consiglia quindi di rifuggire da una troppo arida impostazione tecnica, ma sembra doversi anche escludere che l'azione abbia un puro carattere romanzesco o aneddotico. La soluzione più giusta dovrebbe essere ricercata forse in una media tra le due sospese: quadri di vita; pur legati eventualmente ad una trama d'insieme, con dimostrazioni precise, esaurienti, tecnicamente circostanziate.

« Tutto ciò sia detto a puro titolo di parere, in linea per nulla affatto impegnativa, giacché il bando di concorso ha inteso ed intende lasciare ai concorrenti la massima libertà d'azione circa i mezzi che ciascuno riterrà più adatti allo scopo, che è quello di raggiungere la massima efficacia persuasiva nei confronti della più vasta massa di pubblico e, particolarmente, di quello che più largamente ha ingerenza nell'attuazione di opere edilizie ed architettoniche, in tutti i loro vastissimi rami ».

3 - RIVOSECCHI

Scrittore, direttore dell'Accad. di Belle Arti di Roma

Ed eccoci a Rivosecchi. Egli non è soltanto il direttore dell'Accademia di Belle Arti a Via Ripetta, ma anche e prima d'altro un poeta, un uomo vivace, futurista un tempo insieme con Carli, Sottimelli, Rosai, ecc. Conosce l'Italia e gli italiani, ha aspirazioni e stagioni sue. Vale la pena di conoscerlo, ringiovanisce anche i giovani.

« Sul cinema italiano, dice, ci sarebbe molto da parlare.

« Prima di qualunque altra osservazione, bisogna pur dire che non ha trovato ancora la forma giusta per giungere a un fluido « discorso » visivo. « Quanta ha cercato - continua - questo regista narrare, chiaro, misurato, per persuadermi che si era raggiunta una base solida sulla quale elevare una creatura di sogno! »

« Se si sapesse tenere il filo della trama, senza enfasi e senza stanchezza, in un linguaggio visivo atto a svolgersi su di un ritmo pacato e costruttivo, varrebbe, per l'ideatore del film, sentirsi in possesso dei mezzi creativi.

« Anche il cinema, come ogni altra arte, ha le sue possibilità e i suoi limiti e, l'esperienza di quanto e di come si possa, è d'incitamento alla fantasia. Non so se tale fantasia sarà posseduta da un poeta, da un pittore o da uno scultore, ma certo il concepire per il cinema, è proprio di quel poeta o di quel pittore, o meglio di quel genio nuovo che è portato a dar forma alla sua intuizione per visioni che si succedono, si concatenano, si trasformano in una unità atta a risolvere in estasi visiva per lo spettatore.

« Invece di cercare trame intuizioni soltanto per il cinema, si insiste troppo sull'adattamento di opere teatrali, musicali e su romanzi; si adoperano mezzi esterni come dialoghi tratti da noti libri,



Rivosecchi visto da Majorana

di musiche già eseguite per altri spettacoli, allo stesso modo col quale si crede di trasformare in persone del cinema gli attori di prosa e si imbastisce così una melanconica serie di film mediocri, dove la fatica vana del regista è soltanto visibile.

« Se il regista, questo realizzatore di un nuovo linguaggio, potrà scegliere la trama che sente, quella che gli dovrebbe essere suggerita da un temperamento di creatore per visioni, lo vedrete sollevarsi dal linguaggio corrente e trasformare la realtà, farla sua per portarla a risolvere in sé il sogno dell'ideatore, le necessità espressive del tempo nostro. Gli attori se li scoprirà quali convengano al suo lavoro.

« Ma quando l'ideatore e il regista, si sono sentiti liberi da volontà estranee, da interessi di lucro, con disponibilità assoluta di mezzi?

« Se, date queste condizioni, non dovesse risorgere il cinema italiano, allora dovremmo disperare del genio creativo della nostra razza, cosa della quale non è possibile dubitare ».

Come si vede, il discorso potrebbe continuare.

R. G.

LA vita di un grande ospedale, che per la sua ampiezza e per il funzionamento dei suoi servizi costituisce quasi una piccola città, è stata oggetto di un documentario che l'Istituto Luce ha affidato alla regia di Francesco Pasinetti. L'ospedale è il Sanatorio « Carlo Forlanini » dove vivono quasi tremila malati di tubercolosi. Ogni attività di questo ospedale, in ogni più piccolo particolare, è subordinata alle esigenze del malato, il quale, nel periodo di degenza, deve sentirsi il meno possibile a disagio; alle cure sono continuamente alternati gli svaghi.

In CITTÀ BIANCA, Francesco Pasinetti che si è valso della collaborazione dell'operatore Angelo Jannarelli per la fotografia, e che ha curato personalmente il montaggio, ha ricostruito le fasi della vita di una giornata del Sanatorio, cogliendo gli aspetti diremo così più « umani » di codesta vita, che alla fine appare non tanto triste, quanto piuttosto sorridente di speranza. Il film ha principio al momento in cui i malati si svegliano e termina al pomeriggio, quando uno dei malati, guarito, esce. Tra i vari episodi narrati, è quello della nascita di un bambino, che vien partorito da una delle malate; affinché il bimbo, nato sano, possa continuare



a vivere sano, è necessario che sia staccato dalla madre, la quale lo raggiungerà un giorno non appena guarita.

Una edizione speciale di questo documentario, riservata a medici e scienziati, contiene anche

una larga sequenza che descrive una operazione chirurgica, eseguita per la cura della tubercolosi, in determinate circostanze. La ripresa è stata effettuata oltre che seguendo le esigenze scientifiche, con metodo cinematografico, cioè da diversi punti di vista; in modo che tutti i particolari dell'operazione possono essere seguiti da vicino.

Medici, infermieri, malate e malati, hanno volenterosamente partecipato al film, che raggiunge pertanto un tono del tutto autentico; dalle stanze dei malati ai laboratori scientifici, dalla scuola per bambini e per adulti alla chiesa, dal teatro ai refettori, dalle verande alle sale di soggiorno, dalle terrazze ai giardini; ogni luogo è stato descritto attentamente, minuziosamente o per meglio dire « interpretato » attraverso gli elementi umani che vi partecipano. La tecnica adottata per la realizzazione è assolutamente semplice; la rigorosità delle inquadrature, l'assenza di ogni inutile movimento di macchina, di dissolvenze e di trucchi d'ogni genere, conferiscono dignità a questo ampio documentario che può essere considerato come un felice connubio tra documentario spettacolare e documentario scientifico.

A. C.

★★ UN PILOTA RITORNA

Italia - Produzione: A.C.I. - Distribuzione: A.C.I. - Europa film - Regia: Roberto Rossellini - Direttore di prod.: Luigi Ciampi - Soggetto: Tito Silvio Marsino - Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida, Margherita Magliano, R. Rossellini - Musica: Renzo Rossellini - Operatori: Vincenzo Seratrice - Interpreti: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli.

Ecco un film che ci permetterà, finalmente, di rendere chiara la nostra posizione, anche nei confronti di coloro che hanno creduto di scorgere ira le nostre righe l'alto sospetto di uno spirito ora fanciullesco, ora reazionario, ora balanzoso, ora interessato. Il primo impulso che ci muove nel nostro compito critico è la necessità di una osservazione compiuta con la mente libera da pregiudizi di cuore, e, anzi, armata d'una razionale freddezza. Per questo a noi piace essere coerenti con una verità alla quale crediamo come all'unica e sola fonte di educazione, e a nessun prezzo cederemo, persuasi che laddove difetti, limiti ed errori ci sono stati, miglior cosa sarà, da parte di tutti, riconoscerli, piuttosto che far finta di ignorarli. Se qualche volta può essere sembrato ingiusto e temerario il nostro giudizio, alla accusa di manipolatori in malafede, preferiamo quella di incompetenti.

Chi ci ha seguito, sa che non siamo alieni in assoluto dell'innalzare inni a coloro che veramente li hanno meritati (e solo ad essi), ma diciamo subito che Rossellini non può essere tra questi.

Voleva essere un film di propaganda un PILOTA RITORNA? Se a ciò si mirava, bisogna riconoscere che è in parte fallito nei suoi intenti. Non sarà inutile, pertanto, stabilire, assecondando i moti di una nostra intima e ferma convinzione, quale senso umano meriterebbe di assumere una formula di propaganda cinematografica. Ad altri, lasciamo il compito di estendere il nostro punto di vista anche ai secondari problemi, non solo di carattere politico e sociale.

Creare una coscienza generale, senza limiti di sorta, cui ogni uomo si senta indissolubilmente legato in un rapporto di diritti e di doveri con gli altri, questo è il compito più urgente dell'educazione. Educare a quei principi e a quella fede, non più vanamente dipendenti da una esperienza individuale, per la quale è comodo rinviare indefinitamente se stessi alle ipotetiche prove di una storia futura. Ogni uomo sentirà il preciso dovere di recare, tutti i giorni, una piccola pietra alla costruzione di quel futuro di cui tutti dobbiamo sentirci i responsabili promotori; sarà consapevole appieno, prima ancora di essere coinvolto nel tumultuoso fervore di una lotta dove rischierebbe di trascinare la propria anima, incapace di fermamente orientarsi. Le leggi che accomunano l'umanità, che fanno sentire l'uomo di studio tutt'uno nei suoi compiti con il soldato che combatte, sono difficili a comprendersi, se non addirittura imperscrutabili. Le sottili interferenze che corrono tra le diverse tradizioni che la storia di un popolo reca dietro a sé, le interpretazioni reali che di questa sto-

FILM DI QUESTI GIORNI

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

ria si devono dare, i rapporti che intercedono tra una civiltà e l'altra, sono tutti problemi più luti che minacciano di essere soffocati e vilipesi quando ad essi non facciamo riscontro una umana e sincera educazione, un vivere fedele nel rispetto della propria disagio e angosciosa esperienza.

Dunque: propagandare sia risvegliare, negli animi intorpiditi, fiducia e sapienza!

Se a qualcuno suoneranno imparziali ed accettabili queste nostre parole, potrà dire con noi che agli autori di UN PILOTA RITORNA è mancata una percezione acuta delle verità che abbiamo sopra indicate, pur essendo, essi, partiti dal notevole assunto di una obiettività scevra di retorica e di partito preso, che si può, qui, sottolineare come cosa raggiunta.

Non staremo a sottolineare se la scelta di quel particolare squarcio di storia o di quel mondo cui esso si riferisce possa sopportare una valutazione di ordine contenutistico.

Piuttosto, ci preme di segnalare un difetto di penetrazione umana, una costruzione troppo semplicistica della psicologia dei personaggi principali e delle varie voci del coro. Per farci forti di un esempio, secondo una nostra consuetudine dai maligni certamente tacciata di professorale esibizionismo, ci riferiremo alla fonte più prossima di tutto il secondo tempo del PILOTA RITORNA, vale a dire alla GRANDE ILLUSION. Nel film di Renoir, la vicenda dei prigionieri di guerra trasportati da un campo di concentramento all'altro, era dominata da una angoscia profonda non espressa soltanto dai visi o dai sentimenti degli uomini, ma, seguendo i termini d'una rigorosa purezza cinematografica, dalla partecipazione, ancora più drammatica, di tutti gli elementi complementari: si richiamano alla mente i toni grigi, ora cupi ora smorzati, che il paesaggio assumeva a rendere narrativamente evidenti le successive tappe del pellegrinaggio; la presenza

continua e ossessionante di un sonoro, usato come contrappunto e addirittura in funzione di protagonista. Non un solo episodio di guerra guerreggiata appariva mai sullo schermo; pure la guerra stessa impregnava del suo significato ogni fotogramma, grazie ai riferimenti presenti e lontani che senza posa stringevano il racconto. Invece, nel film di Rossellini, l'esodo dei prigionieri è soggetto all'influenza di fattori strettamente meccanici: un'azione acra del nemico non vale neanche a scuotere l'animo perché la qualità di oppressi dei fuggiaschi lo è soltanto aprioristicamente e non a motivo di un progressivo accrescimento di sofferenza e di umane reazioni. Servirà a convalidare questa nostra affermazione, il motivo dell'operazione chirurgica, che rappresenta l'intenzione di costruire un'ascia del diamante, mentre altro non risulta essere che un rallentamento.

Laddove, una volta di più si denuncia da sé, per la sua impotenza e la sua scarsa fantasia, quell'errore generale e tradizionale del cinematografo, di cui sono immuni solo gli artisti sinceri, e che consiste nell'attribuire ai grossi « fatti » una duplice possibilità. Da una parte si è certi che, manovrandoli certe leve, si giunga diritti al cuore del pubblico, e cioè si riesca a costruire « effetti » di indubitata potenza spettacolare. Dall'altra, si crede di poter affidare a quelle carte un compito di infallibili motori di « bella » espressione cinematografica. Così, si vogliono salvare in uno la cassetta e il genio. Errore fatale! In questa come nelle altre arti, proprio la scelta delle cose minori e che solo apparentemente hanno un sapore trascurabile, distingue il poeta dal non poeta o dal falsario.

Per esaurire quel raffronto più sopra accennato, diciamo ancora che, se la concezione che sostiene la traccia della GRANDE ILLUSION appare precipuamente letteraria e impregnata di compiacenza intellettuale nel suo fondo « umanitario », e per ciò non sempre capace di giungere alla realtà più disadorna dei contatti umani (tant'è vero che il mondo degli aristocratici Strohheim e Fejsey veniva ipocritamente ad affratellarsi col suo nemico implacabile, rappresentato da Galin e Dario, ma non mai rinunciando ad un piano di rapporti tra superiori e inferiori, tra servi e padroni); al PILOTA RITORNA, d'altro canto, non si può non imputare un « documentarismo » che non riesce, se non in rari fotogrammi, a trasfigurarsi in essenziale poesia. Diremo ancora di più: in taluni dei nostri film LUCE, riportanti brani di guerra vera, la realtà « documentata » di per sé stessa si sollevava ad espressione epica, in virtù di un perfetto equilibrio, certamente spontaneo, tra soggetto e oggetto, tra forma e contenuto. Ben altro risultato avrebbe potuto raggiungere Rossellini, se a quella fonte si fosse concretamente ispirato, se, insomma, quell'equilibrio fosse stato capace di ricreare coi mezzi della sua fantasia.

Ogni sequenza, invece, nel PILOTA, si accavalla sulla successiva, l'una e l'altra inespresso proprio perché



ABBONATEVI A CINEMA

non conchiuse. Che cosa significa quella visita dei piloti, sull'inizio del film, alle ragazze della città, se nel racconto non si ha il coraggio di approfondirne i motivi? Quale necessità poetica vuole avere quella panoramica descrittiva del rifugio dei prigionieri, quando la ragazza legge, ad alta voce, qualcosa dopo l'operazione? Se stava ad indicare un passaggio di tempo, per quale ragione nel resto del film il tempo passa secondo convenzioni ed approssimative indicazioni, quali ritagli di giornale o simili? Quale coloritura ambientale voleva raggiungere Rossellini, facendo correre, durante una sosta, gli avariati sulle biciclette intorno al campo? Se intendeva offrirci un episodio documentario di vita militare, lo episodio stesso doveva raccontarci una cosa che già non avessimo saputo, in una progressione narrativa e psicologica.

Ben montate ci sembrano le azioni di guerra, schiette e sobrie il loro svolgimento, esatto il ritmo di alcuni episodi, attenta la descrizione dei luoghi e delle macchine. Altri pregi positivi del film sono, senz'altro, il rispetto che si è avuto nel far parlare ad ogni straniero la propria lingua. Elencati i difetti più gravi del film, sottolineati i suoi pregi, resta ancora da citare i suoi limiti tecnici: che vanno dall'uso sconsigliato ed inespressivo del «sonoro», ai frequenti errori di raccordo e agli sbalzi di luce della fotografia del Seratrice. Massimo Girotti rappresenta, indubbiamente, l'attore più interessante del film. Noi che lo abbiamo seguito sin dagli inizi della sua carriera, siamo lieti di potergli dire che questa è la sua prova più matura. L'elogio spetta anche al regista per la cura felice che egli ha posto nel dirigerlo. Il lavoro del maestro Renzo Rossellini, ancora una volta, testimonia una preparazione e una comprensione dei valori funzionali della musica nel cinematografo, davvero notevoli.

★★ CATENE INVISIBILI

Italia - Produzione: Italcine - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Mario Mattoli - Direttore di prod.: Carlo Della Posta - Soggetto: Francesco Martinoni - Sceneggiatura: M. Mattoli, Vittorio Malpassi, Marcello Marchesi - Scenografia: Ottavio Scotti, Lisen Christow - Operatore: Archise Brizzi - Comm. mus.: Carlo Innocenzi - Fonico: Vittorio Trentino - Interpreti: Alida Valli, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Giuditta Rissone, Carlo Campanini, Ione Morino, Augusto Marcacci, Luigi Almirante, Armando Migliari.

Tutta una produzione cinematografica ha trovato spunti, in passato, dall'accostamento di mondi sociali diversi. Si può dire, anzi, che nell'immediato dopoguerra mondiale, quando più urgenti sono sembrati taluni problemi di «classi», il cinema ha dato alcune fra le sue opere più famose e apprezzate, polemicamente tendenti alla risoluzione di quei motivi. Nessuna sofferenza, invece, atta ad indicare lo svolgersi sotterraneo di quei problemi, abbiamo trovato in CATENE INVISIBILI che, tuttavia, partiva da un presupposto del genere. I ricchi ed i poveri sono colti nella loro esperienza più esteriore

e non recano, certo, quel significato umano ad essi dovuto. Mattoli ha posto le mani su di un terreno che non gli si addiceva, è accaduto, pertanto, che la vittoria è toccata a chi non la merita per secolare dimostrazione storica e che, fredde e scarse, si sono dimostrate le situazioni, anche quando, per ottenere un risultato spettacolare più immediato, si è ricorso alle contraffazioni stilistiche più francesizzanti. Checchi lo abbiamo visto, finalmente, nel suo ruolo giusto e dobbiamo rimproverargli di non essersi impegnato a dovere in una azione che poteva offrire alle sue capacità notevoli risorse. Alida Valli levava attenta, ma solo come una zelante scolaretta. Ninchi con la dovuta serietà dell'uomo onesto.

★★ LA SQUADRIGLIA LUTZOW

(Kampfgeschwader Lützow) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Manderfilm - Regia: Hans Berram - Sceneggiatura: H. Berram, Wolf Neumeister - Dialoghi: Otto Wernicke - Operatore: Georg Krause, Heinz von Jaworsky, Walter Roskopf - Scenografia: Otto Moldenhauer, Franz Bie - Interpreti: Hermann Brunn, Heinz Voigt, Christian Kayster, Peter Voss, Erich Griegen, Adolf Fischer, Hannes Kepler, Horst Burr, Carsta Löck.

★★ LA REGINA DI NAVARRA

Italia - Produzione: Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Carmine Gallone - Soggetto: Sergio Amidei - Sceneggiatura: S. Amidei, C. Gallone - Operatore: Arturo Gallea - Scenografia: Alfredo Montori, Giorgio Abbiati - Costumi: Marina Arcangeli, Tina Rota - Interpreti: Elsi Meriini, Gino Cervi, Clara Calamai, Valentina Cortese, Renato Cialente, Leonardo Coster, Paolo Stoppa, Nerio Bernardi, Greta Gonda, Margherita Bagni.

★★ DOCUMENTO Z 3

Italia - Produzione e distribuzione: Artisti Associati - Regia: Alfredo Guarini - Direttore di prod.: Giorgio Genesi - Soggetto e sceneggiatura: Sandro De Feo, A. Guarini, Ercole Patti - Operatore: Gabor Pogany - Interpreti: Isa Miranda, Claudio Gora, Luis Hualdo, Tina Lattanzi, Amedeo Trilli, Guido Notari.

Gli Americani, i Tedeschi ed i Francesi stessi, hanno insistito a lungo nello sfruttamento di un genere come questo, e, bisogna riconoscerlo, con risultati sempre migliori di quelli raggiunti dal regista Guarini, che ha affrontato un soggetto, per la prima volta sfruttato in Italia. Tuttavia, un particolare interesse poliziesco riesce anche a suscitare questo DOCUMENTO Z 3, ma la tecnica messa al servizio dei motivi, si dimostra ingenua e quanto mai semplicistica. Senza contare, poi, i frequenti errori di macchina, alle volte persino ridicoli, e i passaggi da un ambiente all'altro privi di unità narrativa.

Isa Miranda è quella solita che abbiamo vista in questi ultimi tempi. Ed è un vero peccato che una attrice dalle qualità come le sue, non riesca a scuotersi da quel torpore patetico e melodrammatico nel quale è caduta, non sappiamo per colpa di chi! Claudio Gora non è male. Vorremmo raccomandargli, però, di educare la sua dizione.

GIUSEPPE DE SANTIS

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTÀ

LE DUE ORFANELLE - Produz.: Grandi Film Storici-Safie; regia: Carmine Gallone; operatore: Archise Brizzi; interpreti: Alida Valli, Maria Denis, Osvando Valenti, Otelio Toso, Roberto Villa, Germana Paolieri, Gilda Marchiò, Memo Benassi, Tina Lattanzi, Guido Celaro, Giacomo Varni.

BENGASI - Prosegue la lavorazione.

LA FABBRICA DELL'IMPREVISTO - Prosegue la lavorazione.

LA CONTESSA CASTIGLIONE - Al montaggio.

LA BISBETICA DOMATA - Prosegue la lavorazione.

REDEZIONE - Prosegue la lavorazione.

LUISA SANFELICE - Prod. A.C.I.; distr.: Aci-Europa film; regia: Leo Menardi; soggetto: Tito Silvio Morino, Franco Riganti, Luigi Chiarelli; scenegg.: Cherardo Gacardi, Chiarelli, Menardi, Riganti; direttore prod.: Alberto Tronchet; scenografia: Virgilio Marchi; costumi: Maria Arcangeli, Ilse Neumann; operatore: Vacław Vich; interpreti: Laura Solari, Massimo Serato, Ilde de Sessak, Carlo Ninchi, Ada Donadini, Egisto Olivieri, Annibale Betrone, Rina De Liguoro, Armando Migliari, Giovanni Grasso.

AVANTI C'E' POSTO - Produz.: Amato; distrib.: Enic; regia: Mario Bonnard; soggetto: Fabrizio e Zavatini; scenegg.: Fabrizio, Tellini, Bonnard; dir. prod.: Teofilo Maria; operatore: Vincenzo Seratrice; scenografia: Giovanni Sarazani; interpreti: Aldo Fabrizi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Carlo Micheluzzi.

LE VIE DEL CUORE - Produz.: Viralba; distrib.: Tirrenia Cinematografia; regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Paolo Ferrari; sceneggiatura: Alessandro De Stefani; dir. prod.: Baldassarre Negroni; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Gino C. Sensari; interpreti: Miria di San Servolo, Sandro Ruffini, Adriano Rimoldi, Carlo Tamberlani, Nerio Bernardi, Ione Morino, Cele Aoba, Clara Calamai.

LA MAESTRINA - Prod.: Nemblo film; distrib.: Artisti Associati; regia: Giorgio Bianchi; soggetto: dalla commedia di Dario Niccodemi; dir. prod.: Attilio Fattori; scenografia: Ottavio Scotti; musica: Alessandro Cicognini; interpreti: Maria Denis, Nino Besozzi, Virgilio Riento, Elvira Petrone, Umberto Sacconi, Annibale Betrone, Laura Gazzola, Carlo Micheluzzi, Arturo Bragaglia.

MILARDI, CHE FOLLIA - Produzione: S.A.F.A.; regia: Guido Brignone; direttore di produzione: Gustavo Serena; operatore: Tino Santoni; scenografia: Gastone Medin; interpreti: Giuseppe Jago, Elsa Camarda, Kila Legnani, Olga Capri, Guglielmo Sinaz, Mario Siletti.

TITANUS

NOTTE DI FIAMMA - Produzione: Inac-Venus; distribuzione: Rex; regia: Ladislao Kish; soggetto: Talia Volpiana, Ferruccio Cerio; direttore di prod.: Giuseppe Palumbo;

operatore: Antonio Marzari; scenografia: Salvo D'Angelo; interpreti: Neda Naldi, Carlo Tamberlani, Annibale Betrone, Cosco Basseggio, Clelia Matania, Laura Gazzola, Federico Gentile, Umberto Sacripanti.

LA DANZA DEL FUOCO - Al montaggio.

SCALERA

LA GORGONA - Al montaggio.

ALFA TAU - Al montaggio.

I DUE FOSCARI - Prosegue la lavorazione.

DON GIOVANNI - Prosegue la lavorazione.

S.A.F.A.

GIORNO DI NOZZE - Prosegue la lavorazione.

F.E.R.T.

LA PRINCIPESSA DEL SOGNO - Produz.: Fonorama; distrib.: Artisti Associati; regia: Roberto Savarese, M. T. Ricci; soggetto: Luciano Peverelli; scenegg.: Peverelli e Savarese; operatore: Ugo Lombardi; scenografia: Luigi Ricci; costumi: disegni di Leon e Sivani realizzati da Caramba; direttore di prod.: Vittorio Glori; interpreti: Irasema Dilián, Antonio Centa, Maria Melato, Olga Solbelli, Annibale Betrone, Gina Sannarico, Giota Colletti.

L'ANGELO DEL CREPUSCOLO - Prosegue la lavorazione.

IL CAMPIONE (titolo provvisorio) - Produz. e distrib.: I.C.I.; regia: Carlo Borghesio; soggetto: Enzo Fiermonte; sceneggiatura: Tomaso Smith, Salvatore Gotta; organizzazione gen.: Giuseppe Musso; interpreti: Enzo Fiermonte, Ermilio Spalla.

CERCASI BIONDA BELLA PRESENZA - Prosegue la lavorazione.

PISORNO-TIRRENIA

DON CESARE DI BAZAN - Al montaggio.

C'E' SEMPRE UN MA... Prosegue la lavorazione.

MADRID (STABILIMENTI C.E.A.)

BUON GIORNO, MADRID! - Produzione: Secolo xx; distrib.: Artisti Associati; regia: Riccardo Freda; soggetto: Alberto Vecchiotti; direttore di prod.: Max Calandri; scenografia: Veniero Colasanti; arredamenti: Giuliana Bagni; operatore: Riccione; interpreti: Maria Mercader, Anita Parra, Roberto Rey, Carlo Campanini, Giovanni Grasso.

Chi conserva questi tagliandi, numerati in rapporto alle tavole fuori testo a colori, ha diritto a partecipare al sorteggio di 100 premi che alla fine di ogni anno saranno messi in palio.

Cinema



**Purgante
Lassativo**

Bisital

BERTELLI

EMULSIONE GRANULI CAPSULE

CINECRITICO (Poligno). - Quel rivale non è recente e mi par brutto.

DANON. - La Dilian ha diciassette anni, la Del Poggio sedici, la Silvi diciotto. La Dilian è coltissima, provveduta di doti artistiche, prima di dedicarsi al cinema (vi è entrata per caso) ha studiato musica e danza. Per i film della Silvi vedi la « Galleria ».

V. SERRA (Roma). - La noleggiatrice di quel film è Cine-Tirrenia, via Mercadante 36, Roma. Nel n. 97 ci sono tutti i dati e la critica, nel n. 93 la « Galleria » della protagonista.

MIRELLO BRANCHETTI (Reggio Emilia). - MAZURKA (1936), A MESSAGE TO GARCIA (Fox, 1936), PERSONAL PROPERTY (M.G.M., 1937), THE COUNTESS OF MONTECRISTO (Universal, 1934).

BRUNO PETTENER (Trieste). - Bancroft sostiene la parte del poliziotto Curlew Wilcox, in OMERO ROSSE.

LINA GIANCATERINA. - Ecco il tuo indirizzo per corrispondere con i lettori esclusivamente su argomenti di alta cultura e tecnica cinematografica: via Ceneda 24, Roma.

R. G. (Siena). - Barsotti ha indicato non l'attore principale ma un attore secondario. Giocotti avrebbe dovuto prender parte alla cena delle BEFFE. Da ciò l'errore. Divertente il paragone.

COSIMO CANNIZZARO (Palermo). - La Dilian è nata nel 1924. È biondisima.

SILVANA F. (Terni). - Per consultare la collezione di Bianco e Nero rivolgiti al Centro. Certo che per poterle discutere, bisogna aver visto il film.

CARLO BARSOTTI. - Il regista di quel film della Dietrich mi sembra che sia Tay Garnett. Non so chi siano i registi de L'ULTIMO SCANDALO e di NOTTE DI FIDUCIA. Forse qualche lettore lo sa. Il lettore Enrico Robbieri comunica che il regista della ROSA DI RIO GRANDE è David Selman; D'Artagnan invece comunica che è William Nigh; e così Franco Gandini. Ti comunica Corrado Terzi di Bergamo i dati di THE BRIDGE OF ST. LUIS REY (LA DANZATRICE MALEDETTA); regista Charles Brabin, attori: Lily Damita, Raquel Torres, Ernst Torrence, Don Alvarado. Il regista di RESURREZIONE con Dolores Del Rio è Edwin Carewe.

ENRICO ROBBIERI. - Non mi sembra tanto brutto CONFESIONE. Anzi mi pare che in qualche punto, in virtù anche della fotografia, vi sia un'atmosfera degna di nota.

D. R. (Genova Campasso). - Della M.G.M. esistevano le copie dei film e altro materiale. Per il resto hai ragione.

LINO PICCALUGA (Sampierdarena). - Non mi pare che L'OR DI CRISTOBAL sia di Renoir, LE COUSINS è da un lavoro teatrale di Marcel Achard, non Richard. Degli altri non mi consta che siano stati girati LA LOI SACRÉE di Pabst, KENÉ LE PORTORICO e MACAO di Carné. Di tutti soltanto LA BÊTE HUMAINE si vedrà probabilmente in Italia.

GUIDI (Roma). - Ecco il tuo indirizzo: via Tritone 82.

NELDO FORTI. - Ecco il tuo indirizzo: vico Ponogranato 56/6, Genova.

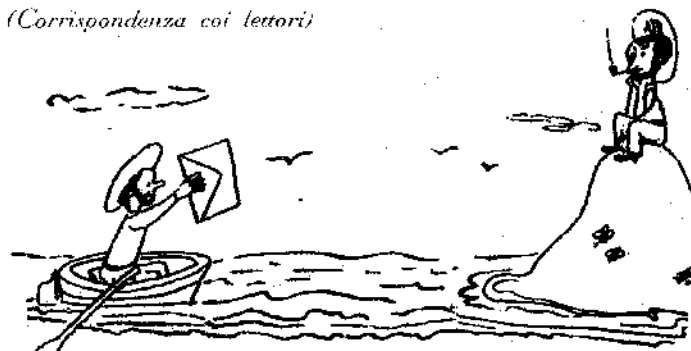
NERIO TEBANO. - Ti pare che C. L. Bragaglia faccia troppi film. Ti sembra che Zavattini faccia bene a dirigere personalmente i film da propri soggetti. Vedremo. In complesso ti dirò che a me la scuola dei TIMIDI non è piaciuta.

ARMINIO DI ELSA (Borghesina). - Hai scritto soggetti? Bene, mandali ai produttori.

MARIO ORSONI (Venezia). - Riporto le tue parole: « Io non credo nella riuscita artistica di un film tratto da una opera letteraria qualora il regista abbia

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



l'intenzione di fare una più o meno bella illustrazione dell'opera letteraria, quando parla cioè con falsi presupposti di un'eccessiva fedeltà a quella sottacendo sforzatamente le sue più intime preferenze ed aspirazioni, comprimendo la sua personalità. Ritengo invece possibile che un regista possa trovare degli spunti, dei motivi ispiratori, in una commedia o in un'opera narrativa, ma solo a patto che codesti motivi siano trasfigurati dalla poesia del regista, superati per così dire dalla sua personalità». Giusto. Non sono molto d'accordo con te circa OPERETTE che mi sembra inferiore ad altri film di Forst.

UNO DELLA VECCHIA GUARDIA. - Nessuno dei film da te citati ti è stato annunciato nell'edizione italiana. Mi sembra tuttavia che il sempre crescente numero di film italiani, alcuni dei quali ottengono vasti successi, non consentano il fornarsi di vuoti.

GIORGIO CALAVEFFA (Nocera). - Il primo film sonoro è del 1927. Di ogni film si stampano in media trenta

copie. Un film costa in media dai due milioni in su. Il compenso massimo per un regista o un attore dovrebbe essere di ottantamila lire per film. Per i libri del C. S. C. rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34, Roma.

MARIO PEZZETTI (Modena). - Invia le lettere agli attori in doppia busta e con doppia affrancatura. La redazione inoltrerà.

STUDENTE DI MILANO. - Non ti dà torto; e poi io ti ricordo sempre come uno dei più intelligenti e simpatici miei lettori. Un articolo è uscito. L'altro è passato in Redazione e spero che possa uscire.

DIVENTERO' UNA DIVA. - Manda pure le fotografie. Se i titoli di studio non sono necessari, è opportuno però un certo grado di cultura.

GABRIELLA TANZINI (Torino). - Apprezzo irrimediabilmente Dilian, anche perché è l'unica — fra quelle che conosco o che ho visto soltanto — attrice che possiede

la squisita prerogativa di non truccarsi o imbellettarsi nella vita: non ciprie, non rossetto, non rimmel sul suo volto, non smalto rosso violaceo o arancione sulle sue unghie. E mi sembra, inoltre, dotata e volenterosa. Te la prendi con gli attori e con le attrici che sono sempre se stessi e non riescono a costruire i personaggi. Non hai mica torto. Il cinema italiano non ha un attore numero uno e un'attrice numero uno. Ce ne sono diversi sullo stesso piano. Ma è meglio così, mi sembra.

NUVOLETTA (Portoferraio). - Ma sì, scrivi quando vuoi. La tua lettera è tanto graziosa. Per la Begli indirizza presso Cinema che inoltrerà. Il regista di WALLY DELL'AVVOLTOIO e di OHM KRUGER è Hans Steinhoff.

RENATO TERPOLILLI (Istonio). - Dici che film come I PIRATI DELLA MALTESIA non dovrebbero neanche esistere. E perché? Se questo film è un « vero insuccesso » come tu affermi, se ne accorgerà il produttore. Può darsi che vi sia un attore italiano che ha partecipato a oltre cento film. Ma in questo momento non saprei dire chi. Aspettiamo l'Almanacco di Cinema.

EMMECI (Bologna). - « Come si possono ancora tollerare titoli come TURBINE, TURBAMENTO, VERTIGINE, TENTAZIONE, DISTURBIO, ESPIAZIONE, ADORAZIONE, PERDIZIONE, CONNESSIONE... Ora poi è annunciato REDENZIONE. Dato che un altro film francese con Jules Berry ha questo titolo, non mi sembra logico che uno possa confondere questo nostro film con un mediocre e banale filmetto francese ». Giriamo la tua protesta agli interessati.

E. CURZIO (Udine). - Un testo sull'argomento non esiste ancora.

LUISA M. N. (Roma). - Non mi risulta che la musica della VOCE NELLA TEMPESTA sia stata rifatta nell'edizione italiana. Nel doppiato non era modificato il significato delle parole, quanto il tono.

ASCANIO ASCANI (Città di Castello). - Insomma Nazzari non ti piace proprio. Lo trovi monotono, grossolano, sempre uguale. Ma in CAVALLERIA, lo ricordi?

DAVIDE CAMPASSO (Genova). - Quei film francesi non ancora annunciati. Chevalier in America ha partecipato anche a: IL PRINCIPALE CONSORTE, L'ALLEGRO TENERE, IL PICCOLO CAFFÈ. Ecco i titoli originali: INCATENATA: Chained - IL RIFUGIO: Hide Out - IL SELVAGGIO: Bordetown - ANIME SUL MARE: Souls at Sea - LA DANZA DI VENERE: Dancing Lady. Marco Polo è diventato un animato scozzese in quel film perché pareva che le avventure raccontate non fossero degne del grande viaggiatore veneziano.

ALFREDO GIAMBRA (Verona). - Quel PINOCCHIO è un film russo, non recentissimo. Dello stesso genere — misto di fantoci animati e persone — è IL NUOVO CULLIVER di Ptushko. I DIAVOLI VOLANTI è recente.

ANNA MARIA ALMEA - Sì, del '40. William Holden si è fatto un certo nome. Mamoulian è armeno.

RENATO T. (Istonio). - La Romance sarà presto in Italia. In Francia ci sono la Darrieux e la Presle. Baur lavora in Germania. Per ora quegli scambi di cui parli non sono possibili.

IL NOSTROMO

LA BELLEZZA VARIA
DA DONNA A DONNA

Ogni donna differisce da qualsiasi altra non solo per l'esteriorità del suo fisico, ma soprattutto, per il suo temperamento dal quale dipendono principalmente la sua grazia estetica, la freschezza della sua carnagione, la sua bellezza.

Il trattamento di bellezza Florencia, basato appunto su ogni singolo temperamento, ha dimostrato, in lunghissimi anni di applicazioni e di esperienza, la sua efficacia convincendo anche le persone più scettiche.

Una sola seduta vi convincerà.

Se siete lontani chiedete l'invio gratuito dell'opuscolo: Trattamenti di Bellezza Florencia.

florencia

MILANO • PIAZZA DUOMO N. 22
TELEFONO 87912

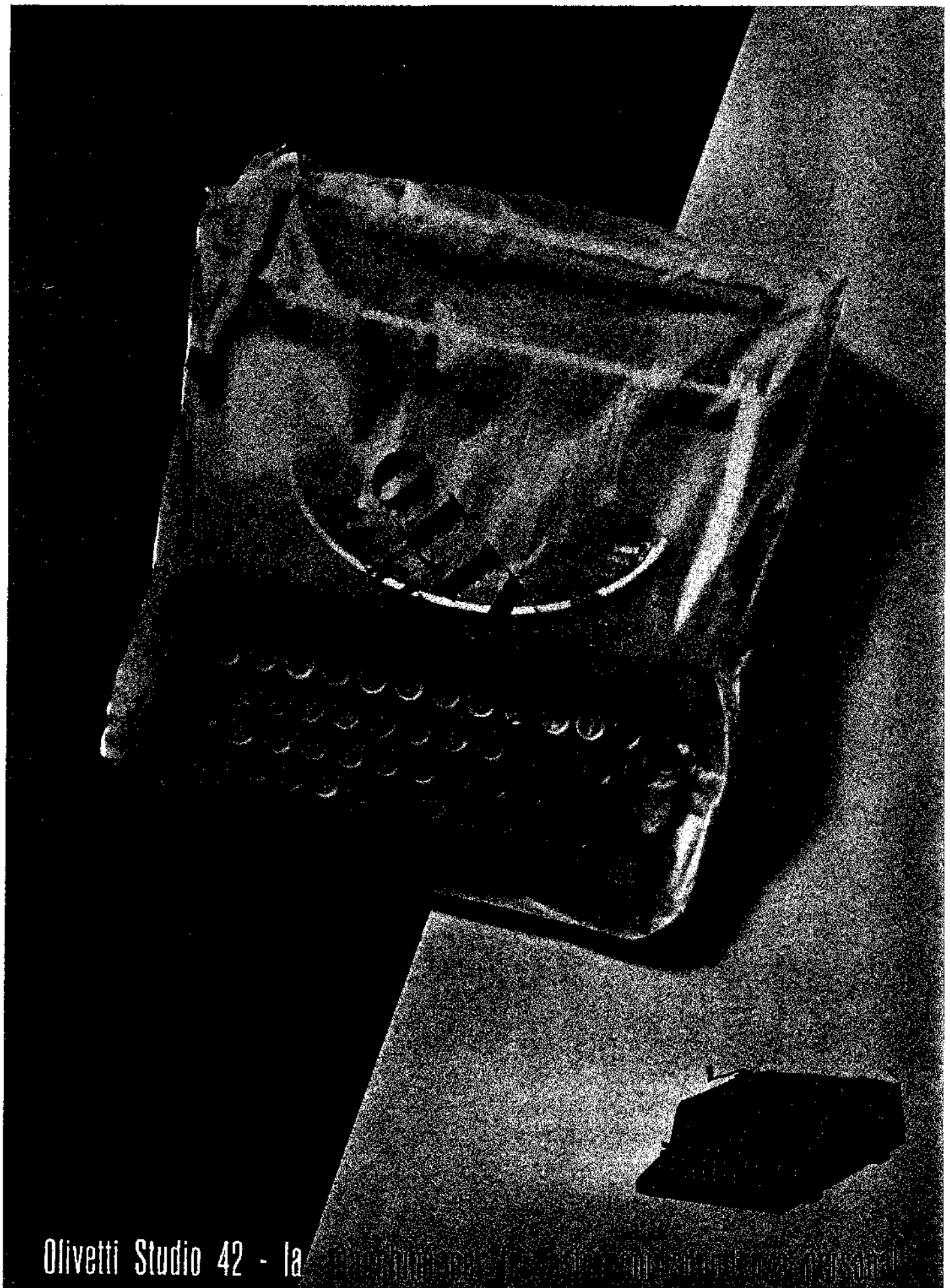
SCHWESTER HEMMA, WIEN 1 • OPERNRING 5 • GRABEN 12

MTW

Direttore: VITTORIO MUSSQUINI

Stampato da "Novissima" - Roma - Via Romanello de Fori, 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.



Olivetti Studio 42 - la



La scelta di "un" modello anziché di un "altro" ha molta importanza specialmente per rafforzare la personalità di un'artista. Nella scelta del tessuto invece non possono sussistere delle incertezze: i tessuti di rayon e di fiocco sono quelli che "sempre" si prestano alla confezione degli abiti più suggestivi

PROPAGANDA
ITALVISCOsa
14 42

ITALVISCOsa

**BATTERIE
MAGNETI
MARELLI**

*la batteria
che dura di più*

MABO S.A. MILANO-ROMA-TORINO

**VERA ELEGANZA
SENZA SPRECO**

Le calze Fama, tenue ma tenace guaina di purissima seta naturale che riveste di fascino le vostre gambe, sono l'espressione suprema della vostra signorilità. Finissime, resistenti, durevoli, per la loro convenienza costituiscono una reale economia.

FAMA

calze
Fama
DISTINZIONE

*Seminare bene
concimare meglio*

CALCIOCIANAMIDE
15/16 Kg. di **AZOTO**
Kg 75 **CALCIOCIANAMIDE**
CONCENTRATA 20/21 di **AZOTO**
60/65 di **CALCIO**
TERNI.

TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



Impermeabili Sirelli

SAFAR



RADIO TELEVISIONE
TELEFONIA SPECIALE

ELETTROACUSTICA
CINEMATOGRAFIA
A PASSO RIDOTTO
APPARECCHI DI MISURA

TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE
ELETTROCOMUNICAZIONI