

Cinema



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

110 LIRE
2,50

25 GENNAIO 1941-XIX

AI LETTORI

Quando avrete letto la rivista 'Cinema' mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA, che la invierà ai combattenti

Agricoltori!

96 milioni di quintali
di grano è la meta da
raggiungere



CALCIOCIANAMIDE

15/16 Kg. di **AZOTO**

Kg. 75 CALCIOCIANAMIDE
CONCENTRATA **20/21% di AZOTO**
60/65% di CALCIO

'TERNI,

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



Una strana inquadratura del film 'La compagnia della teppa' di produzione Scalerà (foto Pesce)

Per rilegare

I fascicoli di 'Cinema' del IX volume è in vendita la copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, dell'importo di L. 12, possono venir fatte con pagamento anticipato a mezzo vaglia o mediante versamento nel c/c postale n. 1/23277, e indirizzate all'Amministrazione di 'Cinema', Piazza della Pilotta, 3 - Roma

PER CAMBI DI INDIRIZZO INVIARE
LIRE UNA IN FRANCOBOLLI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V - Volume I Fascicolo 110 25 gennaio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

LEROS

Una proposta pag. 47

INCHIESTA SUL DOPPIATO

Pro o contro? » 48

"La nostra città" (Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser) . . . » 50

GIANNI PUCCINI

Via di Borea » 52

UMBERTO DE FRANCISCIS

E troppo intelligente » 53

PAGINONE

Mutande in vista » 54

UGO CASIRAGHI

Umanità di Stroheim » 56

STENO E MARCHESI

Quelli del cinematografo: Non si trova un cane » 58

DAC

Viaggio nell'impossibile » 59

FRITZ KRAMP

La scuola dell'obbiettivo » 61

SEGNALAZIONI

Carlo Bressan » 63

PIERO ILARDI

Meraviglie stereofoniche » 64

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 68

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 39

Dischi di film » 44

Negli stabilimenti si gira » 45

Giornali Luce » 45

Quadro! » 60

Galleria: Georg Wilhem Pabst » 66

Campo dei fiori » 69

Campionario » 70

Capo di buona speranza » 71

Giuochi e concorsi » 72

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

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi) ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossojeiti 9, e sue Succursali

SPORT INVERNALI

NEVE E MONTAGNA

Recatevi a:

sinonimi di salute, giovinezza e gaiezza!

Campo Imperatore

Gran Sasso d'Italia

il centro alpinistico sciatorio di più vaste possibilità nell'Italia Centrale

★

STAGIONE INVERNALE
DICEMBRE - MAGGIO

★

TUTTI GLI
IMPIANTI
SPORTIVI

★

SCUOLA
NAZIONALE
DI SCI

Manifestazioni sportive

GENNAIO: **Coppa Campo Imperatore** - Gara Nazionale di discesa libera.

FEBBRAIO: **Coppa Principe di Piemonte** - Gara Nazionale di fondo.

MARZO: **Trofeo del Gran Sasso** - Gara e Staffetta tra i G. U. F. dell'Italia Centro-meridionale.

Campionato Nazionale e squadre Ufficiali d'Italia in congedo.

Campionato Nazionale individuale Ufficiali d'Italia in congedo.

APRILE: **Trofeo delle Aquile** - Gara Nazionale di discesa obbligata gigante valevole per l'assegnazione della Coppa F. I. S. I. anno XIX.



INFORMAZIONI: Ente Provinciale per il Turismo dell'AQUILA e tutti gli Uffici Viaggi

CINEMA GIRA



Gioacchino Forzano e Mino Doro in una pausa di lavorazione de "Il re d'Inghilterra non paga" (foto Gnome)

ARGENTINA

RIVOLGENDO...

...uno sguardo al passato, il giornale « Imparcial Film » di Buenos Ayres, fa una breve storia della cinematografia argentina. Il primo che diede il « via » a quella cinematografia fu Mario Gallo che nel 1908 realizzò con Giovanni Grasso, il noto attore del cinema muto italiano, LA MORTE CIVILE. Mario Gallo è dunque per gli argentini un pioniere che in un'epoca in cui il cinema balbettava appena non ebbe timore a lanciarsi in un'impresa che tutti reputavano sbalata. Altri vennero ad aggiungere altre pietre miliari all'opera comune. Humberto Cairo produsse NOBLEZA GAUCHA, la prima pellicola che rappresentò un lavoro serio e che stette a dimostrare che non era un'utopia la possibilità di fare del buon cinema in quel Paese. Tra gli altri, ormai tutti dimenticati, l'autore dell'articolo ricorda anche Federico Valle, nei cui stabilimenti videro la luce molte delle prime pellicole argentine. Delle personalità che allora lavoravano e che tuttora seguono l'attività cinematografica, va ricordato José Ferreyra che diresse CAMPO AJUERA, DE VUELTA AL PAGO, LA GAUCHA, ecc.; Edmo Cominetti regista di LOS HIJOS DE NAIDES e EL MATRERO; Giulio Irigoyen che debuttò come direttore nel 1916 con il film CARLOS V TRITIN, film comico che ottenne allora gran successo.

LA GENERALCINE SUDAMERICANA...

...ha iniziato dal mese di ottobre scorso la sua attività; attività che si esplicherà nelle zone del Messico, Cuba, le Antille, Centro e Sudamerica. Tra le pellicole del primo programma sappiamo fanno parte: SOLO PER TE, interpretato da Beniamino Gigli e Maria Cebotari diretto da Carmine Gallone; LA ISLA DE LAS VIUDAS con Marcelle Chantal, Paul Kavanagh, Garry March; si j'etais le patron con Fernand Gravey e Mircille Balin; LE MATELLES di Jean Choux con Françoise Rosay, Felix Oudart, Hella Muller. Durante il corrente anno la Generalcine distribuirà inoltre quattro produzioni spagnole e diciotto pellicole in lingua spagnola; delle prime fanno parte LA TONTA DEL BOTE, che ha ottenuto grande successo in Spagna, la FARANDULA, CACIONERA con Rafael Mieto e Mari Delgado, CABALLERO LEGONARIO; del secondo gruppo: LE EDUCANDE DI SAINT CYR, SOTTO LA CROCE DEL SUD, IL CAVALLIERE DI SAN MARCO, IMPUTATO ALZATEVI!, LO VEDI COME SEI!?, LA NOTTE DELLE BEFFE, BALLO AL CASTELLO, BIONDA SOTTO CHIAVE, ECCO LA FELICITÀ, AI VOSTRI ORDINI, SÌGNORA, È SBARCATO UN MARINAIO, LA CASA DEL PECCATO e DUE OCCHI PER NON VEDERE.

FRANCIA

SI HA DA PARISI...

...che a Vichy, in base ai principi del Governo circa la riorganizzazione della censura cinematografica,

Il Consigliere Nazionale Gaetano Polverelli è stato nominato Sottosegretario di Stato nel Ministero della Cultura Popolare. Il camerata Polverelli, che già appartenne alla famiglia de « Il Popolo d'Italia », squadrista Marcia su Roma, ha ricoperto numerose cariche pubbliche. Ha diretto dal 19 dicembre 1931 fino al 1° agosto 1933, l'ufficio Stampa del Capo del Governo. Uomo della vigilia, preparato e dotato di tutte le esperienze porterà un nuovo valido aiuto al Ministro Pavolini, tanto più necessario in questo particolare momento della storia d'Italia. Porgiamo a lui il nostro saluto augurale, lieti di collaborare nell'ambito del nostro lavoro, per la migliore riuscita della nostra cinematografia.

la Commissione di Controllo, che risiede attualmente a Vichy alle dirette dipendenze della Vice Presidenza del Consiglio, ha deciso di ritirare dalla circolazione 110 film di lungo metraggio unitamente ad un certo numero di corto-metraggi. Questi centodieci film comprendono 65 pellicole francesi e 45 straniere. Se il ritiro di un certo numero di pellicole è stato fatto per ragioni d'opportunità politica e diplomatica, l'interdizione della maggior parte di film in questione è basata soprattutto su questioni di moralità. Ecco qui infatti, alcuni titoli: LE BAS FONDS, CLUBS DES FEMMES, LA RUE SANS NOM, LE DERNIER TOURNANT, FRANCO DE PORT, HÔTEL DU NORD, LE JOUR SE LÈVE, QU'ILS DES BRUMES, LA MAISON D'EN FACE, PEPE LE MOKO e la versione americana CASBAH, LE FURITAINE, LE MAUDIT, L'ÉCOLE DU CRIME.

GERMANIA

UN GRUPPO...

...di esperti della Ufa si trova, da qualche tempo, nelle regioni petrolifere dei Balcani per dare inizio agli esterni del film ATTENTATO A BART, diretto da Fritz Kirchhoff.

EDITE...

...dall'Unione Cinematografica Italo-Tedesca, sono state proiettate in questi ultimi tempi in Germania, le due pellicole italiane CAVALLERIA RUSTICANA e BENVENUTO CELLINI (Sei bambine e il Perseo). Le due produzioni hanno avuto ottimo successo. Si annuncia intanto la prima visione del film di Carmine Gallone, MELODIE ETERNE.

A PROPOSITO DEL FILM...

...ECONOMIA MASCHILE i cui esterni si stanno girando in una fattoria del Westfalia, ci raccontano questo allegro aneddoto. Uno degli operatori che se la prende partico-

lamente a cuore in queste cose, è Costantin-Irmentschek. La sua gioia e la sua passione per la composizione dei quadri sono inesauribili. Gli addetti alla requisizione cantano una canzoncina appropriata, poiché essi hanno il compito di mantenere sempre al giusto posto i maiali, i polli e i cavalli. Ma talvolta anche i maiali diventano nervosi. Nemmeno un abbondante supplemento di mais riesce a portarli al posto prestabilito e desiderato da Irmentschek. Questi si mette a gridare attraverso la corte: « Toni, dove sono i porci? » ed ecco la risposta: « Li ho mandati a casa, come sempre essi non sapevano nemmeno una parte del dialogo ».

SPAGNA

UNA PRODUZIONE...

...R.K.O. è attualmente in cantiere in Spagna. Si tratta del film L'INCROCIATORE « BALEARES », basato sull'affondamento della nave « Baleares » durante la guerra civile nell'anno 1938. I dialoghi sono in lingua spagnola, cosicché il film potrà essere programmato anche nei paesi dell'America Latina. L'accordo intervenuto tra il Governo spagnolo e quella Casa americana, stabilisce la divisione a metà dell'utile netto.

U. S. A.

JOAN BLONDELL...

...trasmette dalla W.O.R., Radio stazione di New York, la nota commedia I want a divorce per conto di una grande fabbrica di spaghetti il cui proprietario è un italiano, che corrisponde alla diva quattromila dollari alla settimana.

IL CINE ROMA...

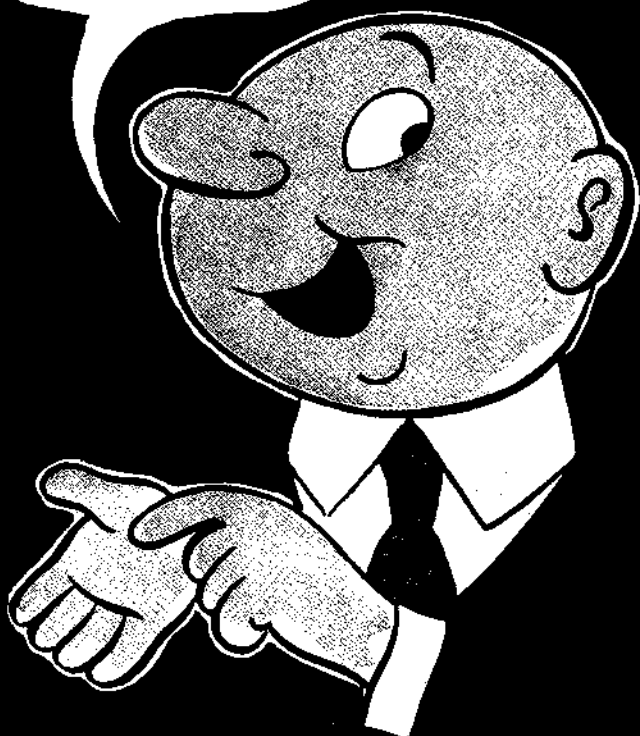
...abbellito, rimodernato, ha riaperto i battenti gestito direttamente da Walt Disney.

SUBITO DOPO LA CONCLUSIONE DELL'INCHIESTA SUL DOPPIATO INIZIEREMO UN'ALTRA INCHIESTA DEDICATA ALLA SITUAZIONE ED ALL'AVVENIRE DELLA NOSTRA CINEMATOGRAFIA DOPO LA GUERRA

Tende Coloniali
Mobili da campo

Ettore Moretti
MILANO - FORO BUONAPARTE, 12

*Abbonatevi
a "Cinema"*



CASA SOURANA

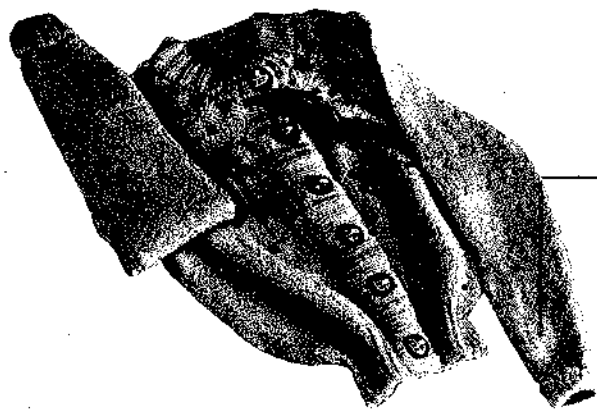
*Lanerrie - Seterie - Velluti
Tessuti di gran moda*

NEGOZI DI VENDITA:

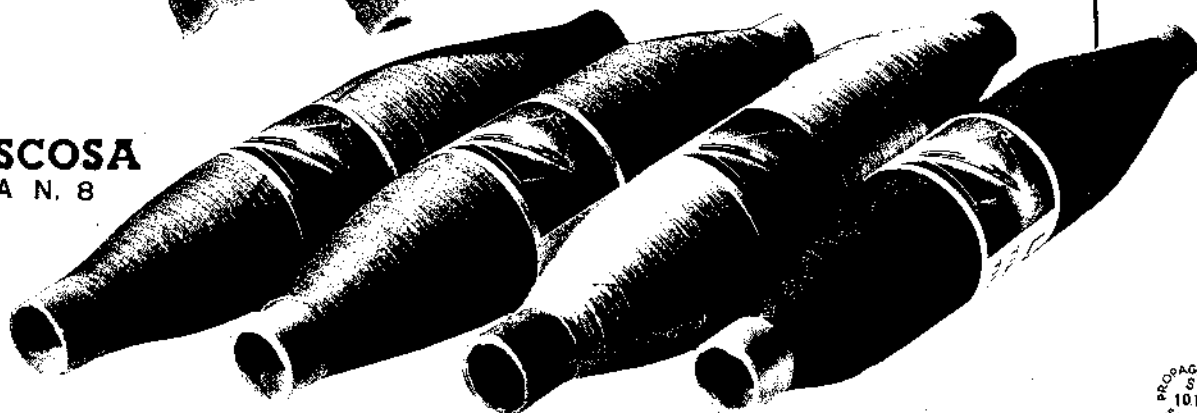
BRESCIA - Via X Giornale, 79 rosso
CATANIA - Via Enea 168-170
FIRENZE - Via Brunelleschi 4
MILANO - Via Orefici - ang. Passaggio Centrale
PALERMO - Via Ruggero Settimo 2-4 - ang. P. Verdi
ROMA - Via del Tritone 198
TORINO - Via Roma 16
TRIESTE - Corso Vittorio Emanuele 10

LANITAL

LA NOSTRA LANA



SNIA VISCOSA
VIA CERNIAIA N. 8
MILANO



PRODOTTO
IN ITALIA
SNIA

L'ULTIMO FILM...

...di John Ford presentato con gran successo ultimamente negli S. U. è stato *THE LONG VOYAGE HOME*, interpretato da John Wayne, Thomas Mitchell, Jan Hunter.

UN NUOVO TIPO...

...di schermo composto di vetro e acciaio è stato ultimamente sperimentato al teatro *Majestic* di Jackson nello stato del Michigan. Tale invenzione tende ad eliminare le distorsioni da qualsiasi parte della sala si guardi lo schermo. Il sistema era già stato adottato tempo addietro dallo stesso inventore in alcune sale di Praga. Il principio si basa su l'uso alternato di facce convesse e concave di determinate dimensioni.

RENÉ CLAIR...

...scritturato dalla *Universal*, sta girando una produzione Joe Pasternak-Marlene Dietrich *LA CONTESSA DI NUOVA ORLEANS*.

PRESENTATO...

...dalla *Warner* è apparso ultimamente nei maggiori cinematografi di New York, il corto-metraggio *LONDON CAN TAKE IT*, prodotto dal Ministero inglese delle Informazioni. Prescindiamo dall'avvenimento che si ripete spesso ormai, in tutti i cinematografi americani; vogliamo fermare l'attenzione sul commento parlato fatto da Quintino Reynolds, che tra una scena e l'altra del documentario, tra una visione di londinesi che, in abiti succinti, scendono nel rifugio, ed una altra di palazzi in fiamme o in ro-

vina, esclama con enfasi, quasi un cronista o meglio un imbonitore: «Eccovi Londra, dunque, che guarda innanzi a sé e passa i giorni con calma e fiducia», e ancora il «potere distruttivo di una bomba è limitato. Essa può solamente distruggere costruzioni e uccidere la gente. Non può certo annientare l'incomparabile spirito ed il coraggio della popolazione londinese. Londra può prenderla! (London can take it! - da qui il titolo del corto-metraggio)». Certo, che può prenderla e non soltanto una, ma mille, duemila, centomila, milioni di bombe. Seguirà a prenderne altre ancora, finché l'Asse vorrà; Londra è decisamente una buona incassatrice, forse una incomparabile incassatrice e lo sarà finché, come tale, non verrà messa K.O. cioè fuori combattimento.

IL SENSO DEGLI AFFARI...

...non sfugge in alcuna occasione al popolo degli S. U. Durante il primo anno di guerra e sino a tutto dicembre 1940 sono state presentate sugli schermi americani, sotto diretta o indiretta influenza, ben 129 pellicole e 60 corto-metraggi aventi attinenza con la guerra europea. In questi 189 film c'è posto per tutti i gusti e per tutti i problemi: c'è la difesa nazionale, la preparazione, il patriottismo, si parla della dittatura e della democrazia, si glorifica l'esercito, la flotta e l'aviazione, si parla del fascismo e del comunismo, entrano a far parte della trama spie e rifugiati. Si tratta, insomma, di film di propaganda dei quali alcuni so-



Maurizio D'Ancora e Franco Coop ne *'Il re del Circo'* di produz. Itala-Scalera (foto Pesce)

no basati sulla realtà di fatto, altri su una finzione della realtà. Di questi, 27 sono stati importati dall'Inghilterra e 8 dalla Francia; ma la maggioranza esce dagli stabilimenti di Hollywood.

PRIMA VISIONE (Dicembre, 1940 - E. V.) Al Paramount Theatre di N. Y., in occasione del suo quattordicesimo anniversario, è stato presentato il film diretto e prodotto da Cecil B. De Mille: *NOTH WEST MOUNTED*

POLICE. La pellicola, a parte la magistrale regia, è quanto di migliore abbia potuto rendere la cinematografia a colori. Romanzo, umorismo, eccitamento ed azione, sono gli elementi predominanti. La storica insurrezione di Saskatchewan, del 1885, è stata ricostruita con quella fedeltà che rese indiscusso il genio di De Mille. La critica è stata unanime nel plauso elargendo quattro stelle di premio. Interpreti principali: Gary Cooper, Madeline



Hans Albers nel film *'Sherlock Holmes'* (distr. Scalera)



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
DELEGAZIONE IN SPAGNA • UFFICI DI RAPPRESENTANZA: BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 89.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capit. e riserve	» 96.000.000
CREDITO ALBERGHIERO { capitale	» 50.000.000
{ fondo di garanzia	» 125.000.000

Carroll, Paulette Goddard, Preston Foster, Robert Foster, George Bankroft, Akim Tamiroff, Lon Chaney Jr., ecc.

ITALIA

SUL GIORNALE...

...Architrave, del Guf di Bologna, nella pagina cinematografica del numero di gennaio, abbiamo letto, stralciandola da una rubrica, la seguente nota che riportiamo per intero: «La rivista Cinema inizia dal prossimo numero un'inchiesta sul problema del doppiaggio in relazione alla sua riuscita artistica. Noi risponderemo in anticipo che l'unico modo di risolvere il problema del doppiaggio, è, per ora, quello di fare del cinema, del vero cinema». Ringraziamo la Direzione di quel giornale per la brillantissima risposta che si è sentita in dovere di inviarcene in anticipo, pregando il compilatore della rubrica cinematografica nonché i direttori, i vice-direttori, il redattore-cupo, i redattori tutti di accogliere cortesemente i nostri auguri più vivi per la migliore riuscita del loro foglio al suo primo anno di vita.

SVIZZERA

È STATO PRESENTATO...

...al cinema Alhambra di Ginevra il film italiano MANON LESCAUT. Trascriviamo qui appresso quanto il critico del *Courier de Genève* ha scritto a proposito della prima visione:

«In linea di massima questo film di Carmine Gallone, sceneggiato da Guido Cantini, segue la trama che il romanzo dell'abate Prévost e l'opera di Giacomo Puccini hanno reso celebre. Ma l'atmosfera, e soprattutto i caratteri dei personaggi principali, ne fanno un'opera diversa, e, a dire il vero, più simpatica. In un certo senso essa ritrova il tema astratto che aleggia nell'opera di Prévost, quella terribile fatalità che, come il fato antico, spinge Manon Lescaut e il cavaliere Des Grieux verso il loro destino. Manon Lescaut non è più la donna

perversa che disperde il suo cuore e la sua vita al ritmo caotico del suo egoismo e della sua passione. Ella è una giovane fanciulla candida e imprudente, trascinata più dalla sua inesperienza che dalla sua malizia verso un'esistenza di dissipazione e di lusso. Quanto a Des Grieux egli è uno studente che il colpo di fulmine dell'amore sconvolge accumulando intorno a lui circostanze spietate. Per queste ragioni il lato morale di questo film non corrisponde esattamente tanto a quello dell'opera come a quello del romanzo che, invece, con tutta imparzialità, è interdetto ai giovani e concesso soli agli adulti di una certa maturità.

La messa in scena del grande artista italiano Carmine Gallone è molto curata: ambienti, costumi, decorazioni, movimenti di personaggi, danze, recitazione, tutto è stato diretto da una mano sicura per una bella fotografia, delle belle sequenze e per quel ritmo interiore ed esteriore che caratterizza il grande film. Gallone ha ricercato una luce sapiente, che lotta con il grigio ed il nero, come con dei colori sontuosi. Ci rammarichiamo, solamente, della lunghezza e della lentezza di un episodio: quello della partenza del bastimento per l'America. C'è, in questo momento, una rottura del ritmo che delude lo spettatore. Ma le ultime scene in America sono così bene interpretate da Alida Valli e da Vittorio De Sica che questo difetto si dimentica facilmente e presto.

Alida Valli, la di cui bellezza e la giovinezza (ella ha appena 19 anni!) si accordano assai bene alla Manon Lescaut di Gallone, dà a questo ruolo una sensibilità, una misura, una passione contenuta che commuove. Ella ha trovato facilmente la naturalezza delle migliori artiste americane o francesi, aggiungendovi tutta la profondità e la forza del temperamento italiano. Vittorio De Sica, qualche volta trascinata dalla foga del suo amore, qualche volta spezzato dalla sorte, dà, con la sua bella apparenza, alla figura del cavaliere Des Grieux un viso dolce e maschio nello stesso tempo: tutte e due insieme, questi artisti, formano una coppia che gli spettatori non dimenticheranno facilmente. Anche il resto della

Riceviamo e pubblichiamo:

Al Direttore di Cinema,

Già da quando apparvero le prime pubblicazioni sul film IL CARAVAGGIO, pensai di scrivervi nella speranza di essere esaudito nel far sì che in questo film, Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, non apparisse come delinquente quale lo dipinsero erroneamente molti storici. Provate infatti a mettervi nelle condizioni di un uomo che sa di saper dipingere ed invece vede altri preferiti a lui. Portatevi ai suoi tempi, nei quali per ogni futile motivo si dava mano alla spada, e poi verrete anche voi del parere che Michelangelo Merisi non fu un delinquente, ma un difensore dei propri diritti.

Come sopra scrissi, era mia intenzione avvertirvi di tutto questo appena s'era incominciato a parlare di questo film, ma mi pareva che lo scritto di uno sconosciuto, quale per voi io sono, fosse destinato senza essere letto, anche se il mittente è un probabile discendente di Michelangelo Merisi, Merisio o Amerighi che divi si voglia. Ma ora che il film sta per essere lanciato sugli schermi del mondo, mi onoro proporvi se non fosse possibile dare la prima rappresentazione assoluta con la partecipazione dei principali interpreti e dei maggiori collaboratori, a Caravaggio, dove esiste un teatro che porta il nome del «Caravaggio».

Se ciò non fosse di vostra competenza, vi sarei grato voleste far pervenire la proposta alla Casa produttrice o alla Società di distribuzione, o a chi, secondo voi, può aver voce in capitolo. Vi sarei inoltre riconoscente se vorrete essere tanto gentile di farmi avere una risposta positiva o negativa che sia.

Con la speranza che la mia proposta non vi sembri assurda e che venga presa in considerazione, vi porgo i miei anticipati ringraziamenti

Universitario fascista
Carlo Merisio

Al Direttore di Cinema,

Ho poc'anzi appreso dal mio amico Carlo Merisio di Caravaggio la proposta da lui fattavi per ottenere che la prima rappresentazione del film CARAVAGGIO, con l'intervento dei principali interpreti e di coloro che maggiormente hanno collaborato alla realizzazione del film, si potesse effettuare nel paese natale del grande pittore. Abbiamo riflettuto assieme sulla possibilità di realizzazione di questa sua idea e, a parer nostro, non ci è sembrata né assurda né irrealizzabile. Ci siamo perciò rivolti a voi che per la posizione che occupate potreste appoggiare con risultato efficace la nostra proposta presso chi è in grado di portarla verso il fine che noi desideriamo; o la Casa produttrice Elica o la S.A.F.A. o qualche altro.

Anch'io spero nel vostro amichevole appoggio, sicuro di rendere orgogliosi e di interpretare il desiderio di moltissimi caravaggini amanti della pellicola, che certamente sarebbero lietissimi di tanto onore.

Vogliate accogliere i miei più sentiti ringraziamenti

Universitario fascista
Luigi Sorcino

Nota della Redazione - Giriamo per competenza questa saggia proposta alla Casa produttrice Elica film e alla Casa di distribuzione Minerva film sperando vogliano tenerla presente.

distribuzione è perfettamente a posto e si mantiene nel giusto tono, evitando la mimica e la declamazione teatrale. Musica eccellente tratta dall'opera di Puccini. Un film, dunque, molto interessante, parlato in italiano con dei sottotitoli intelligenti. Il cinema ita-

liano, che da parecchio tempo non ci mandava opere di gran classe, si è ben affermato con questo film a Ginevra; sappiamo che seguiranno altri film altrettanto riusciti: in modo particolare L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, di Augusto Genina, di cui si parla come di un vero capolavoro.

Signora, guardate bene la bottiglia



Questo è la sola bottiglia originale, tutto lo altro sono imitazioni

Sirega

CON GIUSEPPE LIBERTI S. R. L. ORNIVIERI



Clara Calamai ne 'Il re del circo' di produzione Itala-Scalera (foto Pesce)



A. Checchi e C. Rissone in una pausa di 'Ragazza che dorme' (foto Gnome)

ABBONAMENTI PER L'ANNO 1941-XIX

OGGI grande settimanale illustrato nel quale collaborano le migliori firme: si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, moda, cinema, ecc. È il settimanale che completa ed aggiorna le notizie di una persona moderna. Un numero L. 1,50
Italia e Colonie: annuo L. 65, sem. 34. Estero: annuo L. 82, sem. L. 42

LA DONNA nelle sue pagine copiosamente illustrate presenta una eccezionale scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, o con essa anche gli argomenti più interessanti: arredamento della casa, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene e di bellezza, curiosità della vita femminile, narrazioni, racconti, rubriche di consigli pratici, d'economia domestica, di galateo, ecc. Un fascicolo L. 6
Italia e Colonie: annuo L. 60, sem. L. 31. Estero: annuo L. 72, sem. L. 37

BERTOLDO settimanale: vi collaborano i più arguti disegnatori e scrittori. Ogni numero presenta, assieme ai commenti scanzonati dei più tipici avvenimenti del giorno, un gruppo di rubriche esilaranti. Un numero cent. 60
Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25

NOVELLA vera antologia di letteratura narrativa: ogni numero contiene almeno sei novelle d'autore, fotografie di cinema, un grande romanzo illustrato e puntate, articoli d'attualità. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

ANNABELLA periodico illustrato di moda a varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, lavori, cucina, economia domestica, educazione fisica, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

CINEMA grande rivista quindicinale diretta da Vittorio Mussolini: tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, educativi, ecc. del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Costa L. 2,50
Italia e Colonie: annuo L. 50, sem. L. 28. Estero: annuo L. 70, sem. L. 40

SCENARIO grande rivista illustrata, diretta da Nicola de Pirro. Offre saggi su autori, interpreti, tratta diffusamente di problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, radio, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia inedita e costa L. 3,50
Italia e Colonie: annuo L. 35, sem. L. 20. Estero: annuo L. 55, sem. L. 30

CINE ILLUSTRATO la più agile e diffusa rassegna settimanale del movimento cinematografico: primizie, indiscrezioni, romanzi, concorsi, ecc. Ogni fascicolo contiene la trama illustrata di uno dei film di più largo successo. Un numero cent. 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

MARC'AURELIO bisettimanale umoristico che ha fondato nel 1931 una nuova scuola di umorismo schiettamente italiano. Esce al mercoledì e al sabato. Un numero cent. 50
Italia e Colonie: annuo L. 40, sem. L. 21. Estero: annuo L. 70, sem. L. 36

CALENDARIO ARTISTICO "BARI E PUGLIE" 1941-XIX

Questo Calendario Artistico è composto di 53 vedute fotografiche dei più suggestivi aspetti delle Puglie, in grande formato. Si tratta di un autentico gioiello d'arte editoriale, degno di figurare in ogni studio o salotto come un fine ornamento. Il calendario viene offerto in combinazione cumulativa ai nostri abbonati, i quali potranno riceverlo aggiungendo L. 6 all'importo dell'abbonamento.

ABBONAMENTI CUMULATIVI

In caso di abbonamento a due o più pubblicazioni, i prezzi base da sommare nelle varie combinazioni diventano i seguenti:

	ITALIA E COLONIE		ESTERO	
	annuo	semestr.	annuo	semestr.
Oggi	61,—	32,—	78,—	40,—
La Donna	56,—	29,—	68,—	35,—
Bertoldo	22,—	12,—	44,—	23,—
Novella	25,—	13,—	46,—	24,—
Annabella	25,—	13,—	46,—	24,—
Cine Illustrato	25,—	13,—	46,—	24,—
Cinema	48,—	26,—	67,—	37,—
Scenario	33,—	18,—	53,—	28,—
Marc'Aurelio	38,—	20,—	66,—	34,—

IMPORTANTE

Abbonam. cumulativo alle suddette 9 pubblicazioni (Italia e Colonie) L. 325
Abbonamento cumulativo alle suddette pubblicazioni e ad un volume della « Collezione Storica Illustrata Rizzoli », oppure ad un volume della raccolta « I Classici Rizzoli », diretti da Ugo Ojetti (edizione in uso pelle) L. 355

Roma, 14 genn. 1941-XIX

Caro Eugenio F. Palmieri,

il tuo articolo su Isa Miranda apparso ultimamente in un numero del Resto del Carlino ha sortito i suoi effetti. Produttori e parenti si sono sentiti davvero lusingati; lascia che noi tutti si dica che la tua prosa apologetica è stata davvero mirabile. Trascriviamo ora il contenuto di un bollettino dell'Ufficio stampa di una nota Casa di produzione, pervenutoci in data odierna, pregandoti di fare attenzione oltre che allo scritto, davvero limpido e brillante nella forma, anche alla morale che se ne può facilmente trarre.

Cordiali saluti.

I tuoi amici di Cinema

« La più grande soddisfazione che possa ottenere un'attrice cinematografica di qualsiasi nazione ella sia, è il potere girare film a protagonista a Hollywood. Fra tutte le attrici italiane, e molte sono quelle che veramente hanno del valore, l'unica prescelta dalla Mecca del cinema fu tempo fa Isa Miranda che d'altra parte è la maggiore nostra attrice. Come tutti sanno Isa Miranda ha girato due film a protagonista per una grande produttrice americana restando a Hollywood due anni. Questi film che hanno ottenuto un grande successo sono: HOTEL IMPERIALE e I DIAMANTI SONO PERICOLOSI. Tornata lo scorso anno in Italia, Isa Miranda dopo un meritato periodo di riposo, interpretava senza CIELO che confermava ancora una volta la personalissima arte di questa nostra grande attrice.

Attualmente ella si prepara a girare, sempre per la regia di Alfredo Guarini, è CADUTA UNA DONNA per la Scalera Film. Film d'ambiente italianissimo che racconta la vita di una ragazza milanese: soggetto umanissimo e parte aderentissima alla sensibilità di Isa Miranda. Ma la grande notizia è che Isa Miranda, appena finito di girare questo film, dovrà tornare in America per interpretare subito un film di cui sarà sempre la protagonista. Questo film è prodotto sempre dalla Casa che la chiamò la prima volta in America e con la quale aveva ancora dei legami. La direzione di questa importante Società appena visionata la copia di SENZA CIELO, colla inviata, telegrafava alla geniale attrice offrendole un vantaggiosissimo contratto.

A quanto pare l'interpretazione di SENZA CIELO ha talmente colpito produttori e registi hollywoodiani che si pensa di preparare per la nostra attrice un altro film del genere.

Alfredo Guarini, invece, impossibilitato a seguire questa volta la sua preferita, nonché sua moglie, per precedenti impegni con produttrici nazionali, rimarrà in patria dove durante l'assenza della Miranda preparerà altri due film di cui sarà protagonista la squisita attrice.

Siamo lieti che ancora una volta ella sia messaggera all'estero della grazia delle nostre donne e specialmente della genialità della nostra razza che prevale anche nell'espressione più moderna dell'arte. Le auguriamo buon lavoro oggi qui, buon lavoro domani oltre oceano e ancora di più arrivederci presto a Cinecittà ».



Jenny Jugo, la celebre attrice tedesca ha trascorso pochi giorni a Roma, col solo scopo - così ha essa affermato ad un nostro intervistatore - di far visita al marito e poi partire con lui per Berlino. Eppure: ci ha lasciato, sempre pronta a gentili pensieri, questa bella foto con autografo, che siamo lieti di pubblicare qui al posto di una compiuta intervista, come l'attrice si meritava

UNA LETTERA

Riceviamo e imparzialmente pubblichiamo questa lettera del comm. Giuseppe Amato concernente una questione d'attualità.

Roma, 16 gennaio 1941-XIX

Egregio Direttore,

Il caso di un film italiano, assillato da un critico con violenza denigratrice e accolto invece dal pubblico — a Roma e dovunque si proietta — con aperta simpatia, ha resuscitato l'eterna diatriba dei diritti della critica contro l'esosa speculazione dei produttori, i quali vorrebbero la critica tacita complice dei loro misfatti cinematografici... E per meglio provare questa asserita esigenza un altro critico, in solidarietà col primo, si foggia addirittura un preteso tipo di produttore cinematografico, il quale pretenderebbe senz'altro « una critica puramente pubblicitaria ». Né il furore distruttivo del primo critico, né la fantasia creatrice del secondo possono deformare la semplice realtà. Quando la critica, invece di discutere, di dimostrare, di correggere, d'indirizzare con il suo illuminato diritto e suo precipuo dovere, si avventa contro un film e ne tenta una sommaria esecuzione diffidando perfino il pubblico ad andarlo a vedere, quale delitto di lesa maestà si può imputare al produttore se questi oppone — non contro il giudizio ma contro la denigrazione del suo film — il fatto del manifestò consenso del pubblico al film stesso? E se il produttore in parola — sempre per constatare questo fatto del pubblico consenso in opposizione alla critica demolitrice — si serve delle normali forme pubblicitarie, come si può inferirne che egli aspiri a ridurre ad altrettali forme pubblicitarie il compito e la funzione della critica? Io mi levo tanto di cappello alla critica, ma non intendo in cospetto di essa — per il solo fatto di essere un produttore cinematografico — assumere perpetuamente la figura

dell'imputato in subordinata attesa della sentenza di assoluzione o di condanna. Deve pur valere per me — come per tanti altri produttori — la più che decennale attività produttiva nel cinematografo italiano per consigliare alla critica un atteggiamento di comprensione e di rispetto. Nella mia lunga, svariata, ininterrotta produzione di tanti anni posso enumerare al mio attivo, film quali IL CAPPELLO A TRE PUNTE, BATTICUORE rifatto in due versioni, NON TI CONOSCO PIÙ pure rifatto in due versioni, UNA ROMANTICA AVVENTURA richiesto in Germania per essere rifatto in versione tedesca, DOCUMENTO, TRENTA SECONDI D'AMORE, MELODIE ETERNE, GRANDI MAGAZZINI, MILIZIA TERRITORIALE, IL CONTE DI BRÉCHARD, FRÉNESIA, L'UOMO CHE SORRIDE, ASSENZA INGIUSTIFICATA, ROSE SCARLATTE, e molti altri d'ogni genere e tipo: tutti accolti con favore dal pubblico e anche dalla critica. Perché non è contro la critica — come si vorrebbe far credere — che io ho inteso reagire, né a difesa della mia produzione che non ne ha bisogno, ma ho reagito, e con pieno e legittimo diritto reagisco, contro chi — a proposito di UNA FAMIGLIA IMPOSSIBILE — esulando da ogni limite e contenenza di critica, non ha esitato ad accusarmi d'aver abbassato il tono oggi raggiunto dal cinematografo italiano: cioè, d'un vero e proprio tradimento ai danni della risorta produzione italiana. Io ho la tranquilla coscienza di non esser stato secondo a nessuno nel coltivare in me l'ideale d'una produzione cinematografica d'anno in anno migliore, sempre meglio rispondente alle esigenze del pubblico e della critica: tutti i miei film lo attestano. Per questo, senza voler ledere i giusti diritti della critica e affidandomi al superiore giudizio del pubblico, ho tenuto a rivendicare i miei titoli di lavoro che sono l'onore della mia vita.

GIUSEPPE AMATO

DISCHI DI FILM

ASCOLTIAMO *Languido Tango* dal film DOPO DIVORZIEREMO: lo interpreta con bella voce e chiara dizione il tenore Fernando Orlandis, accompagnato dall'orchestra diretta dal M. Semprini. La musica non è particolarmente originale, e non esce dallo stile del tango classico, ma tuttavia è garbata e si ascolta volentieri, anche perché è assai bene eseguita e ottimamente incisa.

Sul rovescio troviamo la canzone ormai popolare *Cantate con me* dal film omonimo, affidata ai medesimi interpreti: l'Orlandis intona con baldanza e con gaiezza il ritmo vivace e animato, coronando il pezzo con un trionfale acuto finale.

Ancora con lo stesso tenore ascoltiamo *Serenatella appassionata*, ritmo moderato dal gaio film LA ZIA SMESSORATA: musicchetta blanda e inoffensiva, con qualche accento più sentito, espresso in acuti vibranti, e finale languido obbligato sulla parola « amor »...

Il pianoforte di Semprini e la fisarmonica di Kramer si fondono in felice connubio per interpretare i motivi più belli e più famosi degli ultimi film. Ecco un disco ritmo lento, ove il pianoforte sgrana cascate di note perlate e si sbizzarrisce in rabeschi fantastici, mentre la fisarmonica tiene il canto con effetti ora di sassofono ora di violino. Sul rovescio stanno incisi motivi in ritmo moderato, che ci trasportano nell'atmosfera densa d'aromi speziati del quartiere negro di Harlem: il movimento si è sensibilmente animato, le sonorità si sono inasprite e drogate, e sul colore esotico e sul sapore forte domina il ritmo, implacabilmente marcato dai due eccellenti esecutori. Kramer ha veramente creato una nuova maniera di suonare la fisarmonica, e ottiene effetti inauditi e inattesi interessantissimi, mentre il pianoforte di Semprini ora fa da commento e ora da sfondo, conferendo varietà all'insieme.

Un secondo disco degli stessi esecutori è pure su una faccia in ritmo moderato e su una faccia in ritmo lento: il pianoforte espone solisticamente il motivo con limpida esattezza, poi entra la fisarmonica, con saporosi impasti e gustose coloriture. Sul rovescio il ritmo è lento: risuonano melodie ben note e popolari, cui gli esecutori conferiscono un colore strumentale specialissimo: la voce del pianoforte, precisa e brillante, si ode in opposizione alle diverse voci della fisarmonica, e i due interpreti si sbizzarriscono in variazioni originalmente rabescate, ricche di fantasia e di imprevisto. Questi sono dischi veramente di primo piano, che non temono confronti.

Kramer si presenta in un altro disco dirigendo la sua orchestra nello stesso tempo che sonando la sua fisarmonica: la musica interpretata è un pezzo intitolato: *Sopra una nuvola con te*, del film tedesco MIA MOGLIE SI DIVERTE, e il tenore cui è affidato il ritornello vocale è Servida: ottima esecuzione ed eccellente incisione.

Per finire ascoltiamo tre fantasie ritmiche eseguite da Semprini che si presenta come solista sul pianoforte.

L'incisione è perfetta non meno dell'esecuzione, che si svolge varia e colorita, senza cadere mai nella monotonia e nella monocromia, con un magistrale sfoggio di sonorità ora piene e ora velate, di accelerandi e di ritardanti, di smorzati e di rubati, sempre mantenendo perspicua la linea melodica e bene imbrigliato l'accento ritmico. I motivi e le melodie di film ben noti, come *Laila* e *Arcobaleno*, si snodano, allacciandosi gli uni agli altri come fanciulli che si danno la mano in un rondò fuggitivo e spensierato, giocondamente...

M. T. C.



Margherita Carosio e Armando Falconi in una scena del film 'L'Elisir d'amore' (foto Vaselli)



Una scena di 'Don Buonaparte' con Ermete Zacconi, Oretta Fiume, Mino Doro (foto Greme)

S.A.F.A.

NOTTURNO - Produz.: « Italcine »; distrib.: I.C.I.; regia: Mario Mattoli; direttore di prod.: Carlo Della Posta; soggetto: Scalzi e M. Mattoli; scenegg.: Mario Mattoli; scenogr.: Ottavio Scotti; arredamento: Cesare Pavani; operatore: Arturo Galles; costumi: Fabrizio Carafa; montaggio: Fernando Tropea; interpr.: Alida Valli, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Carlo Campanini, Enzo Biliotti, Carlo Lombardi, Guglielmo Sinaz, Ugo Sasso. Gli esterni di questo film saranno girati in Val d'Aosta. Iniziato il 15 dicembre u. s.

PISORNO - TIRRENIA

IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA - Prod.: « Arno-Pisorno Incine »; distrib.: Cine Tirrenia; regia, soggetto e sceneggiatura: Giovacchino Forzano; interpr.: Osvaldo Valenti, Silvana Jachino, Giovanni Grasso, Mino Doro, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Augusto Di Giovanni. Si girano le ultime scene.

DON BUONAPARTE - Produz.: « Pisorno-Viralba »; distr.: Cine Tirrenia; tratto dalla commedia omonima di Giovacchino Forzano; regia: Flavio Calzavara; scenografia: Luciano Zaccani; operatore: Craveri; direttore di prod.: Piero Cocco; interpreti: Ermete Zaccani, Osvaldo Valenti, Mino Doro, Oretta Fiume, Ives Cristina Almirante, Guido Notari.

CINECITTÀ

LA CORONA DI FERRO - Produzione: « Enic-Lux »; distribuzione: Enic; regia: Alessandro Blasetti; dirett. di prod.: Leo Meaurio; soggetto: A. Blasetti, Renato Castellani; sceneggiatura: A. Blasetti, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zorzi; scenografia: Virgilio Marchi; interpreti: Luisa Ferida, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Gino Cervi, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa, Umberto Sacripanti, Primo Carnera. Lavorazione: 21ª settimana.

SANCTA MARIA - Prod.: « Fono Roma »; distribuzione: Consorzio E.I.A.; tratto dal romanzo di Guido Milanese; regia (versione spagnola): Edgard Neville - (versione italiana) Pier Luigi Falardo; interpreti: Conchita Montes, Fosco Giachetti, Rafael Calvo. Iniziato il 25 corr.

L'ELISIR D'AMORE - Produzione: « Fono Roma » - « Lux Film »; distribuzione: Lux Film; regia: Amleto Palermi; riduzione cinematografica: Luigi Bonelli; sceneggiatura: Bonelli, Perilli, Spelani; dirett. di prod.: Valentino Brosio; operatore: Seratrice; scenografia: Gastone Medin; interpr.: Margherita Carosio, Armando Falconi, Roberto Villa, Jone Salinas, Carlo Romano, Enzo Biliotti, Pina Renzi, Carmen Navascués, Li-

NEGLI STABILIMENTI

SI GIRA

via Minelli, Loredana, Olinto Cristina, Claudio Ermelli. Il film si è iniziato il 2 corr.

MARCO VISCONTI - Prod.: C.I.F.; distr.: E.N.I.C.; regia: Mario Bonnard; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Tommaso Grossi; adattamento cinematografico: Gasperini e Novarese; scenegg.: Novarese, Gasperini, Bonnard; dialoghi: C. V. Lodovici; scenogr.: Piero Filippo-

ne; costumi: V. N. Novarese; operatore: Mario Albertelli; musica: Ezio Carabella; fonico: Carlo Passerini; interpreti: Carlo Ninchi, Mariella Lotti, Roberto Villa, Ernesto Almirante, Alberto Capozzi, Guglielmo Barnabò, Mario Galina. Al montaggio.

UN MARITO PER IL MESE DI APRILE - Prod.: « Juventus »; regia: Giorgio Simonelli; dir. di pro-

GIORNALI LUCE

N. 105. — *Cronache di Roma*: Aspetti dell'urbe dopo la nevicata natalizia (Luce) - *Sul Cervino*: La funivia più alta del mondo (Luce) - *Per gli studiosi*: Cinque minuti nella Biblioteca Nazionale di Firenze (Luce) - *Agrumi siciliani*: In un agrumeto siciliano durante la raccolta dei mandarini (Luce) - *Attualità americane*: Florida: Saggi all'aria aperta per festeggiare la settimana dell'arte; Springfield: Plastiche rappresentazioni (Metrotone) - *Estremo Oriente*: Yokohama: In occasione dell'anniversario dell'Impero il Mikado passa in rivista la flotta (Nippon News) - *Sui mari del Nord*: Colpi d'obiettivo a bordo di un sommergibile germanico (Ufa) - *Fronte greco*: Attività della nostra aviazione (Luce).

N. 106. — *Cronaca di Roma*: Celebrazione al Conservatorio di S. Cecilia del cinquantenario di « Cavalleria Rusticana » (Luce) - *Casa per il popolo*: L'inaugurazione a Cortellazzo del villaggio di pescatori dedicato alla memoria di Costanzo Ciano (Luce) - *Fronte interno*: Milano: Corso per donne radiotelegrafiste (Luce) - *Estremo Oriente*: Vedute di Hsing King capitale del Manciukuo (Nippon News) - *Dall'Ungheria*: Ballo all'aperto in una località della Transilvania (Magyar) - *Istantanee americane*: Stati Uniti: Potenti spazzaneve in azione; California: Passatempo balneari (Metrotone) - *Armi germaniche*: Una batteria d'assalto in manovra (Ufa) - *Africa Orientale*: Con le nostre truppe nelle linee avanzate del Kenia (Luce).

N. 107. — *Cronaca sportiva*: Roma: Incontro di calcio tra la squadra della Lazio e la rappresentativa Germania del Sud (Luce) - *Scuola in montagna*: La scuola più alta d'Europa in provincia di Sondrio (Luce) - *Dalla Svezia*: Stoccolma: Esercitazioni dei vigili del fuoco muniti di uno speciale fucile lancia-fune (Svensk) - *Curiosità americane*: Chicago: Esposizione internazionale del bestiame; Rockland Lake: Allevamento domestico dei tigrotti (Me-

trotrone) - *Autarchia*: Firenze: S. A. R. la Duchessa di Spoleto inaugura la Mostra delle cancellate autarchiche (Luce) - *Giappone in armi*: Tokio: L'Imperatore passa in rassegna le truppe della Capitale in occasione dell'anniversario della fondazione dell'Impero (Nippon News) - *Fronte della Manica*: Spedizione notturna di bombardieri tedeschi su di un grande centro industriale britannico (Ufa).

N. 108. — *Cronaca di Roma*: Consegna premi ai cantonieri da parte del Ministro dei LL. PP. (Luce) - *Fronte interno*: Aspetti della mobilitazione civile: L'anno il corso telegrafista. Allieve toratrici e allieve autiste (Luce) - *Musicista d'eccezione*: Bologna: esibizione di un violinista dodicenne (Luce) - *Dall'Ungheria*: Budapest: Pattinaggio per le strade della Capitale (Magyar) - *Estremo Oriente*: Tokio: Incontro atletico nazionale (Nippon News) - *Istantanee americane*: New York: Carnevalesca parata per inaugurare la settimana prenatalizia (Metrotone) - *Marina germanica*: La visita dell'ammiraglio Raeder ad una nuova unità della Marina germanica - *Per i nostri soldati*: Roma consegna doni ai soldati in occasione della Befana (Luce).

N. 109. — *Cronaca di Roma*: I giornalisti esteri residenti in Italia visitano alcune caserme (Luce) - *Pattinaggio*: Genova: Qualche momento delle gare nazionali di pattinaggio artistico femminile organizzato dall'O.N.D. (Luce) - *Per voi signore*: Come si crea la nuova moda (Luce) - *Attualità americane*: Due suonatori di bizzarri strumenti; New York: Inaugurazione della stagione lirica al Metropolitan (Metrotone) - *Concerto di fabbrica*: Le maestranze di una grande industria assistono ad un concerto tenuto nell'interno dello stabilimento (Luce) - *Per i soldati*: Colpi d'obiettivo in uno stabilimento dove si confezionano uniformi per i nostri soldati - *Armi germaniche*: Nuovi campi d'aviazione per l'ala germanica sulle coste norvegesi (Ufa).

PINI DI ROMA

Il celebre poema sinfonico di Respighi *Pini di Roma* è stato portato sullo schermo dalla « Vela Film », che ne ha appunto iniziata la lavorazione sotto la direzione di Gastone Betti e la regia di Mario Costa. E questo senza dubbio un avvenimento importante nella storia della cinematografia italiana, poichè nella trama e nello sviluppo del film vengono poco per volta svolti i temi musicali, rendendo in una parola visivi i concetti che hanno ispirati i quattro tempi della famosa composizione respighiana.

duzione: Raffaele Colamonic; soggetto: Mario Mazza; sceneggiatura: Mario Mazza; musica: Dan Caslar; operatore: Domenico Scala; interpr.: Vanna Vanni, Carlo Romano, Pina Renzi, Romolo Costa, Guglielmo Sinaz, Vera Carmi, Fausto Guerzoni, Renato Malavasi. Al montaggio.

IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ (Giustizia) - Prod.: « Fonoroma »; regia: C. L. Bragaglia; sogg.: Guido Paolucci; sceneggiatura: Piero Ballerini, Sergio Amidei; scenogr.: Battelli; interpr.: Juan De Landa, Maria Mercader, Enrico Glori, Giuseppe Rinaldi, Amelia Chellini, Giulio Donadio, Guglielmo Sinaz, Luis Hurtado, Lora Silvani. Al montaggio.

TITANUS

RIDI, PAGLIACCIO! - Produz.: « Roudini Film »; distribuz.: Titanus; regia: Camillo Mastrocinque; scenegg.: Giuseppe Zucca; scenogr.: Foresti; operatore: Jan Stallich; musica: Leoncavallo; interpreti: Laura Solari, Fosco Giachetti, Elli Parvo, Marichetta Stoppa, Otello Toso, Osvaldo Genazzani, Arturo Bragaglia. Si girano le ultime scene.

SCALERA

IL RE DEL CIRCO - Prod.: Scalera-Itala film; distrib.: Scalera; concessionario: Armando Leoni; soggetto: Tullio Covaz; organizz. gen.: Alberto Giacalone; regia: Hans Hinrich; scenografia e arredamento: Paolo Reni; operatore: Otello Martelli; interpr.: Clara Calamai, Franco Coop, Maurizio D'Ancona, Lidia Johnson, Virgilio Riento. Al montaggio.

LA COMPAGNIA DELLA TEP-PA - Prod.: Scalera; dirett. di produzione: Max Calandri; regia: Corrado D'Errico; soggetto: Alessandro De Stefani, Cerio; operatore: Massimo Terzano; interpr.: Maria Denis, Corrado Racca, Adriano Rimoldi, Fausto Guerzoni, Clelia Matania, Giorgio Costantini, Nicoletta Parodi, Erminio Spalla, Carlo Duse. Al montaggio.

La SCALERA FILM presenta
IMPERIO ARGENTINA

TOSCA

MICHEL SIMON - ROSSANO BRAZZI

CARLA CANDIANI - ADRIANO RIMOLOTTI

Produzione
SCALERA-ERA



REGIA DI
CARLO KOCH

25 GENNAIO

1 9 4 1

XIX

Cinema 110

UNA PROPOSTA

LA Manifestazione Cinematografica italo-germanica di Venezia tenutasi l'anno passato in circostanze speciali fermò, *more solito*, l'attenzione su un determinato numero di pellicole delle due nazioni che si erano incontrate, possiamo dirlo, in singolare tenzone. Due furono i film dichiarati « colossali » e sei altri, rispettivamente germanici ed italiani, apprezzati degnamente per la loro stessa fattura o perfezione tecnica ed artistica. Siamo ora a gennaio, la guerra continua e le nazioni europee che si dedicano alla produzione cinematografica sono ancora la Germania e l'Italia né altro potrà accadere di qui a sette od otto mesi, tanti quanti ne mancano alla manifestazione veneziana od al periodo in cui potrebbe svolgersi, per mutare la situazione e far sì dunque che altre cinematografie possano competere alla pari con quelle dei Paesi dell'Asse. Assisteremo allora ad un'altra Venezia tipo 1940?

Tutto lascia credere di sì, sempre che ci siano sotto cenere delle buone intenzioni in proposito. Un anno fa, proprio di questi giorni, si concludeva presso la redazione del nostro giornale un tipico referendum cinematografico che, diciamo senza falsa modestia, aveva suscitato un certo interesse nonchè originato una lotta gomito a gomito fra i candidati più quotati alla vittoria finale. Insomma la nostra era stata una formula ben trovata e ben lavorata e se non subito, almeno prossimamente, ne faremo una seconda edizione con relativo « traguado degli astri », etc.

Ora è nostra intenzione lanciare una proposta, e questa volta la suggeriamo alla Direzione Generale per la Cinematografia.

La nostra cinematografia ha bisogno, ora che si è fatta le ossa, di acquistare popolarità e affezione fra la massa del pubblico che proprio in questi giorni, a motivo di buone produzioni, si sta riavvicinando al nostro cinema.

Vogliamo aiutare ed accelerare questa marcia di avvicinamento?

Non c'è bisogno di grandi cose. Facciamo che a Venezia, oltre alle solite e normali perciò riesca a portarsi via la quasi totalità fra migliori, facciano capolino dei premi fissi, sempre uguali ogni anno nella sostanza e nel significato, da assegnarsi a quell'attrice od attore che in tutta una annata ci-

nematografica abbiano eccelso sugli altri sì da meritarsi il titolo di *divo* o *astro* di prima grandezza, a quell'operatore dimostratosi il migliore in linea assoluta, così a quel caratterista, a quell'attrice od attore di secondo piano, all'autore dei dialoghi più brillanti come alla eccellentissima sceneggiatura, al fonico più bravo, al montatore più in gamba e a tutti quegli altri conosciuti od oscuri collaboratori di un'opera cinematografica. Potrà darsi il caso che un film risulti il migliore sotto tutti gli aspetti e che perciò riesca a portarsi via la quasi totalità dei premi: poco male, chè tutti un altr'anno faranno a gara per far meglio ed eccellere e vincere. Insomma quanto in parte viene fatto comunemente a Venezia per i film non ancora programmati, potrebbe adattarsi per quelli già visionati e per i quali il pubblico che ha già dato la propria sanzione con tacita o manifesta approvazione attenderebbe il verdetto del supremo consesso che non arriverà certamente a deludere le generali aspettative.

Oltre che lavorare « a priori » sui film non visionati, i giudici veneziani radunati in una commissione a più membri dovranno dunque « a posteriori » giudicare sul già programmato e sanzionare con un premio, che potrebbe essere una statuetta (come in uso negli S. U.) di diversa grandezza a seconda delle categorie, quella qualifica di cui il possessore per tutta la stagione avvenire se ne fregierà con orgoglio come in altri termini un « aristocratico » del lavoro cinematografico.

Il cinema di casa nostra ha tanto bisogno dei suoi simpatizzanti, della sua folla, della massa, degli « aficionados », quanta ne ha il gioco del calcio dei tifosi divisi città per città e colore per colore.

Che altro poi non sarebbe una tale manifestazione se non un « campionato » con un film campione d'Italia, un attore quasi titolare scelto, un regista quale miglior allenatore che tutti i sodalizi si contendono, un produttore quale dirigente più in gamba?

LEROS



La partenza da Roma di un gruppo di giornalisti cinematografici italiani per Berlino su invito della presidenza della Reichsfilmkammer. Tra gli altri, il nostro Gianni Puccini, il primo a sinistra



PRO O CONTRO ?

Inchiesta sul
doppiato

Altra bella sintesi del doppiato

ALBERTO FOSCHI, ingegnere civile, Civitavecchia:

Ho seguito con una certa curiosità quanto si è detto e scritto in questi ultimi tempi a proposito del doppiato, specialmente sulla vostra Rivista, e tutto mi è sembrato piuttosto strano e di supervalutata importanza.

I miei rapporti con il cinema sono puramente quelli di spettatore, le mie conoscenze della tecnica cinematografica soltanto quelle acquisite per curiosità occasionalmente. Mi considero quindi come uno qualunque di quel pubblico direttamente interessato dalle proiezioni cinematografiche. Ebbene, io vado al cinema spesso per trovarvi una distrazione, più o meno completa, alle mie ordinarie occupazioni. In questi casi non credo che potrei trovare piacevole seguire le vicende di luoghi e persone di carattere e linguaggio a me sconosciuti e neppure correre con l'occhio dalle figure ad una didascalia sempre con il timore di lasciarmi sfuggire in questa od in quelle qualcosa di importante.

Altre volte, più raramente, vado invece al cinema per cercarvi qualcosa di bello, di buono, magari di artistico, con lo stato d'animo adatto ad una «prima» lirica. Allora mi piacerebbe che tutto fosse intonato e che i personaggi e le voci avessero la loro armonia. Ma è in queste rare occasioni che ho potuto constatare come oggi si sappiano ancora pazientemente guardare scene deficienti per tecnica e per arte e seguire sceneggiature che tormentano lo spettatore con la loro pesantezza. Ed in questi casi mi è sembrata particolarmente infondata la preoccupazione di risolvere l'«assurdo artistico» del doppiato, cioè di qualcosa che almeno tecnicamente si sa o si potrebbe fare con perfezione.

Per contentare i pochi desiderosi di tutte le raffinatezze dello spettacolo, richieste o dalla loro

preparazione artistica e dalla loro cultura od anche dal loro snobismo, non sarebbe invece più pratico studiare la possibilità di programmare in molte sale cinematografiche, almeno in quelle di prima categoria — e non in una soltanto, com'è fatto attualmente, e con prezzi proibitivi per la maggior parte del pubblico — l'edizione originale della pellicola oltre a quella doppiata?

Quali sono le difficoltà che si oppongono a questa soluzione che potrebbe soddisfare le esigenze di ogni spettatore se applicata per ora alle pellicole che portano le firme di maggiore garanzia e successivamente a tutte le pellicole straniere, quando la nostra cinematografia finalmente sarà riuscita a rendersi indipendente dal mercato estero?

PRO CON RISERVA.

ANTONIO SPINOSA, professionista, Bolzano:

Purtroppo il doppiato è un «male necessario», ma questo cosiddetto male necessario, dovrebbe essere ridotto ai minimi termini.

Infatti è impossibile pensare che nessun film straniero venga introdotto in Italia, ma è possibile che il numero di questi sia diminuito, e che il doppiato degli stessi sia fedele e curato più di quanto oggi si faccia.

Anche un'ottima traduzione fa perdere al film la sua intima essenza; figuriamoci che cosa sbucca fuori, quando il doppiato è fatto alla carlona. Un recente e tangibile esempio ci è dato dall'ottimo film *OMBRE ROSSE* la cui versione italiana è quanto di più ottuso possa immaginarsi.

Non potendo mai un doppiato essere simile all'originale, avendo ogni attore il suo caratteristico modo di dire, ogni viso la sua voce, ogni parola il suo suono e il suo timbro, ed essendo la parola e la recitazione cinematografica l'una

parte integrante dell'altra, il motto della Cinematografia italiana dovrebbe essere: «Poco doppiare, molto creare».

PRO CON RISERVA.

SVATOPLUK JEZEK, giornalista, Roma:

1. No.

2. Come principio il doppiato non può essere approvato da nessun uomo di sensibilità artistica. Il film doppiato non è che la pallida ombra e spesso anzi la caricatura dell'opera originale perché ci presenta — e spesso molto male — una sola metà dell'originale. Si capisce da sé che in doppiaggio non hanno luogo neanche le più primitive esigenze dell'effetto artistico del film. Sull'esempio della riduzione del film *ALLELUJA* di King Vidor e di molti altri abbiamo constatato come un'opera d'arte può essere troncata e veramente «ridotta».

3. Sì. Il sistema delle didascalie sovrappresse ha fatto una buona prova in tutto il mondo. Non è ideale ma dato che non c'è nessuna sostituzione possiamo accontentarcene.

4. Non vorrei offendere le esigenze della folla, ma penso che i film della produzione commerciale corrente destinati alle più larghe masse del pubblico possono essere sempre doppiati — naturalmente con una più grande dose di pietà e d'invenzione che fino adesso — e le opere d'arte presentate in versione originale con le didascalie sovrappresse. (In questo punto sono in principio d'accordo col parere di L. Innamorati).

CONTRO.

MARIO PUCCINI, scrittore, Roma:

1. No.

2. Perché rappresenta, a mio parere, un intervento affatto esterno e sovrapposto alla nascita e alla composizione del film. Per quanta gelosa attenzione si impieghi in cotesto intervento, si avverte sempre, più o meno sensibile, la mano di una terza persona che ha lavorato non intrinsecamente e contemporaneamente, ma dal di fuori e «a posteriori». S'aggiunga, nel nostro ambiente cinematografico, una certa scarsità di elementi vari e rinnovantesi; nonché la presenza spesso insistente, talora fastidiosa, del dialetto toscano: usato il più delle volte in senso stonato ed enfatico.

3. A mio parere sì. Naturalmente nei primi tempi non basterà ad un pubblico purtroppo poco abituato a lavorare col cervello; ma a lungo andare questa educazione si effettuerà ed il pubblico finirà col capire e col gradire.

CONTRO.

ENRICO ROMA, critico del *Secolo-Sera*, scrittore, Milano:

1. Sono contrario al doppiato, che fin dalla sua apparizione, come nel mio più recente articolo, dedicato al vostro fascicolo sui due lustri del sonoro, ho definito: odioso compromesso. Maggiormente lo disapprovo quando i nostri produttori se ne servono, per rimediare alle deficienze di qualche nostro attore. Come regola, chi fonogenicamente non risponde alle esigenze del «parlato» e chi non è capace di recitare, non dovrebbe metter piede nei teatri di posa. Ma è praticamente possibile? Se non è possibile, e il compromesso inevitabile (come temo, almeno per ora) è inutile privare la massa di un surrogato che evidentemente accetta, quando si tratta di attori stranieri, dal momento che la si inganna con attori italiani. Io detesto le mezze misure: o tutto, o nulla, come Brand.

2. La voce è parte essenziale dell'individuo, lo rivela spesso più del volto. Noi desideriamo conoscere l'uomo, non una composizione meccanica che ce ne dia l'imitazione.

3. Il sistema delle didascalie sovrappresse, per film concepiti cinematograficamente e non teatralmente, dovrebbe bastare, purché non si succedano con una rapidità tale, da impedirci di osservare il quadro.

4. Pubblicare i film nelle sale di prima visione nell'edizione originale, con didascalie sovrimpresse. In seguito, per il pubblico periferico, doppiare soltanto i film stranieri che abbiano ottenuto successo di critica e di cassetta. In tal modo, la selezione dei film di importazione diverrebbe rigorosa al massimo, il film nazionale ne avrebbe un beneficio e non si sprecherebbe denaro in doppiaggi inutili.

CONTRO.

RENATO MAY, tecnico del montaggio, Roma (C.S.C. e L.U.C.E.):

1. Decisamente no.
2. a) Una ragione tecnica: il sonoro originale ha « qualità » non perfettamente riproducibili. Sin pure con pazienza e tempo a disposizione, il doppiato risulta sempre un lavoro necessariamente approssimativo, per sincronismo, timbri, piani sonori, volumi, effetti d'ambiente ecc.
- b) Una ragione estetica: la collaborazione (questa tesi oggi universalmente accettata potrebbe in un certo senso giustificare il doppiato) va intesa come processo « simultaneo » in sede di produzione, e non come processo « susseguente » in cui un nuovo elemento si sostituisce ad uno dei fattori originali che compongono il film. Tanto è vero che, per quanto tarchio, il sonoro originale esercita sempre, anche sullo spettatore che non conosca la lingua, una suggestione maggiore di quanto non si possa ottenere col più accurato doppiato.
- c) Una ragione industriale: l'abolizione del doppiato limiterebbe ancora più le importazioni, e darebbe nuovo impulso alla produzione nazionale. L'opera d'arte cinematografica, supererebbe infatti egualmente le difficoltà della comprensione della lingua, mentre tante e tante mediocrità si auto-elimineranno, con vantaggio della produzione nostra.
- d) Una ragione critica: relegato per la maggior parte degli spettatori il significato del parlato ad una pura espressione fonica, si capirebbe finalmente che il cinema, nonostante il sonoro, si esprime prevalentemente per immagini. E si giudicherebbe il valore di un film da quanto di veramente cinematografico esso contiene. (Ricordare il paragone di Clair sul cieco a teatro e sul sordo a cinematografato). (La serie può continuare fino alla zeta ed oltre).
3. Più che sufficiente: superfluo se non addirittura dannoso. La didascalia sovrimpressa non ha funzione espressiva salvo che in particolarissimi casi. Ricordare in CALLIGARI di WIE-NE le didascalie « Be Calligaris » che volevano, esteriorizzare l'allucinante pensiero del protagonista, e qualche cosa di simile in ALTECUIA di Vidor — film sonoro — quando Missy Rose, durante il « revival » chiama Zuke fuggito con Chick (la cosa però non mi sembra di eccessivo buon gusto). In fondo la didascalia sovrimpressa si può considerare come un confusionario surrogato della didascalia intercalata. Ed allora, ove si adottò questo sistema, sappiamo perfettamente che si troveranno ancora, fra non molto, dei Murnau e dei Lupa Pick, che intelligentemente propugneranno l'abolizione di ogni tipo di didascalia. Tanto vale quindi non cominciare nemmeno.
4. Circoscrivere il doppiato alle stesse modeste, ma nobili proporzioni della preregistrazione. Non bisogna infatti dimenticare che il doppiato è anzitutto un mezzo tecnico. Come tale va adoperato in determinate circostanze (qui si parla ormai di ripresa) quando esso cioè costituisca l'unica soluzione possibile di particolari problemi di tecnica (e non di economia). In tale senso si può dare anche al doppiato precise funzioni espressive, come ad esempio attribuire una vocetta infantile ad un omaccione o, come è stato fatto (se ricordo bene è l'unico esempio) da Feyder in LE GRAND JEU (1934) per dare due diverse caratteristiche foniche alla figura di una stessa attrice che crea due personaggi diversi nello stesso film.

CONTRO.



Abbiamo dunque gettato il pomo della discordia in questa famiglia?

ALBERTO PACI, operatore di cabina, S. Benedetto del Tronto:

1. Sì.
2. Perché soddisfa noi e la quasi totalità degli spettatori.
3. No. Perché per i più sarebbe un tornare ad un « muto » (che non è muto), e credo allontanerebbe dalle sale quella parte di spettatori che il « parlato » ha attirata; e cioè quella, che col parlato, ha avuto modo di comprendere, o meglio comprendere, lo spettacolo (e, diciamo francamente, non era e credo non sia trascurabile).
4. Aumentare il numero dei doppiatori in modo che si abbiano un maggior numero di « voci » ed un maggior margine di tempo per il doppiato della pellicola.

Pro.

ITALO DE GIULI, ingegnere, Roma:

1. Sì.
2. Per lo stesso motivo per cui approvo le traduzioni di opere straniere che interessano il pubblico dei vari gradi di cultura. È un male, e su ciò non v'è dubbio, ma è un male necessario non potendo pretendere che il pubblico sia nella sua massa poliglotta. Una traduzione come un doppiato sarà sempre qualcosa che avvicina di più che non le didascalie, il pubblico all'opera.
3. No.
4. Far sì che le traduzioni siano più curate, ed il doppiato fatto con maggior senso artistico. Oggi si doppia un film in tre giorni con 8 ore di lavoro al giorno. Commercialmente sarà un bel risultato, artisticamente è un non senso.

Pro.

GIANCARLO BERIA, dottore, Torino:

1. Approvo.
2. Perché, considerando l'opera cinematografica come una sensazione estetica esclusivamente visiva, ritengo che il sonoro costituisca un elemento estraneo. Quindi, analizzare le caratteristiche del sonoro significa orientare l'indagine critica verso il lato teatrale della pellicola: vale a dire è indice di scarsa sensibilità cinematografica.
3. Il sistema delle didascalie sovrimpresse mi sembra sufficiente. Infatti — sempre restando su un terreno teatrale — questo sistema permette la rapida comprensione delle vicende dialogiche, unita alla percezione di ogni sfumatura sonora dell'originale. Non però adatto ad ogni pubblico.
4. Nessuna proposta praticamente attuabile.

Pro.

Seguitiamo a pubblicare le altre risposte pervenute ed invitiamo a risponderci tutti i competenti, tutti gli esponenti del cinema e delle altre arti e attività legate allo spettacolo, nonché tutti indistintamente coloro che avranno qualche cosa da dire in merito.

Le domande sono le seguenti:

- 1) Approvate il doppiato, o no?
- 2) Perché?
- 3) Vi sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrimpresse?
- 4) Quali proposte concrete potete suggerirci?

Attenersi esattamente nella risposta ai seguenti dati: nome, cognome, professione e residenza.

IN QUESTO NUMERO: 4 CONTRO, 5 PRO (2 CON RISERVA) - RISULTATI FINO A QUESTO NUMERO: 11 CONTRO, 7 PRO (3 CON RISERVA)



Forse il « doppiato » non è più in gambe?

LA NOSTRA CITTÀ

DAL TEATRO ALLO SCHERMO

Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser

(II puntata)

New Haven, Connecticut, 29 ottobre 1939. — Caro Sol, il primo abbozzo revisionato è qui dinanzi a me. Prima che io ne discuta vi trasmetto queste poche note che ho fatto...

Pag. 106. Non vorrei sembrare « un autore vanesio che consideri ogni cosa sacra scrittura », ma mi pare che i tagli nel discorso « Morte e Immortalità » servano a qualche cosa. Io non ci tengo molto, ma suggerisco di omettere la frase: « certi pensieri... ma qui non c'è ufficio postale », e correggendo appresso come segue: « ... C'è qualcosa di molto profondo che è eterno in ogni essere umano ». Si lasci qui una parte dello scritto originale e si metta: « Sì, tutte queste cose importanti... impallidiscono qua intorno » al suo posto dopo il periodo « qualcosa di eterno » — e poi omettere la frase: « Cosa abbiamo lasciato? Cosa rimane dietro di noi quando la memoria è svanita... e svanita la vostra identità, signora Smith? ». In altre parole: l'idea di abbandonare le cose terrene segue il passaggio su « qualcosa di eterno ».

D'altra parte, come ho detto, tutto questo non m'interessa gran che, e lo lascio al vostro giudizio...

La scena del matrimonio è migliore. Ma credo che non sia sufficientemente fresca. Non credo che nella vita alcuni ragazzi d'un villaggio reale possano schiamazzare e salutare un compagno durante il passaggio del suo corteo nuziale. Ed è graziosamente sentenzioso quanto Mr. Morgan dice ad alcuni amici: « Ci sono tante cose da dire intorno a un matrimonio. E vi sono tanti pensieri che passano per la mente di chi assiste a un matrimonio »...

Le nostre carte dicono che lo scritto è stato mandato a me perché io lo approvi. La mia approvazione certo la dò. La mia esitazione resta soltanto tra voi e me, Sol, e non riguarda la bontà di questo trattamento e la fedeltà di questa trascrizione — essa lo è —, ma la vostra e la mia soddisfazione, la superiorità del film che faremo sugli altri film — e se esso sarà capace di suscitare una profonda emozione cinematografica nel pubblico e nei critici. Per giungere a questo, penso ci sia ancora parecchio da lavorare. Con tutta la mia amicizia, come sempre, THORNTON

2 novembre 1939. — Caro Thornton, ho la vostra lettera del 29 ottobre, e fatemi dire che trovo i più vivi stimoli nei vostri suggerimenti e consigli. Così avete rinvigorito la mia decisione di condurre questo scenario fino al suo termine in una traduzione fedele al suo originale quanto è massimamente possibile nel nostro mezzo.

Quanto agli esperti del cinema, scrittori e registi, da utilizzare, ho avuto parecchie candidature da considerare, ma ho sempre scartato quei cervelli che non hanno strettamente le mie vedute sulla realizzazione cinematografica dei poetici intenti del vostro testo originale. Parecchie osservazioni di quelle persone, tuttavia, hanno fatto su di me qualche impressione, e mentre le analizzo ancora dentro di me sento tutta la necessità delle vostre deduzioni sul loro valore.

Spero che non vorrete restare nella vostra posizione, denunciata con le vostre stesse parole, di

« inesperienza nei valori del cinema ». Siamo d'accordo che i mezzi dello schermo sono assolutamente diversi da quelli della scena, ma io sostengo che dobbiamo trasferire propriamente le situazioni dalla scena allo schermo, così che le emozioni del pubblico siano le medesime riguardo al film come riguardo al dramma teatrale. Potrei usare un esempio da seguire per la differenza esistente tra i due mezzi: una persona sente, in un concerto, un brano dell'*Aida* eseguito da un'intera orchestra sinfonica, e lo gusta in pieno. La stessa persona si trova in un cinematografo e sente lo stesso pezzo eseguito dalla medesima orchestra nel medesimo modo: morirà di noia prima che il pezzo sia arrivato a metà. È una differenza importante. Ci si stanca di vedere l'orchestra sullo schermo. Deve essere accompagnata da qualcosa che appaghi l'occhio quanto l'orecchio...

Ora vengo a una questione che necessita della vostra risposta per mia guida. Si è suggerito per ragioni cinematografiche, di trovare un motivo per legare il terzo atto a circostanze già contenute nel dramma. Io penso che ci si possa fermare su un punto: dal matrimonio di Emilia e George può sorgere un problema, per le differenze delle loro mentalità. Cito come esempio: Emilia è più vivace di George; nella sua giovinezza essa discorre come « seta sgomitata da un rocchetto » — aiuta George nella matematica — è sciolta — George non lo è — « terrà discorsi per tutto il resto della sua vita... ».

Domanda: può l'astuzia di Emilia portare Giorgio alla decisione di non frequentare la Scuola di agricoltura? Ella tende a questo, ma Giorgio rimane fermo nella sua volontà. Egli infatti decide di non andarci.

Potrebbe Emilia, dopo la morte, celebrare di

nuovo il suo quinto anniversario di matrimonio... ed ora assistere al suo errore?

Emilia nella sua vita è quasi super ambiziosa per Giorgio, desiderosa di perfezionare tutti gli studi che Giorgio avrebbe fatti andando alla Scuola di agricoltura, ma che egli voleva imparare soprattutto mediante la sua esperienza personale. Noi possiamo esprimere in una sola scena che Giorgio non può sviluppare la fattoria con tanta rapidità come Emilia pensava. Ella continuava a trarre idee da giornali e libri come già faceva per sé dai libri di scuola e cercava di spiegarle a Giorgio, ma egli era lento nell'afferrarle. Si era spazientita spesso volte. Qualche fattoria poteva aver progredito più rapidamente di quella di Giorgio e ciò naturalmente non le poteva piacere...

Ora essa si accorge di questo. Ricorda di essere stata lei la responsabile della mancata iscrizione di Giorgio alla Scuola di agricoltura. In fondo aveva sopravvalutato molte delle virtù di Giorgio. Tutto ciò era il suo errore...

Ci potrebbe essere un gran piacere a rivivere, ad approfittarsi di quanto ella aveva visto da viva, piuttosto che a tornare nella tomba? Approvarebbe il pubblico, assistendo al film, il suo ritorno alla vita, come ella fa? Altri mi dicono che questo fatto, o qualcosa di simile, renderebbe il film più attraente e quasi adatto per quaranta milioni di spettatori, e che ciò cambierebbe soltanto l'aspetto della vostra filosofia, non la filosofia in se stessa, che rimarrebbe sostanzialmente identica.

Dunque ditemi francamente, Thornton, che cosa voi ne pensate. Ciò aiuterebbe o sarebbe nocivo alla struttura del film? Potrebbe tutto ciò dar luogo a qualcosa che voi ritenete possa intromettersi alla linea ed allo scopo della vostra idea iniziale?...

Voi avete ragione anche in questo: che noi abbiamo bisogno di una specie di introduzione per Simon Stimson; vi sono inoltre molti altri punti sui quali dobbiamo discutere personalmente.

Spero che il progredire del primo abbozzo non vi induca a credere che l'opera sia quasi pronta per lo schermo: uno sceneggiatore è prossimo ad iniziare il lavoro.

Sinceramente

SOL LESSER



Elsa Merlini, Renato Cialente e Gianni Agus in una scena nell'edizione teatrale italiana

Domenica, 12 nov. 1939 - New York. — Caro Sol, le mie lettere sembrano soltanto mettervi in imbarazzo intorno al lavoro, e Dio sa che io non intendo ciò. Cosa importante da stabilire è che il già fatto è davvero buono e che quando io esprimo qualche riserva intorno ad un aspetto o brano di esso, non mi sembra di essere in grado di offrire qualcosa di concreto da proporre in sua vece. Tuttavia non mi sento portato a dissuadervi dal mettere in scena il ritorno di Emilia al suo quinto anniversario di matrimonio, né a dolermi che essa sia stata una moglie poco saggia.

1) Ciò esclude il ritorno del 12° compleanno che voi ritenete sufficientemente adatto a collegarsi con la primissima parte del film, ma ciò è sicuro nei suoi effetti.

2) Questo funziona quasi come una sommaria promessa alla prima parte del film che varrebbe certo meglio di quella che c'è ora. La scena di Giorgio che vaga smarrito per la fattoria. La scena di Emilia che lo rimprovera.

3) Tutto ciò spinge Emilia a far da maestra « migliorando » una persona più grande di lei. Le caratteristiche che voi notate ed appuntate appartengono al suo temperamento, alla sua « attitudine scolastica », al suo desiderio di « tenere discorsi per tutta la vita »; ma io ve lo inserii per evitare di farne una pura, dolce, ingenua ragazza di paese. Ma le ho spinte di pochi centimetri oltre il limite ed essa è divenuta formalista ed affettata.

4) L'equilibrio dell'opera permanendo tra lunghi tratti di tempo e suggestioni di masse impone che i padri e le madri, e soprattutto l'eroe e l'eroina della vicenda, si avvicinino alquanto alla linea di condotta di tutti gli altri, di ciascun ragazzo e di ogni ragazza.

Se questo è risolto per mezzo di un marito inefficace ma buono di cuore e di mogli più sagaci che s'intromettono negli affari dell'uomo, l'equilibrio è spezzato.

Non c'è tanto bisogno di una nuova « complicazione », quanto di una rinfrescata ai colori ed ai particolari sul semplice ma sufficiente ordito che già esiste.

In quanto al nuovo adattamento — all'uso di una città modello — a ciò che voi dite sul parlato: vi piace soltanto una cosa, che ciò ricorda Mr. Morgan che parla dal 1940. Più ci penso e più intravvedo che questo sarà un gran guadagno rispetto all'opera.

Se il film può evitare di presentare il Gigante che osserva il Toy Village — come Grover Whalen che mostra un modellino dell'Esposizione Universale ai visitatori del suo ufficio — ogni altra cosa va bene...

Cordialmente,

THORNTON

Hollywood, 4 dicembre 1939 - TELEGRAMMA A ISABEL WILDER. — Quale tipo di automobile piacerebbe a Thornton per il Natale? SOL LESSER

New York, 5 dicembre 1939 - TELEGRAMMA A SOL LESSER. — Thornton non ha mai condotto una macchina ma ha sempre detto che se egli dovesse averne desidererebbe una Chrysler apribile con strapuntini.

26 dicembre 1939. — Caro Sol, proprio per mostrarvi che non ho messo superbia per il solo fatto che posseggo la più bella automobile della città (persino i Cartwrights volgono ora il capo quando passo io) vi scrivo sulla mia vecchia carta. Tutte le mie sorelle sono tornate per il Natale e voi non avete di certo mai udito tanti strilli e schiamazzi quanti ne ho uditi io allora. Ognuna voleva sapere il funzionamento di ciascun comando della macchina. Quando esse si avvidero che c'erano delle piccole luci rosse che si accendevano quando l'olio ed il gas stavano



Una scena della 'Piccola città' rappresentata a Teatro delle Arti di Roma

per terminare, la cosa diede loro il colpo di grazia; e i due tergicristalli sul parabrezza... oh, Dio mio! un congegno che va su e giù senza che nessuno perda la propria calma! Insomma, insomma: io ero così stupito da non saper più che fare, ma da allora sto divenendo sempre più superbo e contento ad ogni ora che passa. Mille grazie, Sol! Desidererei tanto avervi qui per farvi vedere che succedono ha accolto il vostro dono...

THORNTON

5 gennaio 1940. — Caro Thornton, ho le due vostre, del 26 dicembre e della vigilia, arrivate insieme, e io sento da esse che noi abbiamo ottenuto il risultato desiderato; dunque i mutamenti opportuni sono stati apportati al nostro lavoro, che ora sta già assumendo la forma di una completa sceneggiatura. Una copia di essa vi verrà spedita dentro i prossimi due o tre giorni. Abbiamo deciso di cambiare l'inizio del film per eliminare ogni senso di meccanicità ed artificio. Le nostre opinioni sono tutte concordi sul fatto



Elsa Merlini e A. Baghetti in un'altra scena della 'Piccola città' di T. Wilder

che questa scelta definitiva sia più scorrevole e più indovinata. Io mi sono molto adoperato per mantenere la perifrasi d'apertura in maniera da dar l'illusione al pubblico di stare di fronte a una qualsiasi piccola città degli Stati Uniti, ma senza dubbio questo fatto si accomoderà da solo durante lo svolgimento del film. Eravamo giunti alla conclusione che questa sorta di motivi era stata troppe volte sfruttata perchè gli si desse ancora valore, sebbene avrebbe potuto servire ad un effetto.

Il film stesso sarà trattato in una maniera niente affatto convenzionale rispetto ai problemi inerenti alla macchina da presa, seguendo la nostra idea originale di introdurre motivi appropriati intesi ad accentuare le caratteristiche e a rendere visivo qualcosa di più profondo che non sia il semplice e puro dialogo. Per esempio, negli episodi di Simon Stimson, con le scene girate al chiaro di luna, la fotografia accentuerà le ombre bianche e nere. Le piccole e bianche case di New England, che sembrano tanto amabili e accoglienti, sembreranno invece nude e quasi spettrali in confronto alla figura di Simon Stimson, al quale esse non dovranno dare il

senso di confortevoli e dolci dimore, ma quello di un mondo freddo e crudele che lo ha rovinato. Per dare un altro esempio: quando dobbiamo riprendere la scena di Mrs. Gibbs alla mattina del matrimonio, noi vedremo la signora attraverso la finestra della cucina intenta a macinare il caffè, ma in primo piano, sul davanzale, i vasi da fiori saranno bagnati dalla pioggia per dar maggior tono all'atmosfera generale, così che Mrs. Gibbs divenga quasi un elemento secondario in questa scena. Ed ancora un altro esempio: quando Rebecca piange nella sua stanza la mattina del matrimonio, noi vediamo il suo piccolo porcellino di pezza legato con un nastro all'angolo del letto, particolare che ricorderà al pubblico ciò che Rebecca ama di più al mondo. Penso che questo piccolo effetto renderà all'occhio dello spettatore quanto una completa scena che intendesse spiegare per disteso tutto il suo stato d'animo.

Traccio questi piccoli appunti solamente perchè voi li teniate in mente quando leggerete il copione...

SOL LESSER

(il seguito al prossimo numero)

VIA DI BOREA

(Viaggio in Germania dei giornalisti cinematografici italiani - dall'inviato speciale di 'Cinema' - Berlino, gennaio)

ARRIVO NEL PAESE STRANIERO

Mai come quando si penetra in un paese straniero, il peso e la pena dei minuti che fuggono attorno, dentro di sé e per l'aria, si fa più palese. Senti, con Tommaseo, che « ogni momento è gravido d'inesprimibili varietà ». E forse non arrivi a toccarle tutte, le « varietà »; le quali potrebbero, una volta colte, fatte tue, potrebbero illuminarti, aiutarti a capire, permetterti veramente e finalmente di « penetrare ». Oh non basta poggiare i piedi sul nuovo terreno, camminare con occhi spalancati per vedere e vedere; una deficienza d'attenzione, ed ecco che forse la chiave della « penetrazione », lanciata da mano ignota, cade ai tuoi piedi e non te ne sei accorto. Frattanto la vita differente e gli uomini del diverso clima tutto intorno si muovono, fluiscono, divengono. Imbambolato, il viaggiatore che abbia scarso tempo per le scoperte, trovandosi nel giro di un viaggio breve (è questo il caso del gruppo di giornalisti del quale farò parte per poco e rapido tempo, per una visita al cinema tedesco nelle sue sedi feconde), non sa dove metter la mano, non sa quali punti siano accertati e fissi e quali prettamente momentanei, instabili. Sovente proprio gli incontri casuali e rapidi con la gente, possono quelli aprire una strada giusta. Meglio che i viaggi celeri. Ma io non so ancora se gli incontri che farò e quelli che ho in animo di fare mi serviranno a questo scopo: come li potrà prevedere, se arrivo ora a Berlino? L'ultima volta che fui in Germania, rammento, dovetti molto a piccoli, umili incontri di viaggio, ai discorsi scambiati nell'albergo; a un amico che mi feci ritornando in Italia.

Ma di solito, capita a me viaggiando di scordare tutto facilmente (per un esempio), le facce, l'aria, l'architettura, l'ore innumerevoli e diverse; era tanta la preoccupazione di ricavare un succo da quell'incursione, era troppa. Ora sono a mani vuote. Già le interruzioni medesime pel mangiare e pel sonno, procurano mortificanti fratture: quando avviene questo in treno, verrebbe desiderio di rimanersene sospesi fuori del finestrino coi piatti in mano o il cuscino appoggiato al vento, così non si perderebbero certe cose essenziali. L'abitudine, ecco, impedendo agli occhi di essere nuovi e freschi nel vedere, al cervello di pensare lungo linee dirette invece che attraverso gomiti lano, affastellati, l'abitudine è la prima nemica, il primo grosso ostacolo sul cammino dell'avventura. Anche stavolta, sono passato per la Germania come in sogno. Pure notai talune rose da aggiungere alle altre a me note.

Finito il tempo dell'architettura in mattoni, è cominciato in Germania quello dell'architettura in metalli: più difficile a comprendere. Da altra parte, la terra germanica che attraverso in questo viaggio, mi conforta nell'espressione. Lontani sono il Reno e la Foresta Nera, propizi alle leggende; la Baviera ch'io vedo dal treno è una pianura che non s'alza d'un solo metro; sotto la neve: questa grande pianura senza slanci invita alla costruzione meccanica. La fantasia degli uomini, non trovando nella pianura altro che inviti a restare, si tiene desta con infiniti ritrovati, con la creazione di una contro-natura massiccia, di risonanze ferrigne. I Germani dovevano essere buoni fabbri e orefici fin dal tempo di Tacito. Così capisco anche la Sehnsucht per l'Italia, ecc. ecc. Ecco nella Prussia.

Poi la terrestre e rumorosa vitalità di Berlino, che la guerra non ha fermato. Oggi avremo una giornata piena di visite e di incontri, ufficiali e cinematografici.

G. PUCCINI

È TROPPO INTELLIGENTE

LE osservazioni peregrine non abbondano. Quella che serve di titolo a questa nota non ci appartiene: l'ha lasciata cortesemente cadere un ignoto signore che sedeva nella terza fila di galleria in un cinema di seconda visione.

Troppo intelligente era, secondo lo spettatore, il film che si stava visionando. Un film francese lento ed impeccabile che sezionava, in metri e metri di pellicola, le aggrovigliate spirali psichiche di una *donna perduta*. La frase scivolò fino al nostro udito e fece centro. Il complesso torpore che ci invadeva, lo strano malessere che limava lo stomaco e appesantiva il cervello ci apparvero immediatamente evidenti e motivati. In altro momento, la frase pronunciata dietro le nostre spalle sarebbe caduta inavvertita; poichè ci annoiavamo, invece, assunse un valore particolare. Ci ripromettemmo di stabilire quanta verità fosse nell'asserzione anonima, e non ci annoiammo più. Dopo vario pensare, improvvisamente il significato di essa ci si fece chiarissimo: è troppa l'intelligenza che si richiede allo spettatore.

Si noti che non abbiamo mai voluto tener la platea in concetto di un complesso di bruti, come amano affermare certi critici quando non sono d'accordo con il pubblico nel valore di un'opera. Abbiamo, anzi, la ferma convinzione che il pubblico sia capace di comprendere cose di un livello assai più alto di quelle che quotidianamente gli vengono servite. Ma se il pubblico è capace di comprendere tutto, ha però il diritto di non essere costretto a fare degli sforzi intellettuali quando intende prendersi un'ora di svago. Diritto sacrosanto, questo, se si considera che quello che contribuisce a stancare il pubblico non è intelligenza in una sua manifestazione lineare ed essenziale, ma un intellettualismo morboso che informa certa produzione. Questa forma di intellettualismo tortuoso è già, allo stato attuale, nettamente respinto dalla letteratura che volge le sue aspirazioni ad una chiara forma narrativa: sono appunto i superstiti di una deviazione letteraria sorpassata che inquinano una certa tendenza cinematografica.

Grande torto questo, poichè se teniamo il cinema in concetto di arte pura, non dobbiamo nè possiamo fare concessioni ad alcuna deviazione o moda letteraria. Diremo di più: facendo sbandare il cinematografo verso una analisi ermetica (ci si perdoni la definizione apparentemente contrastata che però rende esattamente la situazione),

si falsa nei suoi lineamenti essenziali ogni caratteristica dell'arte cinematografica.

Uno dei privilegi del cinematografo è di potere sviluppare con la massima linearità e chiarezza un racconto. Il racconto cinematografico, per i mezzi visivi, sonori e per le caratteristiche di sdoppiamento di cui dispone, non dovrebbe mai lasciare incertezze allo spettatore. Il cinematografo può giovare, per spiegare meglio il racconto, di dettagli e di visioni d'insieme, di rapidissimi passaggi e di dialoghi in primo piano. Tutto insomma può risultare talmente evidente allo spettatore del cinema, che questo non ha attenuanti quando non riesce a farsi comprendere. Avrebbe, insomma, il cinematografo il dovere di essere chiaro. Poichè l'ermetismo non è caratteristica essenziale per l'arte, se non quando i limitati mezzi dell'arte stessa lo consigliano, il cinematografo, che ha a sua disposizione una intera gamma di mezzi espressivi, falsa i suoi lineamenti fondamentali, quando si lascia trascinare in un piano narrativo di forma ermetica. Non a caso abbiamo parlato della essenzialità del racconto. Il cinematografo, almeno secondo un nostro punto di vista, è nel suo carattere soltanto quando svolge completamente un tema. Il documentario, il giornale di attualità, forme di cinematografo per le esigenze quotidiane, hanno però parentela più stretta con il giornale fotografico che con il cinematografo. Ci sarà, a questa affermazione, qualche contrasto. Il documentario è quasi pacificamente riconosciuto come forma d'arte cinematografica. Ma questo non è in opposizione alla nostra tesi. Riconosciamo al documentario il diritto al passaporto artistico, ma soltanto quel tipo di documentario che contenga lo svolgimento di un tema completo e assai spesso un racconto, anche se delineato con argomentazioni simboliche. Se il racconto è dunque il fattore essenziale per l'esistenza o meno di un'opera d'arte cinematografica, dovremmo concludere che ogni illazione visiva che non abbia uno stretto legame con le funzioni del racconto, è arbitraria ed inquina il carattere lineare dell'arte stessa. Per essere più precisi, diremo che, quando si abbandona il piano narrativo cinematografico per scendere all'analisi di dettagli di gusto letterario, non si commette soltanto un arbitrio, ma si sposta addirittura l'angolazione della visuale cinematografica — che è sempre tendente ad abbracciare il massimo di una

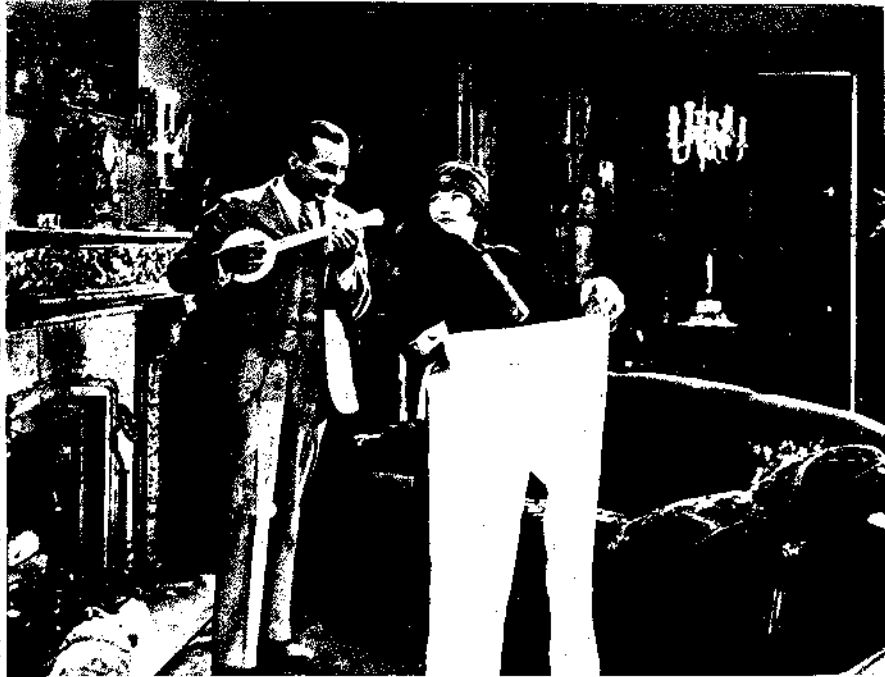
azione — per portarla ad un campo visivo più limitato, il che non è affatto giustificato dagli effetti che si ottengono. Resta perciò di dubbio gusto e di effetto assai discutibile la tendenza ad un intimismo ascetico che informa una corrente attuale della produzione cinematografica. Quella a cui si ispira il cinematografo è una forma di teatro, già assai poco teatrale, che trova la sua condanna nell'enorme margine di chiarimenti che lascia in bianco.

Se cinquanta anni di cinematografo danno la possibilità di affermare l'esistenza di classici, riconoscendo cioè come classiche quelle opere che hanno sviluppato compiutamente — con piena dignità artistica — un tema particolarmente adatto ad una visione cinematografica, sarà più agevole far dei confronti e comprendere come sia lontano dalle naturali caratteristiche del cinematografo l'attuale slittamento verso una forma descrittiva di stati d'animo riflessi e quindi spesso incomprensibili. Era forse un ritorno ad una chiarezza di espressione riferita a valori spirituali universalmente accessibili quello che inconsciamente esprimeva la frase apparentemente insignificante del signore della terza fila.

UMBERTO DE FRANCISCIS



Hilde Schneider giovane attrice della Ufa (f. Ufa)



KIUT



UMANITÀ DI STROHEIM

TANTO la vita quanto la carriera artistica di Erich von Stroheim furono, sin quasi agli ultimi tempi, caratterizzate da una lotta continua e spesso tremenda che l'uomo dovette sostenere contro gli altri e contro se stesso: per questo soltanto egli ci sarebbe caro. Dapprincipio, radiato da quell'esercito e da quel suo posto brillante d'ufficiale ed anche di diplomatico, verso cui forse avevano contribuito a spingerlo più le rigide tradizioni di famiglia che non un'intima e particolare aspirazione, costretto ad emigrare in quell'America che per tanti uomini del suo tempo rappresentava veramente e sotto tutti gli aspetti il mondo nuovo, egli conobbe ogni sorta d'esperienze: le sue mani d'aristocratico, che ben sapevano nascondere la ruvidità nativa sotto la finezza dei candidi guanti, si dovettero abbassare ad ogni sorta di mestieri, e la sua nobiltà sprezzante di barone non mancò di assaporare la feccia della vita. Tutto ciò non valse purtroppo che ad ispirargli e a radicargli sempre più profondamente nell'animo quel suo sentimento di ostilità verso un mondo che in fondo era stato la causa, se pure indiretta, del fallimento della propria esistenza, ma ch'egli avrebbe in parte giustificato se una relativa tranquillità gli avesse permesso di rivolgere ogni tanto entro se stesso la propria attenzione. E ci sono molte maniere di manifestare un'umanità interiore, e quella di Stroheim è certo la meno comune: e fu quella dell'odio. Un odio acuto, profondo, totale, verso tutto ciò che gli ricordasse il passato: ed egli credeva di accomunare tutti al suo sentimento, e forse non si accorgeva che, se gli americani applaudivano talvolta alle sue creazioni, non era estraneo a questo loro atteggiamento il potere sempre più influente della propaganda politica. Qui è opportuno ricordare che la carriera artistica di Stroheim — non la sua vita — fu sempre considerata come quella di un dominatore, ma che non si sono mai analizzati a sufficienza i limiti di questa definizione, e non si è mai badato a quei suoi atteggiamenti che sono proprio caratteristici di un « dominato ».

Mediante le sue opere posteriori, ci si può facilmente immaginare quale doveva essere la figura sua d'interprete o il suo apporto come assistente, pratico di cose militari e conoscitore delle corti europee, nei primi film girati sotto la direzione e il comando di alcune fra le personalità artistiche e commerciali più in voga nell'ambiente americano d'anteguerra: Griffith (INTOLERANCE, THE HUN WITHIN), John Emerson (OLD EDELBURG), Fairbanks (HIS PICTURE IN THE PAPERS), la Pickford (LEES THAN DUST), Allen Holubar (THE HEART OF HUMANITY). E soprattutto un film è notevole, perchè alla sua realizzazione furono interessate tre diverse personalità: Griffith, Stroheim e — questa non ve l'aspettavate — Lloyd George. Questo film è intitolato HEARTS OF THE WORLD (1918) CUORI DEL MONDO: un bel titolo per un tema di propaganda: e Stroheim, che di cuore ne aveva davvero, vi recitava la sua ormai consueta parte di ufficiale (oltre a collaborare, s'intende, alla regia, come « esperto di cose militari »), riuscendo a dimostrare a tutti che sotto quelle vesti non si poteva celare che un animo barbarico e un cuore mostruoso! Ecco quella che io chiamo la « contraddizione » di Stroheim, che è in pari tempo la causa della sua eterna scontentezza e la ragione fondamentale della sua arte. Gli americani erano contenti di poter odiare — ed anche di voler odiare, e di saper odiare — un simile personaggio; mentre Stroheim mirava soltanto ad acquistarsi i mezzi necessari a dire apertamente, senza eufemismi di nes-

suna specie, il proprio pensiero: a liberarsi almeno di una parte del suo carico spirituale.

Ufficiale brillante, cinico, sensuale, coi suoi guanti candidi, la sua divisa bianca scintillante, le sue decorazioni false, il suo monocolo, il suo frustino e la sua risata; con la sua andatura rigida, compassata, sprezzante; col suo sguardo acuto e penetrante, con le sue labbra mobili, sottili, finemente ironiche; coi suoi capelli a spazzola, con la sua nuca rasata; coi suoi moti succosi, incisivi, allusivi; col suo fare ostinato, irruente e, per le vittime della propaganda, « si aggressivamente allemand »; coi suoi successi da vero dominatore e superuomo, ma riportati su persone abbagliate da manifestazioni esteriori, e completamente all'oscuro della sua spaventosa povertà interiore, della sua viltà, delle sue glorie inesistenti e dei suoi misfatti frequenti il personaggio di Stroheim, così com'è creato e vissuto dall'autore (un personaggio che può essere paragonato soltanto a quello di Chaplin), è completo in FEMMINE FOLLI. FEMMINE FOLLI fu una battaglia e non una vittoria, per l'animo dell'autore: tant'è vero ch'egli sentì il bisogno impellente di riversare subito sulla feroce e desolata materia di Norris la piena, tutt'altro che esaurita, de' suoi sentimenti; e dal romanzo del narratore americano nacque, non il capolavoro, ma semplicemente il secondo ed ultimo quadro di quel che si può dire il primo atto del dramma immenso: da Mac League, GREED (Rapiacità). GREED è tuttavia un film troppo poco conosciuto da noi, ed anche quelli che hanno avuto la fortuna di vederlo, come ad esempio lo Charensol, non credo possano permettersi di definirlo l'« opera essenziale » di Stroheim, perchè noi senza GREED siamo egualmente in grado di ricostruire la mentalità e l'atteggiamento del direttore (come siamo in grado di capire Chaplin anche senza LA DONNA DI PARIGI): e questo è segno importante, per chi si ponga da un punto di vista come il nostro a giudicare opere d'arte.

Per coloro che avevano assistito alla visione di FEMMINE FOLLI, pur anche esso così maltrattato dalla censura, era cosa più che naturale il chiedersi l'un l'altro — e le espressioni del loro stupore ci sono giunte quasi nella loro integrità attraverso le parole d'un di quegli spettatori: « Ma da dove gli viene questa forza, questo immenso cinismo contrario ad ogni immaginazione, questa assoluta mancanza di pudore nei propri riguardi, che gli fa sopportare con tanta serenità gli odii di tutte le platee? Da dove gli viene quest'astio profondo verso la sua vecchia Vienna, ch'egli si condanna a rappresentare in un modo così spietato? Qual'è il destino di questo transfiga, austriaco e tradizionalista, che da tanti anni ha lasciato l'Europa? ». E nelle loro ripetute e incalzanti domande sono rivelatori, poiché dimostrano di non essere rimasti alla superficie, e dimostrano di aver bene afferrata tutta la crudeltà e quasi la inumanità di quella straordinaria condanna, ma di aver anche intuito qualcosa che c'era alla base, che ci doveva essere alla base, altrimenti loro non si sapevano spiegare l'estremo vigore di quell'atteggiamento in fondo moralistico; e dimostrano di aver badato a quegli squarci che in FEMMINE FOLLI non sono frequenti, ma profondi sì, nei quali non si può del tutto celare un prepotente senso di umanità, come in quelle rapide immagini del bimbo, colte a proposito, come in quelle disperate lacrime della donna di fronte all'ufficiale cieco, immobile nella sua impotenza di mutilato, e in quelle insistenti angosciose inquadrature della domestica all'estremo limite delle sue forze umane, in cui già comincia a balenare l'idea del suicidio; come in quella desolata accettazione del castigo finale. Il Margadonna dice che il sarcasmo e la corrosiva ironia di Stroheim sono una conseguenza logica del pessimismo religioso di Griffith, e della di lui acerba ma insufficiente critica agli infiniti pregiudizi umani; e questo è giusto, e Margadonna ha ragione di insistere sull'influenza che il vecchio maestro può aver avuto sul nuovo genio nascente; ma, naturalmente, è un elemento di giudizio non indifferente in una completa e particolareggiata analisi della produzione di Stroheim, ma tutt'altro che sufficiente a rispondere a quelle legittime domande di cui sopra. E nell'umanità dell'autore, e nel suo incoercibile bisogno di vendicarsi di tutto un passato che grava sopra la sua coscienza d'uomo e di artista ormai nuovamente in possesso delle sue forze materiali e spirituali (ed a cui è ora completamente estranea l'influenza politica), è nella ingenua speranza di liberarsi per sempre, di colpo, d'un fardello divenuto ormai troppo pesante anche per le sue spalle di lottatore avvezzo a soffrire, che bisogna ricercare la spiegazione di quello che solo per lui è ancora un enigma. Insoddisfatto del suo « primo » capolavoro, Stroheim si getta a corpo perduto nella terribile vicenda di GREED, e tutto un quartiere ricostruisce con assoluta fedeltà storica affrontando fatiche inenarrabili, e nelle scene del gabinetto dentistico è più spaventoso e ossessionante della stessa realtà; ma alla fine, in quella fiammata d'odio che divampa sempre ed anzi s'alimenta e s'ingigantisce nella scena dei due protagonisti che si gettano l'un sopra l'altro per scannarsi a vicenda, impazziti più dal contatto che dall'arsura della sete, si purifica e si attenua l'interna angoscia di questo « transfiga austriaco e tradizionalista, che da tanti anni ha lasciato l'Europa ».



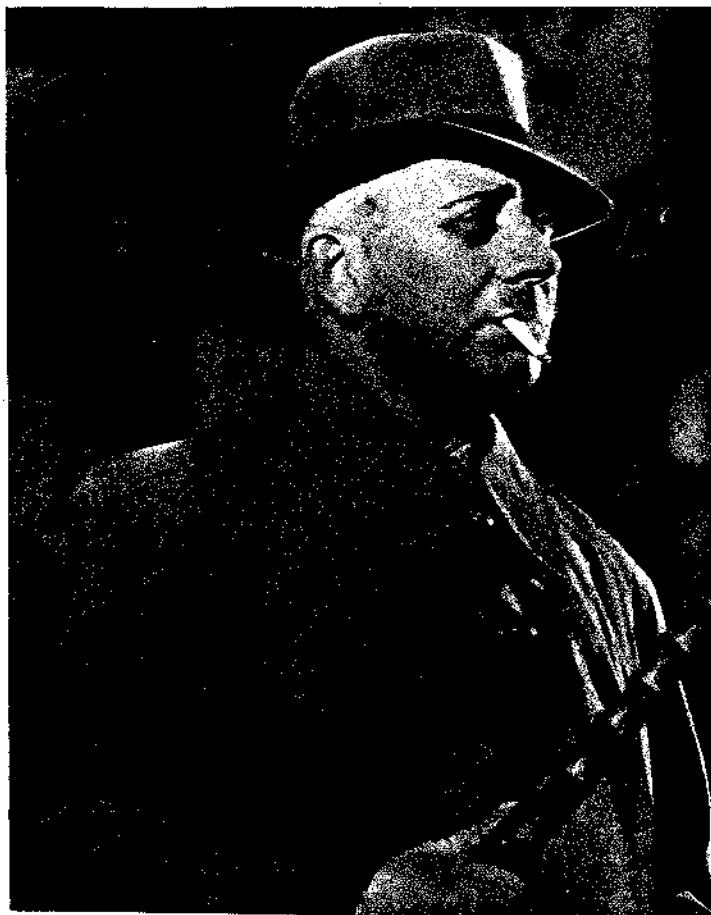
Una espressiva inquadratura di 'Femmine folli'

Ora guardate come in SINFONIA NUZIALE può risolversi e quasi dissolversi, attraverso i particolari delle varie situazioni, la spietata freddezza iniziale nel presentare e delineare i cinque o sei personaggi principali: l'ufficiale austriaco avido e corrotto, dal sorriso maligno e incantatore, zelante e gentile solo in quelle manifestazioni che possono essere favorevoli al conseguimento dei suoi bassi scopi, ma non privo, a ben scavare nell'intimo, di una certa forma d'insoddisfazione interiore, di sincerità, di vera umanità insomma, che deriva dalla stessa mimesi che uno deve pur sentire di fronte a un mondo marcio qual'è quello dipinto, e meglio scolpito, dal direttore di una storia che ha lui stesso per protagonista (qui Stroheim regista influisce più che mai sul carattere del personaggio), e che si manifesta soprattutto in due scene, già nella prima parte: quella in cui Nicki vien persuaso dalla madre, dove l'obiettivo riesce a strappare al giovane in uniforme scuro, col petto decorato di medaglie e di croci di guerra, due o tre espressioni impressionanti, e l'altra della cerimonia nuziale — con cui, in seguito alla chirurgia di Sternberg, si chiude appunto la prima parte dell'opera —, dove l'allegria oppure l'indifferenza della solita gente che assiste ad uno spotalizio, e meglio gli sguardi della sposa poco convinta di un reale affetto da parte del marito che, lei sa bene, l'ha voluta per puro interesse; ben rappresentano, per contrasto, lo stato d'animo dell'ufficiale (la pioggia poi, e la disperazione della vera amata, a sua volta messa in rilievo dal contrasto col fidanzato di questa, cinico e sfottente, compiono il resto); la dolce fanciulla che si abbandona ad una passione ch'ella stessa sente tragica per la vaga intuizione di un demone che sotto spoglie gradite si presenti a travolgerla per sempre, come l'acqua torbida del Danubio travolge una fragile imbarcazione (è la leggenda dell'« Uomo di ferro », che Stroheim esprime con un simbolismo di sapore russo); i genitori dell'ufficiale, nobili decaduti — ma decadute le sostanze, non la boria e la mania del godere —, corrotti essi pure (e si capisce come austeramente dovesse crescere il nobile figlio), i quali vedono una speranza di salvezza nel proficuo matrimonio del giovane con qualche ricca ereditiera, astrazione fatta, naturalmente, dal fisico che questa stessa ereditiera potrebbe anche avere; la tragica donna che racchiude, sotto lo splendore di un'invidiabile posizione e la miseria di un corpo infelice, un'anima appassionata, timida, nutrita di strane fantasie e di dolorose fantasticherie; il macellaio sudicio, porco come lo può essere soltanto un macellaio, un uomo che si direbbe nato con l'unica missione di dimostrare apertamente quanto indefiniti possano a volte essere i confini tra l'uomo, appunto, e il resto del regno animale; tutta una folla di personaggi tragici o spietati, di figure grottesche (il padre della ragazza che corre al richiamo di questa; corre lui pover'uomo grasso, flaccido, lento, e correndo scioccola, e sfonda col peso e con lo slancio la porta della stalla), di caratteri variopinti, che esprimono ognuno un mondo, e ognuno la condanna di quel mondo: perchè se ne toglie le tre figure principali di Nicki, dell'amata e della sposa, si son lievi veramente gli spiragli — ma perciò, quando ci sono, più avvertiti, ed essenziali — onde l'adito è possibile a fuggevoli e intense note di umanità, ma tutti i personaggi di contorno, a far meglio risaltare quel che di buono esiste negli altri, restandone anche essi in certo senso purificati, sono particolari ma non meno drammatiche espressioni di un'intera mentalità e di un mondo per sempre scomparso. Con SINFONIA NUZIALE, Stroheim ha detto tutto come creatore assoluto; ma a differenza di Charlot, il suo personaggio non è tramontato, anzi può essere fecondo di ulteriori svolgimenti: e in quale senso, non dovrebbe essere difficile intuirsi. Noi consideriamo quasi tutte le altre opere dirette, spesso soltanto in parte, da lui — ad eccezione di due e forse tre, come QUEEN KELLY, sulla quale tuttavia non abbiamo elementi sufficienti di giudizio, ma a proposito della quale la storia del litigio con la Swanson è sintomatica, rivelando nel direttore un suo prepotente desiderio di dare indirizzo artistico al film — come opere prettamente commerciali: e del resto era quasi sempre tale il suo dovere, stabilito dai contratti (celebre al proposito il caso di GREED e della VEDOVA ALLEGRA). La sua ultima opera, toglagli di mano come d'abitudine, è significativa nello stesso titolo: come può uno Stroheim dirigere una « passeggiata su e giù lungo Broadway » (WALKING DOWN BROADWAY)?

Il periodo che va da LUNA DI MIELE (Paramount, 1929) al suo arrivo in Francia (1936), è per qualche rispetto simile, nella vita di Stroheim, a quello che aveva segnato la sua lenta affermazione, attraverso un tirocinio umano e artistico doloroso di ben dieci anni (dal 1909 al '19). Come in quel tempo, per vivere, aveva dovuto sottomettere ai più umili e disonoranti mestieri, e perfino a prodursi come attore in un caffè-concerto (ma anche qui si rivelava la sua personalità, poichè egli, dei suoi numeri, era « autore-attore »), così ora deve recitare parti di sfondo accanto alla Garbo, o scrivere soggetti e sceneggiature per la Metro. E pur qualcosa dice sempre, questo grand'ufficiale e diplomatico che ora deve fingere, in borghese, un regista cattivo, o comporre la parabola del medico conteso « tra due donne »: ad esempio la sua apparizione in COME TU MI VUOI è assai notevole, specie per quel tono inconfondibile che gli riesce di suggerire per certi ambienti, e per quella sua naturalezza unica d'espressione, onde — come ha osservato il Barbaro — egli rivela di colpo, « quasi solo con la sua presenza fisica, la facca inconsistenza artistica dell'ammirabilissima stella ». Dirò subito che questa osservazione del Barbaro mi è

sempre parsa un poco eccessiva: tuttavia riconosco che la presenza di Stroheim in un film rischia sovente di compromettere l'esistenza stessa delle altre parti, se i produttori non gli mettono al fianco una schiera di attori allenati e intelligenti. Anche attraverso una semplice sceneggiatura, egli riesce a far sentire la sua voce potente: così l'episodio dell'inventore all'inizio della BAMBOLA DEL DIAVOLO, e qualche atteggiamento dell'attrice Raphaela Ottiano, denunciavano un inconfondibile stile stroheimiano. E questo stile non è per nulla imitabile, come non sarà mai imitabile quello di Chaplin: e chi volesse per caso costruire, per forza di regia oppure di interpretazione, un personaggio ispirato a quello di Charlot, fallirebbe miseramente; e così chi credesse, con pochi tratti esteriori, di ricostruire l'« ufficiale » di Stroheim. Gustav von Seyffertitz, nel CALVARIO DI LENA X e in DISONORATA, è riuscito una figura posticcia, buona a far andare innanzi la trama. Eppure sarebbe stato facile ripresentare il violento invasore, il cinico e sprezzante soldato, l'ufficiale « boche » della propaganda anglo-franco-americana, se avessero avuto una seria e valida consistenza interna, quelle fantastiche creature! Ma per liberarsi dal « tipo », che è troppo predisposto per essere sincero, esse debbono spogliarsi delle insegne del loro grado e della loro qualità, e mostrare aperto il cuore, e quel certo non so che di « umano » — particolare ad ognuno, non certo generale, e tanto meno quasi universale (come volevano far credere qui signori) — che soltanto le rende creature vive, e quindi artistiche. La sapienza, la sobrietà, la verità interpretative di Stroheim sono immense: sia ch'egli finga parti di « virtuoso » (GRAN GABBO, ALIBI), sia che tratteggi un pittoresco generale ribelle (FIAMME IN ORIENTE) o un nascosto affarista imbroglione (DIETRO LA FACCIA); sia che ritorni alle ulteriori precisazioni umane del « suo » personaggio (MARTHE RICHARD). A questo ultimo riguardo, è fondamentale la sua parte nella GRANDE ILLUSION (1937): questo maggiore von Rauffenstein, unico, insuperabile nel suo passo marziale, nella volgare immediatezza di certi personissimi atteggiamenti, nella dura e insieme cavalleresca maschera di ufficiale costretto a servire la patria come « funzionario », questo von Rauffenstein che sacrifica l'unico fiore del suo castello al corpo dell'avversario ucciso (è forse di Renoir o di Spaak quel tanto di letterario, ma lo stacco rapido del quadro è ben di Stroheim), non poteva nascere che da un solo reppo: e perchè proprio è nato da quello, io credo che un cuore tedesco abbia trovato finalmente un appagamento da tanto tempo agognato, e che abbia meritato di raggiungerlo, perchè, attraverso un rigoroso svolgimento d'arte, è stato capace di condurre alla massima espressione il suo acuto e pungente sentimento di umanità.

UGO CASIRAGHI



Umanità di Stroheim: da « Il mondo crollerà »



NON SI TROVA UN CANE

TUTTO è pronto per « girare ». Dopo due ore di lavoro l'operatore ha messo a posto le luci, l'aiuto operatore ha misurato la distanza tra l'obbiettivo e il punto preciso in cui Roberto e Nora si dovranno baciare, l'aiuto dell'aiuto operatore è al bar, l'arredatore ha piazzato bene in vista il classico telefono bianco della cinematografia italiana e ha situato con infinite precauzioni il prezioso « Murillo », che un Principe romano gli ha prestato solo per un giorno, in un posto dove sicuramente non apparirà nell'inquadratura.

L'aiuto-regista entra in teatro, si accorge che il regista non è ancora venuto e allora pensa che può tranquillamente tornare fuori dalla sua generichetta alla quale ha promesso una parte importantissima nel prossimo grande film in cui egli non sarà più un piccolo aiuto-regista, bensì un aiuto-attrezzista.

L'architetto, autore di quell'elegante salotto in cui colonne classiche ed elementi barocchi gustosamente si fondono in un tutto romanico dal quale trapela qua e là qualche lieve sfumatura Luigi XIV, XV, XVI, Napoleone, Secondo Impero, Terza Repubblica, Lebrun, Blum, Daladier, De Gaulle, autore di quell'elegante salotto, dicevamo, in cui lo stile egizio è rappresentato da un

fregio, lo stile bizantino da un mosaico, l'arte cinese da una finestra e che pur risulta in complesso del più spinto novecento, entra masticando la pagina 135 della Rivista *Ideal Home* dalla quale ha ricalcato la scena con la carta copiativa e dopo poco, con un po' di sforzo, la inghiotte per non lasciare tracce. Egli, in cinque anni, ha fatto ventotto film e perciò si è mangiato intero annate di *House and Garden*, *City and Town* e *Modern Scenography*.

L'architetto, per controllare un'ultima volta l'equilibrio dei vuoti e delle masse, si va a porre nel centro dell'ambiente e tutto lo considera attraverso alcune sue ideali inquadrature che egli ottiene tracciando nell'aria strani gesti. Quindi se ne va scalzo, perché le scarpe sono rimaste attaccate al pavimento fresco di vernice.

Tutto è pronto per « girare ».

Gli sceneggiatori, chiamati telefonicamente per ritoccare il dialogo della prima inquadratura, dopo due ore di lavoro sono giunti alla conclusione di rendere la scena muta. Finalmente entra il regista che, per prima cosa, cerca la sua poltrona sul cui schienale appare il suo nome: egli si siede, ma si alza subito urlando e pregando i presenti di staccargli dai pantaloni il piccolo cane della diva su cui si era seduto.

Tutto è pronto per « girare ».

L'aiuto-regista entra in teatro, si accorge che c'è il regista e allora pensa che, dato che c'è lui, egli può tranquillamente tornare fuori dalla sua generichetta alla quale ha già trovato l'originalissimo nome di arte Dria Draï.

La generichetta si chiama Carmela Accorranboni e ha detto la battuta « Sì, ma non del tutto... » nel film IL PICCOLO USARO che è stato programmato solo alla periferia.

Tutto è pronto per « girare ».

La celebre diva entra

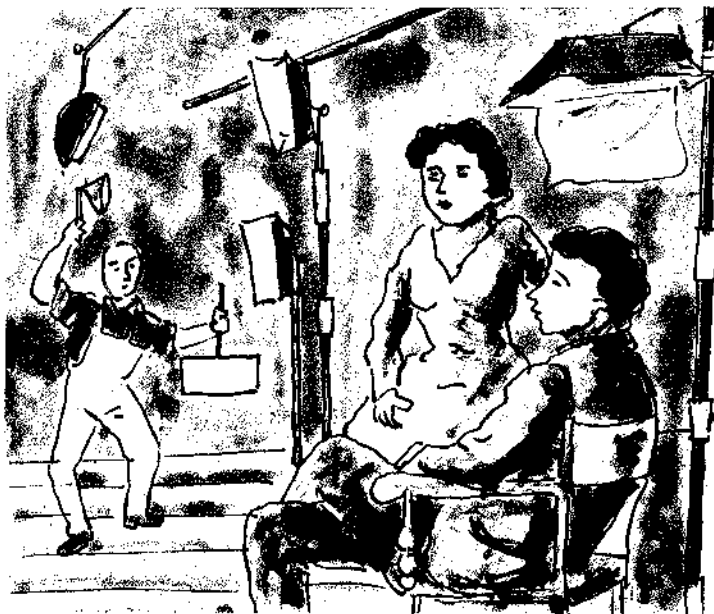
avendo finito proprio allora la sua cinquantesima telefonata giornaliera con quel signore che all'apparecchio, quando la fa chiamare, dice di essere ora la sarta, ora Padre Cristoforo, ora il dottore, la mamma, la nonna, il fratellino, Felice Cavallotti e che invece sanno tutti benissimo chi è. La celebre diva chiede subito una sigaretta americana, un cognac e se può andarsene.

Tutto è pronto per girare.

Arriva anche il celebre divo, il quale chiede subito una sigaretta americana, un cognac e se può andarsene. L'aiuto operatore segna in terra, col gesso, la posizione esatta degli attori i quali, completamente assenti, si lasciano « piazzare » dal regista guardandosi bene dall'ascoltarlo mentre egli spiega loro l'azione dell'inquadratura. La spiegazione non sarebbe difficile: si tratta di un abbraccio e di un bacio, ma siccome in teatro c'è un giornalista, il regista così si esprime: — Voi due vi incontrate... non vi vedevate da anni... le vostre anime disgiunte dal destino si ricongiungono per una ineluttabile fatalità... Tu vorresti baciare mentre nei tuoi occhi l'anima canta tutto il suo dolore... Tu la guardi con una occhiata carica di *pathos*, di *cosmos* e di *epos*... Dovete creare, in poche parole, quell'attimo psicologico che, seguendo al conflitto e precludendo alla catastrofe, inevitabilmente conduce alla catastrofe... — Quà catarsi? — domanda allarmato il produttore con il suo caratteristico accento napoletano — Quà catastrofe? Regista bello, qui ho speso due milioni e non voglio guai! Il regista vorrebbe spiegare, ma visto che il giornalista non c'è più, si volge agli attori, dicendo: ... Beh, fate un po' come vi pare! Tutto è pronto per girare.

Finalmente si gira.

Fischietto! Silenzio! Motore! Alt! Il ciak non aveva cambiato il numero di contrassegno della scena. Da capo. Fischietto! Silenzio! Motore! Ciak! Azione! Alt! L'aiuto-operatore (un frugoletto di novantasei anni, tutto sale e tutto pepe, che fu già con Pastrone in *Cabria* e con Napoleone alle Piramidi) si era dimenticato di mettere la pellicola nella macchina. Da capo. Fischietto! Silenzio! Motore! Ciak! Alt. Il ciakkista si è schiacciato un dito fra le due tavolette del ciak e danza una dolorosa tarantella. Da capo. Fischietto! Silenzio! Motore! Ciak! Azione! Alt! Il fonico, dalla sua cabina, avverte che il microfono accusa il ronzio di una mosca. La caccia alla mosca comincia. Il tecnico della Flit, il tecnico della Razzia e il tecnico della carta moschicida si danno da fare per giustificare la loro paga settimanale.



Non si trova un cane... Intanto, languidi, gli eroi attendono sonnecchianti o sfasati (disegni di Maccari)

Infine mostrano, trionfanti, una mosca (di ferro) che serve loro da anni per evitare la fatica di correre dietro a quella vera.

Il fonico non accusa più il ronzio. Da capo. Fischietto! Silenzio! Motore! Ciak! Azione! La scena viene girata quindici volte. Tre volte perché il vestito della diva si slacciava, cinque perché il divo al momento del bacio tossiva, sei perché al momento della tosse baciava; l'ultima ripresa è quella buona perché tutti si sono stufati.

Si passa ad un'altra inquadratura per la quale occorre un cane. Dov'è il cane? Il cane non c'è. Nessuno ci aveva pensato. Chi ci doveva pensare?

Il regista se la prende con l'aiuto-regista, l'aiuto-regista con il direttore di produzione, il direttore di produzione con il segretario di produzione, il segretario di produzione con gli attrezzisti, gli attrezzisti con un signore che passa in quel momento davanti allo Stabilimento.

Trovare un cane non deve essere una cosa difficile. Eppure in tutto lo Stabilimento non se ne trova neanche uno, lo Stabilimento è a dieci chilometri dalla città e all'intorno sono solo prati con vacche. L'aiuto-regista, compulsato il copione, avverte che se si sostituisse il cane con una vacca, la scena non verrebbe danneggiata. Il regista considera seriamente la proposta per dieci minuti, ma alla fine giunge alla conclusione che la sostituzione è impossibile perché la vacca dovrebbe rosicchiare un osso, fare le feste al divo ed abbaiare gioiosamente sulle ginocchia della diva. La diva, da parte sua, si oppone ad offrire per la scena il suo cane perché « lui è piccolino, lui, vero? Povero Boffi... che cosa vogliono far fare al mio Boffino? Il cinematografo? Cattivoni! ». Non resta altro che truccare da cane il gatto dello Stabilimento: il fedele Buricchio, dopo una tosatura, una verniciatura, l'applicazione di una dentiera da *bull-dog*, il difficile taglio della coda, la mozzatura delle orecchie, l'applicazione del muso finto e lo spalmamento del cerone e del *rimmel* agli occhi, dico: — Porca miseria! Aveva ragione mio zio quando mi aveva consigliato di fare, invece, il gatto di farmacia! — Da fedele Buricchio, con l'applicazione di una bella museruola, il gatto è diventato il fedele Melampo. Ne risulta un Bulampo o, se volete, un Melicchio. Del resto questo è niente, dato che nel precedente film il gatto aveva sostenuto la parte di un coccodrillo. La scena può essere girata.

Però, naturalmente, il gatto, invece di abbaiare gioiosamente, miagola. L'aiuto-regista fa notare la cosa. Il regista, che ha un appuntamento con un produttore per trattare il prossimo film che ha già tutto in mente, dice che tanto farà doppiare il gatto dal professor Maccaresse, che già doppiò Asta, il cane de L'UOMO OMBRA.

Tutti escono. Si spengono le luci. L'ultimo attrezzista, nell'uscire, deve durar fatica a scacciare cinque cani che improvvisamente, sbucati da chissà dove, stanno facendo scempio di quell'elegante salotto che è tutto un manuale di storia dell'Arte.

MARCHESI e STENO



TALVOLTA sono gli spettri dell'illusione, talaltra è la semplice nostra facoltà immaginativa: una forza quasi estranea che ci esalta e ci distacca dalle nubi del mondo; le cose umane s'impiccioliscono, la crudeltà del destino ci piace, quello che gli individui chiamano « progresso » si risolve in un piccolo meccanismo illusivo, una carica breve e fallace di un giocattolo minuto; e tutta la vita finisce per bruciare ai nostri occhi in lontananza, facendosi meschina e comune (ci distanziamo da essa come per una infinita carrellata all'indietro della fantasia).

In questa disposizione d'animo fantastica si compiono dei favolosi « viaggi », verso dei Regni antichi, sconosciuti, strani, impossibili: il cervello sempre teso a raccogliere, ad apprendere, con mirabile lucidezza.

E una volta proprio io, ebbro di felicità, viaggiai nel Regno del Sogno.

E in quello stato euforico nella mente mi nacque una favola cinematografica:

« C'erano una volta due soggettisti (o sceneggiatori) i quali stavano a colonnarsi la testa perplessi, il gomito poggiato su molte carte disordinate: avevano l'aria di gente che pensa con impazienza, scervellandosi intorno ad un punto che gira, che gira e s'ingrandisce all'infinito e poi s'impicciolisce gradatamente, s'impicciolisce all'impossibile. Poverini, hanno avuto una bellissima idea, l'hanno sviluppata fiorendola di trovate lucenti e di particolari assai significativi: molte belle scene, numerosissimi tocchi drammatici e forti, ecc. Ed ora: non trovano una soluzione alla vicenda che hanno ideato, si sono incagliati su un punto interrogativo, che sembra sul punto di divenire una fermata fatale, terribile per l'oggetto della loro creazione.

Parlano con qualcuno; quando dai loro cervelli, in tanto tempo (facciamo: circa un mese di vani tentativi), non hanno spremuto un bel niente, neppure una stilla di pensiero originale, soltanto idee stentate, aborti del connubio di cose viste e sentite; ed oggi

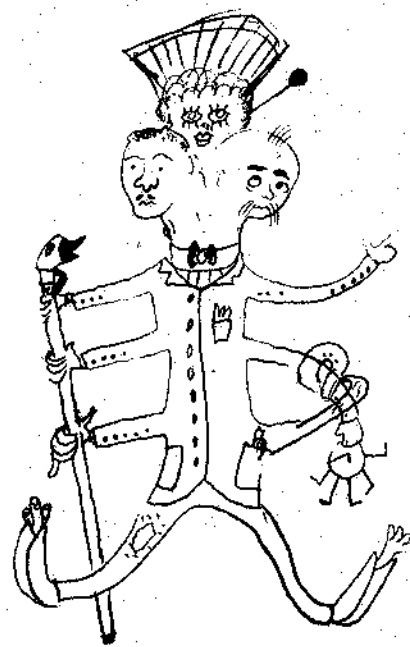
rintracciano tutti gli amici per telefono, con l'intenzione d'interrogarli, di chieder loro se hanno trovato qualche soluzione, se è venuto loro in mente qualcosa...

Ma: a nulla riescono, tutti i tentativi risultano inutili.

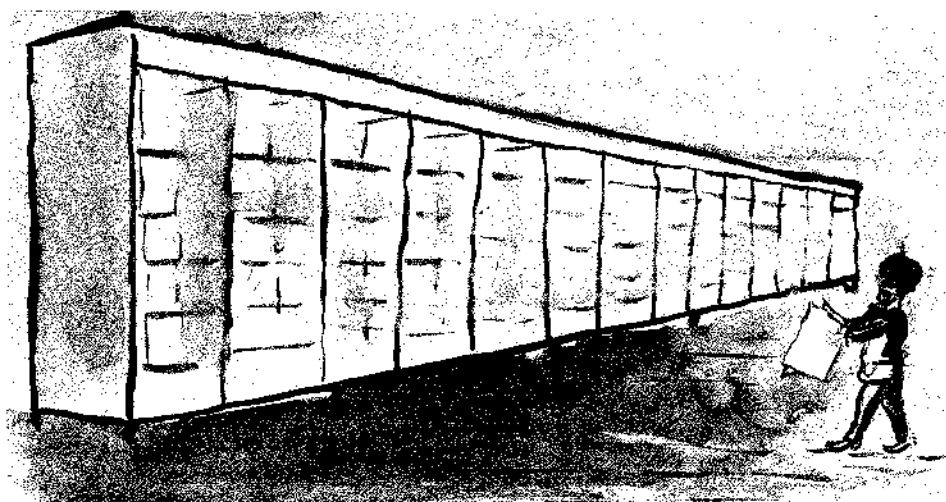
Però: ecco che squilla il telefono, gli occhi dei nostri amici s'accendono — come per mezzo d'interruttore elettrico — e le loro gambe scattano, corrono verso il suono allegro. Tuttavia, è soltanto una delusione che li aspetta, anzi un dispetto amaro del destino: alla loro ansia risponde una voce che dice di aver sbagliato. Un errore, un grosso EQUIVOCO, che colui credeva di parlare col salumiere...

Ebbene: che è accaduto che i loro occhi rigirano ancora l'interruttore (e s'accendono persino le guance a quello più grasso)? La parola EQUIVOCO ha suonato di conforto ai loro cuori naufraghi: e la sponda dell'Isola dell'Intrigo ha offerto asilo alle loro menti pur stanche...

(Qui c'è una lacuna nell'originale).



Il Dio Equivoco dalle molte membra, nume della creazioni non ispirate (dis. di Gipi)



In questo archivio senza fondo finiscono tutti i soggetti scervi dall'influenza dell'"equivoco provvidenziale" (disegno di Maccari)

... E così fu che i due soggettisti (o sceneggiatori) imprecaando contro la persona che aveva suggerito loro la graziosa parola EQUIVOCO, trovarono nel suono e nel significato di quella parola la loro salvezza, e la loro fortuna! ».

E, infatti, ridiscendendo (come planando) sulla realtà brulicante e nervosa della terra dal Regno del Sogno, notai — mi affannai, in effetti, a visitare tutti i cinematografi umani — notai che molti film avevano questa particolare caratteristica: che, cioè, ad un certo punto, verso la metà, calavano di grado e mutavano di tono, a causa dell'inaridirsi della fantasia dell'autore del film. (Allora non mi preoccupai di sofisticare intorno alla domanda che, qui in terra, si sono fatti alcuni meschini individui su chi sia l'autore del film; allora l'intuii, non lo cercai con il ragionamento). Osservai, dunque, che l'immaginazione s'inaridiva e colui che aveva ideato la vicenda si era d'im-

provviso rifugiato, come tanti, nella facile scappatoia dell'EQUIVOCO.

Ma il mio viaggio terminava bruscamente: quel dolce planare si cambiava repentinamente in uno scossone pauroso, crudele anche: allora io assistetti, divertendomi (in molte cose poi criticandolo, ma non cogliendo mai il nocciolo in causa), assistetti alla proiezione di MADDALENA: ZERO IN CONDOTTATA. Mi dissero che molti film italiani erano, press'a poco, di quella stessa levatura. Piansi. Ma non seppi spiegare il perchè dei miei singhiozzi.

Era l'EQUIVOCO, quel malvagio, che mi faceva piangere.

« Eppure: mi dissi per consolarmi, una volta (al tempo di DUE CUORI FELICI e della SEGRETERIA PRIVATA) questa debolezza tipica del cinema italiano, era una malattia, anzi un'epidemia impressionante davvero.

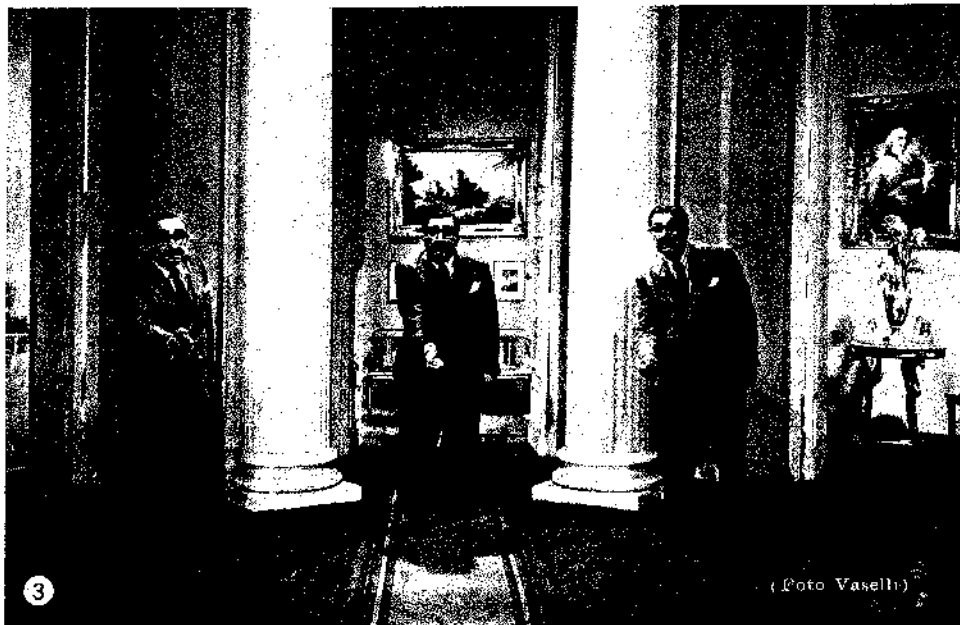
DAC

QUADRO!

1. Non si tratta di un nuovo tipo di Ciclope con quattro occhi, nè di un mostro uscito dal pennello bizzarro di un Goya. Siete di fronte, invece, ad un signore curiosissimo cui, a forza di assistere alle proiezioni di film in rilievo senza l'occhialino rosso e verde, è accaduto questo incidente. Le mamme lo mostrano ai bimbi curiosi, come ammaestramento.

2. Un celebre psichiatra mi diceva un giorno che ci sono dei « tipi » ai quali, nell'assistere a certi spettacoli, vien fatto d'imitare con la propria faccia ed anche col proprio corpo le mosse degli attori. Così, ad esempio, una persona che disegna pupazzi istintivamente ripete con il proprio viso l'espressione che vuole imprimere alle caricature. Così, un giocatore di bocce si torce tutto nella direzione che vorrebbe prendesse la sua boccia, che corre verso il pallino. Strane reazioni colte dall'occhio acuto dell'osservatore più profondo. Ebbene: questa ragazzina di certo assiste ad un lieto film, dalla vicenda però assai complicata, come dimostra la sua « istintiva » posizione.

3. Questi tre « cattivoni » li abbiamo visti nel film di Macario non me lo dire! Immaginiamo invece di non conoscerli e fantastichiamoci sopra. La prima divagazione potrebbe suggerire una musicetta corale nello sfondo (come nel MULIONE di Clair) ed un grido ritmico dei tre, accompagnato da un gesto sincrono, come di tre giocatori di morra. Che direste (in secondo luogo) davanti a tre severi capi-ufficio trigemini che in questa guisa accoglieranno la vostra domanda d'impiego? Ci sembra di vedervi pallidi e tremanti, terribilmente pentiti di avere osato disturbarli. Infine: il cinema una volta era piccolo e candido come un bambino; poi vennero questi tre malvagi signori (tre produttori) a imporre le loro idee commerciali, e il cinema invecchia e deperisce ogni giorno.



(Foto Vaselli)

La scuola dell'obiettivo

FRITZ KRAMP, REGISTA TEDESCO CHE FU FINO ALLO SCOPPIO DELLA GUERRA IN EGITTO PER GIRARE FILM E PER COSTRUIRE UNA VERA E PROPRIA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA LOCALE, RACCONTA LE ESPERIENZE DA LUI FATTE IN QUEI LUOGHI E SPECIALMENTE QUELLE RIGUARDANTI GLI ATTORI SPESSE IMPROVVISATI CON I QUALI COMPONEVA I SUOI FILM

LA questione al principio sta tutta nel soggetto. Il regista prende cognizione del soggetto e della storia vera e propria da raccontare e comincia a disegnarsi nella mente, così come una visione, il film che dovrà costruire. L'ora di nascita del lavoro cinematografico nella sua forma spirituale è suonata in quel preciso momento. Per l'artista vanno prendendo sempre più chiara consistenza per primi i personaggi, le figure del racconto, e la visione lentamente si concretizza così come essa sarà quando dovrà apparire dinanzi all'obiettivo della macchina da presa. A questo punto la grande importanza di essa per il film è ormai stabilita e chiarissima, e il regista cercando di uscire dal mondo creato dalla sua fantasia inizia la sua lotta con la realtà. Egli porta con sé in questa lotta tutti i suoi collaboratori dai più importanti attori fino all'ultimo tecnico. Come meta finale di vittoria di questa lotta, che è sempre durissima, sta il film: un piccolo rotolo di celluloidi, che si prende gioco sempre di ogni teoria formulata precedentemente.

«Film» è una espressione ottica. Ma in esso sono insiti effetti di altro genere e di tutt'altra natura. Parola e suono gli sono legati oggi indissolubilmente, ma esso se vuole può farne benissimo a meno. Può sembrare paradossale, ma spesso proprio in un film a sfondo musicale, in un film a grande successo basato sul canto, i punti culminanti sono stati muti.

Uno dei più importanti problemi del cinematografista è per me quello degli attori. La maggior parte di essi viene dal teatro. In un paese come la Germania, od altro stato europeo, l'accostamento delle due arti è una cosa del tutto naturale, perchè in questi paesi la tradizione teatrale e l'arte di recitare è ormai ad un altissimo livello. Tanti teatri tedeschi ed europei in genere prendono ogni anno nuove forze, nuove promesse fra i giovani e lentamente le preparano alla vita del teatro e della recitazione. Vi possono dunque essere errori, difetti di valutazione? Parrebbe di no. Eppure da noi, esiste sempre vivo un problema degli attori che viene continuamente discusso, anche dagli attori stes-

si, e viene discusso proprio, per lo più, per mettere in risalto i rapporti non sempre rosei intercorrenti tra il lavoro di palcoscenico e quello dei teatri di posa.

Ma in molti altri paesi, dove malgrado tutto si fa del cinema, non vi sono tanti attori teatrali a disposizione e sui quali far cadere la propria scelta. Là dunque occorre costruire il film con elementi spesso improvvisati, o comunque che non hanno alcuna esperienza di scuola di recitazione. Ma prima di tutto occorre cercare e trovarli.

Quando io lavoravo presso i teatri di posa in Misr il problema degli attori era il più impellente, il più grave. Tecnici di prim'ordine, teatri e laboratori perfetti, un gruppo di eccellenti collaboratori, erano a mia disposizione, ma il teatro statale del Cairo disponeva di pochissimi attori sfruttabili nel cinema e fra l'altro di soli uomini. In seguito ad una vasta richiesta fatta attraverso la stampa si presentarono circa duemila uomini e soltanto venti donne. (Donne che si producono sul palcoscenico o in pellicola a pubblici di uomini rappresentano per quei paesi un gravissimo problema religioso che si può risolvere solo con estrema difficoltà). Tuttavia con una grandissima pazienza e dopo interminabili tentativi noi pure riuscimmo a mettere insieme un gran film. Il segretario di non so quale ministro ebbe la parte del protagonista innamorato, un impiegato postale quella del malvagio, un suonatore di orchestra di un caffè si mutò per l'occasione in un eroe. Esitando una famiglia diede il consenso alla giovane figlia di rappresentare la parte di favorita in un harem principesco del vecchio Egitto, ma il fratello chiese di restare per tutto il tempo della lavorazione presso di lei in teatro.

Esperienze simili a quelle di Egitto io le avevo già fatte alcuni anni prima nel Belgio durante il mio precedente lavoro di regista. Una delle attrici principali mi si annalò proprio il giorno prima della giornata di inizio della lavorazione del film. In un locale da ballo riuscimmo a trovare una ragazza che era proprio il tipo che desideravo avere per quella parte. Immediatamente i provini che le facemmo dopo poche ore ci

rivelarono le sue impareggiabili qualità e così la parte vacante venne subito coperta e senza esitazioni o soste il film poté avere inizio nel giorno fissato. In sostanza la sostituzione si era svolta del tutto naturalmente e la cosa aveva destato impressione alcuna. Ma ciò accade in Europa, e fatti come questo ne accadono normalmente tutti i giorni nella vita del teatro e del cinema da noi. L'unica difficoltà sta nel saper piazzare al proprio posto e nelle parti e nei limiti che occorre subito riconoscerli propri l'attore così improvvisato.

Ma come occorre guidare questi attori di occasione dinanzi alla macchina da presa? In modo del tutto eguale a quello col quale si guidano le dive ed i divi di professione, perchè, almeno a mio avviso, in teatro di posa e di fronte al regista tutti sono eguali e deve scomparire ogni differenza. Uno viene dal palcoscenico, l'altro dalla strada: dinanzi all'obiettivo sono tutti perfettamente gli stessi.

La tecnica è quella che conta in un film. Anche i più grandi e più raffinati capolavori prendono forma ed aspetto da essa e per mezzo di essa raggiungono una vera ed efficace vita spettacolare. Da qui deriva la grande differenza tra il teatro ed il cinema, differenza che è tanto grande da far sì che spesso anche il più grande interprete del palcoscenico, anche quello che è ritenuto un genio, dinanzi all'obiettivo si deve mettere in riga con gli altri.

Al contrario del regista di teatro che vede e deve vedere con i propri occhi, il regista cinematografico deve vedere con quelli della macchina da presa. Egli vede per esempio uno dei suoi personaggi entrare in figura intera dalla porta del suo ufficio, e lo vede in primo piano mentre parla e poi immediatamente in mezzo primo piano che si allontana.

Con le varie fotografie di prova, e con i provini si creano per così dire i punti di appoggio della costruzione del film, i mezzi di aiuto per il regista ed i tecnici. Esse sono il controllo della capacità ottica del regista stesso. Tali provini devono venir fatti solamente tenendo presenti le scene e i ruoli che



Contadini arabi fanno da comparse in un film di Fritz Kramp

essi dovranno coprire, altrimenti perdono assolutamente di valore. La recitazione ben preparata come in un ben studiato lavoro da palcoscenico dà false impressioni e convinzioni. Specialmente l'attore novizio cercherà di nascondere le sue naturali particolarità nella speranza di riscuotere il massimo plauso nel mostrare la sua capacità ad assumere personalità che non gli sono proprie. Ma poichè invece è proprio necessario che, contrariamente alle sue intenzioni, egli esponga la sua personalità e metta così in risalto le sue naturali possibilità di attore cinematografico, occorre assolutamente che durante la ripresa del provino o delle foto di prova egli venga distratto magari da una lunga conversazione con il regista che non gli permetta di rendersi conto di quanto sta accadendo. Solamente così possono venire raccolte le sue naturali reazioni e può rivelarsi il suo temperamento di attore che poi la celluloide ritrasmetterà agli altri. Provini e fotografie di prova hanno dunque per il film la stessa importanza del lavoro di vera e propria fattura del film. Solo attraverso di esse si potrà capire se il prospettato attore potrà o meno sostenere la parte che teoricamente ancora gli è stata assegnata. Se ciò accadrà, allora si tratterà a questo punto di adattare fino ai limiti del possibile la parte all'attore che appunto per essa è stato creato. Solamente così sarà mantenuta la naturalezza e schiettezza della sua recitazione. Particolarmente pericoloso è forzare un attore novizio a sostenere la parte di un malvagio, di un cattivo, insomma della figura negativa del film, poichè esso sarà subito tanto falsamente immedesimato della parte e così convinto di quello che deve apparire, che il pubblico sarebbe veramente deluso e seccato di vedere un personaggio

che porta scritte in fronte tutte le azioni ed i gesti che compirà durante tutto il racconto filmato. Anche in questo caso dunque tutto si riduce ad una precisa assegnazione delle parti. Infatti per un giusto giudizio sugli uomini che si muovono intorno a noi, noi non ci basiamo mai sul loro aspetto esteriore, bensì sulle loro azioni e dopo che li abbiamo visti fare determinate azioni. Per questo i registi americani hanno assai spesso assegnato parti di malvagio ad attori che appaiono a prima vista simpatici e del tutto innocui da quel punto di vista, ed hanno ottenuto successo presso il pubblico. Ed è anche naturale: il pubblico, un po' deluso in principio di trovare il suo beniamino, una delle figure più simpatiche dello schermo, in quei panni lentamente si abitua a giudicarlo più dalle azioni che commette che non dal suo aspetto fisico e muta da positiva in negativa la sua impressione.

Altro problema di importanza capitale: la maggior parte delle conversazioni che gli uomini scambiano fra loro vanno automaticamente d'accordo con le azioni e con i movimenti che essi fanno durante la loro giornata. Fatti privati combaciano sempre nella realtà con quelli del lavoro, l'atteggiamento dell'uomo di fronte ad essi non può mutare nell'un caso o nell'altro. Soltanto nei momenti rarissimi di qualche avvenimento drammatico della propria vita può darsi che l'uomo muti per un attimo le proprie abi-

tudini, quasi diventi un altro. Dell'aspetto di questi uomini, come essi sono sempre nella nostra vita quotidiana, non vi è quasi mai nulla nei copioni cinematografici. Al contrario vi sono dei personaggi la cui unica attività sembra essere quella di sedere o stare in piedi senza far nulla o al più a fare conversazione. Certo che anche il più famoso attore, in parti del genere risulterebbe monotono e privo di interesse. Solo i film perciò che abbiano scene veramente formate secondo la realtà della vita e ricche di movimento e di veridicità sono quelli che danno all'attore la possibilità di mutarsi e quindi di essere naturale. Ma di questa possibilità egli non deve approfittare, altrimenti nel desiderio di mostrarsi in tutta la sua bravura egli non darà più veste umana al suo personaggio.

L'attore non deve mai avere la sensazione di poter recitare per il regista o per tutti coloro che sono accanto a lui mentre si gira, altrimenti egli penserà di avere davvero davanti a sé un pubblico e non farà più del cinema ma del teatro. Proprio dinanzi all'obiettivo ogni ricalcatura, ogni più piccolo movimento prenderà l'aspetto moltiplicato ed esagerato molto di più di quanto si possa pensare e rischierà di rovinare ogni cosa.

La fotografia specchia più della parola l'anima dell'attore. Attraverso essa egli potrà dare al pubblico soltanto e unicamente ciò che egli sente e prova in quel determinato momento. Ogni trucco, ogni falsità vengono immediatamente alla luce. Il palcoscenico che dà sempre una scena totale ed intera richiede sempre movimenti accentuati perchè la stessa distanza tra il campo della azione recitata corregge perfettamente ogni esagerazione e la manifesta in una misura giusta e accettabile. Nel film invece è esattamente il contrario ed è proprio sempre una questione di misura quella che determina una giusta recitazione.

È perfettamente uguale se un regista usi per una determinata parte un attore di professione, un giovane appena uscito dalla scuola di recitazione o un attore improvvisato. Ciò che conta è che il pubblico creda fermamente alla sua parte e resti preso dalle sue azioni. Il cercare elementi fotogenici non comporta alcuna difficoltà. L'importante è la giusta catalogazione della parte da assegnare a loro.

Tutte queste però sono parole, e l'ultima, la più importante l'ha sempre il pubblico, che con innato e naturale spirito critico, sa immediatamente distinguere il buono dal cattivo, il vero dal falso.

FRITZ KRAMP
(trad. G. I.)

Prossimamente
UN ROMANZO DI
UMBERTO DE FRANCISCIS



CARLO BRESSAN

PER le sue spiccate virtù di attore coscienzioso e consapevole, Carlo Bressan, da tre anni allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia, ha oramai superato il periodo preparatorio. Egli è una figura ben disegnata tra i personaggi che ancora non sono stati espressi da alcun altro attore. Lo vediamo come un caratterista pronto sempre a trasformarsi nei panni degli uomini più diversi e più lontani uno dall'altro. Perciò il suo talento è prettamente cinematografico, per la sua volontà caparbia, per il suo senso preciso di un mondo immaginativo, per la sua fantasia fervida e duttile. Abbiamo detto caratterista: proprio uno di quei caratteristi capaci di far diventare un personaggio qualcosa di definito e di completamente espresso anche in un campo e ad un livello artistico. Inoltre egli può avere delle possibilità alla Boris Karloff, ed essere l'immaginoso protagonista di film tenebrosi e cupi, che in Italia ancora non sono mai stati tentati. In questo senso lo consideriamo forse l'unico in Italia dotato di tali virtù. Nascendo questi film, il più delle volte da una personalità malata ed anormale (Jekyll, Mabuse, ecc.), arriveremmo quasi a dire che Bressan potrà un giorno suggerire un genere per noi nuovo.

Il suo debutto è in *MANON LESCAUT*; in seguito egli ha avuto una interpretazione impegnativa ne *GLI ULTIMI DELLA STRADA*, una breve apparizione ne *L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR*, ed infine è stato l'amico « carbonaro » del protagonista in *OLTRE L'AMORE*.

Carlo Bressan ha però dinanzi a sé una strada ben più significativa. Ci sono in lui infatti un bisogno ed una ricerca sottile di penetrare nell'intimo delle figure che interpreta. La sua maschera ingannatrice e « malvagia », ed i suoi lineamenti di uomo rude e forse un poco irragionevole e istintivo, rispondono in ogni modo ad esigenze di ordine cinematografico, perché materiale plastico di chiara efficacia. E un giorno sarà certamente un attore di primo piano, quando queste sue doti già palesi si saranno irrobustite, attraverso uno studio delle sue capacità, e una pratica giornaliera del teatro di posa avrà servito a permettergli per l'avvenire un uso sensato del suo positivo talento.

M. M.



Tre foto di Bressan in 'Oltre l'amore' (foto Pesce)



MERAVIGLIE STEREOFONICHE

POICHE' nel nostro tempo l'arte si compiace di rappresentare con fedeltà il mondo delle cose reali piuttosto che di esprimere idee, il « sonoro » è stato finora considerato da molti soltanto come un mezzo meccanico di riproduzione, complemento ideale del muto, per integrare il linguaggio delle immagini, per aggiungere naturalezza alla visione e per cercare di raggiungere l'identità perfetta con il mondo sensorio. Per alcuni non manca al cinema d'oggi che la terza dimensione ed il colore perchè esso possa finalmente varcare la soglia della realtà rappresentativa.

Per molti autorevoli esteti del cinema invece il sonoro offre all'immagine più che un complemento meccanico, una nuova grande possibilità di espressione, il cui valore è graduato dal sapiente impiego del sonoro ed è annullato dal « parlato » inteso come coincidenza esatta e realistica con l'immagine, come semplice illusione di ascoltare un dialogo, un rumore, uno strumento musicale. Quel che è certo è che il Cinema ha bisogno ogni giorno di più di una sempre più perfetta tecnica per raggiungere tutte le sue possibilità sul piano estetico.

Indipendentemente dalle teorie estetiche che riguardano l'impiego del sonoro nel film, dobbiamo riconoscere che non tutte le possibilità espressive di cui è teoricamente suscettibile il connubio equilibrato fra suono ed immagine sono oggi sfruttabili nella situazione tecnica attuale dei sistemi di registrazione e di riproduzione. Se oggi il suono registrato e riprodotto con impianti moderni ed adeguati ha raggiunto livelli qualitativamente soddisfacenti, è indubbio che gli attuali mezzi tecnici non consentono di sfruttare tutte le possibilità espressive della colonna sonora dove il suono stesso infatti non può raggiungere la gamma realistica della propria naturale intensità e non possiede distribuzione spaziale. Al di là dell'oceano questa situazione è stata da tempo compresa e seri tentativi sono stati attuati per giungere a quella che, con felice definizione, è stata chiamata riproduzione « stereofonica » del suono. Molti progressi in questa direzione sono stati ottenuti recentemente in America e sono stati applicati con successo nella produzione e presentazione in pubblico di registrazioni sonore su pellicola, ottenute e riprodotte con sistemi speciali di cui in altra parte della Rivista si fa cenno (FANTASIA di Walt Disney).

La riproduzione di suoni registrati su pellicola ed ottenuta a mezzo di complessi elettroacustici (altoparlanti), per quanto soddisfacente, non

consente di ottenere, sotto certi aspetti, gli stessi effetti che un ascoltatore riceve dalla diretta audizione di esecuzioni musicali nell'ambiente stesso in cui esse si svolgono.

Esaminiamo quali siano, ad esempio, nel caso di un'orchestra sinfonica, le differenze fra riproduzione elettroacustica da film e diretta audizione. Gli strumenti di un'orchestra producono nell'aria onde sonore di frequenze comprese entro la gamma udibile dall'orecchio umano con intensità che variano dalla cosiddetta *soglia di udibilità* a massimi almeno un milione di volte maggiori. Esprimendosi con dati numerici, ciò significa che i suoni di una orchestra coprono, a seconda della composizione strumentale di essa, una gamma di frequenze fra 40 e 15.000 periodi a secondo circa, con livelli di intensità sonora variabili fra 30 e 110 decibel all'incirca al di sopra della soglia di udibilità. L'orecchio di un ascoltatore che assista alle esecuzioni di un'orchestra sinfonica percepisce quindi un vastissimo campo di frequenze compreso entro i limiti sopra indicati ed è investito da escursioni massime dell'intensità sonora (dai pianissimi ai fortissimi) dell'ordine di 80 decibel.

Le sensazioni dell'ascoltatore sono inoltre integrate dal così detto effetto « stereofonico » o di localizzazione del suono, in tutto simile al senso del rilievo dato in ottica dalla visione binoculare. Detto effetto complementare consente all'ascoltatore di percepire nel complesso strumentale la distribuzione spaziale dei suoni componenti e quindi di riconoscere differenti suoni provenienti da differenti sorgenti sonore. Anche non aiutato dalla diretta visione dell'orchestra, l'ascoltatore può distinguere infatti la *posizione* dello strumento nell'orchestra, risultando così prospetticamente definiti i piani sonori, con piena soddisfazione artistica.

Vediamo invece quali siano, in contrasto, le limitazioni che intervengono nella riproduzione di una esecuzione musicale registrata su pellicola. La gamma di frequenze che vengono riprodotte nella colonna sonora su film non supera gli 8.000 periodi circa, restando così completamente tagliate fuori le frequenze più elevate della gamma udibile. D'altra parte le variazioni massime di intensità sonora che è possibile registrare su pellicola non sono superiori normalmente a 35-40 decibel.

Siamo quindi ben distanti dal poter registrare e riprodurre su pellicola con adeguata fedeltà tutti i suoni di un'orchestra ed i volumi sonori di cui essa è capace e siamo quindi lontani dal poter riprodurre per intero il valore artistico dell'esecuzione musicale nelle sue integrali pos-

sibilità espressive. Si consideri inoltre che la musica e la parola, registrate su di un'unica colonna sonora, vengono normalmente riprodotte da un unico complesso elettroacustico e cioè da un solo altoparlante. Non si consegue quindi quell'effetto stereofonico di cui sopra abbiamo parlato e che è presente nella esecuzione originale.

Queste limitazioni sono state oggetto di attento studio da parte dei tecnici americani che, dopo promettenti tentativi eseguiti fin dal 1933, hanno in questi ultimi mesi realizzato il sistema di riproduzione stereofonica di cui andiamo a parlare.

La registrazione del suono è eseguita in esso con l'impiego di tre microfoni opportunamente posizionati sul complesso orchestrale. Le correnti generate da ciascun microfono sono amplificate e registrate su tre separate colonne sonore. La catena di amplificazione per la ripresa di ciascun canale sonoro e quella di riproduzione relativa sono realizzate in modo da consentire la registrazione e la riproduzione di una banda di frequenze doppia di quella normale e cioè pari a circa 16.000 periodi a secondo con la maggiore possibile fedeltà; non poche difficoltà hanno dovuto essere superate per raggiungere un simile risultato. Il rumore di fondo di tutte le apparecchiature è stato ridotto al minimo possibile con adeguati accorgimenti in modo da ottenere la chiara registrazione di livelli sonori molto bassi (pianissimi di orchestra).

La difficoltà più sopra ricordata relativa alla impossibilità di registrare senza distorsioni intensità sonore dell'ordine di 100 decibel su colonne sonore che ne consentono normalmente un massimo di 50, è stata superata con un ingegnoso sistema. Si è ricorso all'impiego di speciali dispositivi di « compressione » e di « espansione » in tutto simili a quelli adoperati nella tecnica radiotelefonica per altri scopi, il cui funzionamento può essere così riassunto. Le correnti microfoniche amplificate vengono convogliate al dispositivo di compressione. In esso le correnti che non superano l'ampiezza consentita per la normale registrazione (45 decibel) vengono trasferite senza modificazione all'oscillografo; quelle che superano tale limite vengono automaticamente ridotte di ampiezza entro detto limite e la colonna sonora così ottenuta contiene quindi musica, per così dire, « compressa » in ampiezza. Contemporaneamente su di una separata colonna sonora di controllo vengono registrati il tempo ed il valore di tali riduzioni di ampiezza. Alla riproduzione, le correnti generate nella cellula fotoelettrica vengono convogliate ad un dispositivo di « espansione » prima di essere amplificate e passate all'altoparlante. Il funzionamento di detto dispositivo viene controllato dalla colonna sonora di controllo sopra menzionata. In ciascun punto in cui il volume originale era stato ridotto dal dispositivo di compressione per le esigenze di



Fig. 1: fotografia ingrandita della pellicola positiva usata per la riproduzione

registrazione, il segnale di controllo fa agire il dispositivo di espansione in modo da fare aumentare il volume di un quantitativo pari alla riduzione effettuata nella fase di registrazione. E così possibile ottenere la piena variazione di ampiezza di circa 100 decibel che viene fedelmente riprodotta dagli altoparlanti. Come si rileva dalla fig. 1 il film positivo risulta composto di quattro colonne sonore (tre per la registrazione ed una per il controllo). Gli elementi principali dei dispositivi di registrazione e di riproduzione sono indicati nella fig. 2. Poichè i canali sonori sono tre e, per

quanto detto sopra, il valore ed il tempo di compressione è variabile per ciascuno di essi, è necessario registrare sul film tre segnali distinti di controllo, uno per ciascun canale. La registrazione di questi tre segnali è fatta però su di un'unica colonna (la quarta), modulando indipendentemente tre correnti alternate (portanti) di differenti frequenze. Ciascuna corrente così modulata controlla il rispettivo dispositivo di compressione e tutte e tre vengono poi combinate e registrate su di un'unica colonna sonora.

Come risulta dal diagramma della fig. 2 la riproduzione è ottenuta a mezzo di tre altoparlanti, ciascuno azionato dal canale sonoro corrispondente alla relativa colonna sonora. La conveniente disposizione degli altoparlanti nella sala consente di ottenere effetti stereofonici prima mai raggiunti e di insuperabile impressione per l'ascoltatore che ha veramente la sensazione di trovarsi di fronte ad una completa orchestra, con tutti i suoi piani sonori e prospettiva strumentale perfetta. Con il sistema ora descritto è possibile dare anche allo spettatore l'impressione del movimento di una sorgente sonora che appare sullo schermo. Ciò è otte-

nuto dosando alla registrazione il volume di ciascuna colonna sonora nelle dovute proporzioni perchè, alla riproduzione, l'intensità del suono riprodotto vari nel tempo da uno all'altro degli altoparlanti verso sinistra o verso destra a seconda del movimento della sorgente sonora. Tale effetto, particolarmente adatto per i cartoni animati, è stato sfruttato infatti in *FANTASIA*. L'attuazione del sistema ora descritto è stata completata da un ulteriore perfezionamento molto interessante per determinate produzioni. È data infatti allo stesso direttore dell'orchestra la possibilità di effettuare una seconda registrazione della musica da lui diretta dando alle diverse parti delle tre colonne sonore una propria personale interpretazione. A mezzo di uno speciale pannello di controllo egli può modificare a piacere, mentre ascolta la riproduzione, le gamme di frequenza e di volume dei tre canali ottenendo così effetti assai più aderenti alla propria particolare, personale interpretazione. La registrazione definitiva così ottenuta ha quindi, oltre che tutti i pregi del sistema stereofonico, un particolare valore artistico dal punto di vista dell'interpretazione.

PIERO ILARDI

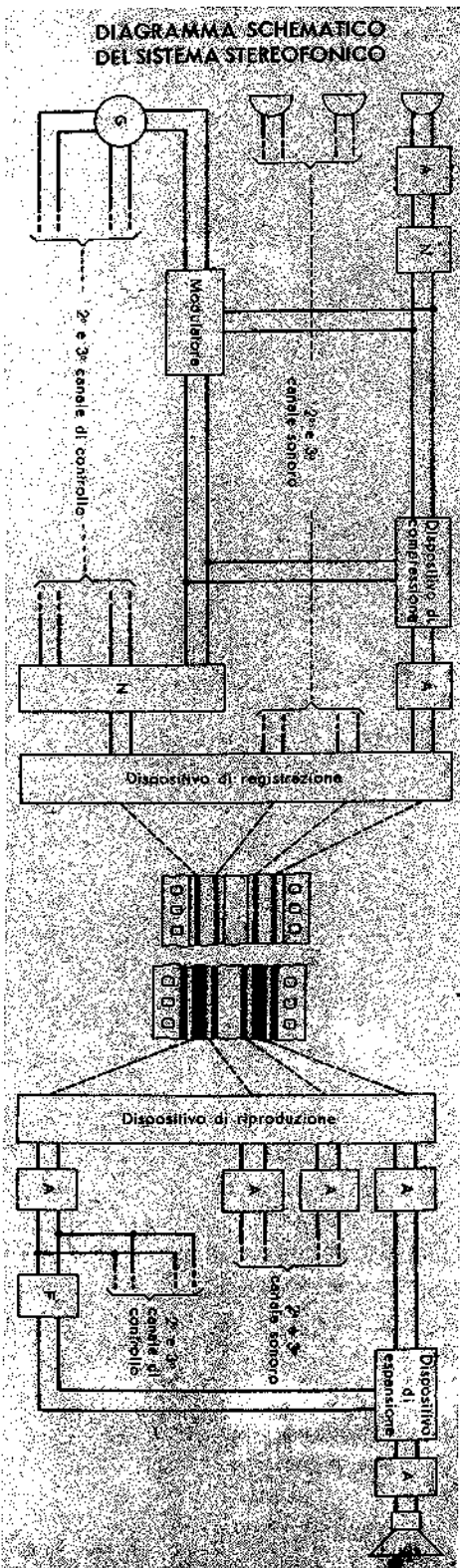
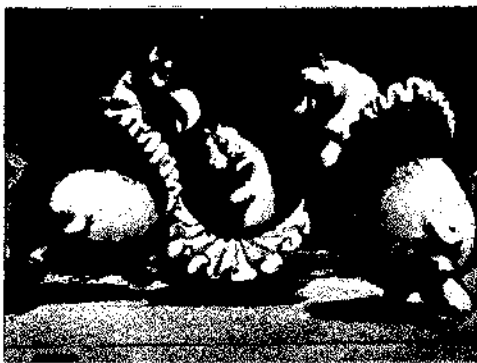


Fig. 2



'Fantasia' - Un nuovo lungo metraggio di Walt Disney creato con attori umani ed animati. Ogni personaggio commenta con l'azione musiche famose: elefanti, ad es., ballano 'La danza delle ore' di Ponchielli, un festino bacchico si leva ai suoni della 'Pastorale' di Beethoven. La colonna sonora di questo film rappresenta una vera rivoluzione nella tecnica della riproduzione. La voce di un'unica colonna sonora Disney ha utilizzato per questo film quattro colonne sonore che a mezzo di un insieme di altoparlanti diffondono la voce di Mickey Mouse e dei suoi 'collaboratori', insieme con la meravigliosa musica del maestro Stokowski, in tutto il teatro e da diverse porzioni dello schermo. Si tratta del sistema stereofonico di riproduzione sonora di cui fa cenno il presente articolo.

GEORG Wilhelm Pabst è indubbiamente uno dei rari registi che hanno saputo applicare con intenti artistici e con originalità di ispirazione i mezzi specifici di cui si deve valere il cinematografo. Immagine e racconto e parola sono armonicamente fusi nelle sue opere, sì che l'uomo si staglia con le sue sagome parlanti, contro la tela bianca, e con le sue azioni, ci viene incontro fino a rendersi vivo ed umano. L'inquadratura e il movimento della macchina da presa rappresentano per Pabst un veicolo per raccontare — quand'è più genuino e più sincero — le sue fiabe piene di morbosa umanità, di dubbio e confusa derivazione romantica. Sia che si tratti di una donna che sente il peso di una vita coniugale monotona, e si affatichi a cercare una realtà più corposa (apparentemente, ma in definitiva più vuota ed inutile) nella vita falsa e stonata dei « taburini » e ritorni poi pentita fra le braccia del marito che non l'aveva capita (crisi), sia che il suo interesse sia orientato verso personaggi allucinati, ed egli si studi di analizzarne fino alle più minuziose sfumature gli stati d'animo e la psicologia molte volte squilibrata dei personaggi (LA VIA SENZA GIOIA con Greta Garbo, GIGLIO NELLE TENEBRE, VASO DI PANDORA, DIARIO DI UNA PERDUTA) sia che sia attratto da problemi sociali (LA TRAGEDIA DELLA MINIERA) o di guiccia (WESTFRONT) o da un'opera letteraria (DON CHISCIOTTE) o da un mito misterioso e fantastico (ATLANTIDE) si può sempre riscontrare in questo regista un nobile proposito che spesso, quando sorretto da una maggiore partecipazione dell'uomo e dell'artista, si trasfigura fino a diventare creazione artistica.

Il suo capolavoro è forse LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, che è un miracolo di fusione di tecnica cinematografica e di racconto emotivo. La vicenda dei minatori che rimangono chiusi nella miniera diviene a poco a poco vicina e palpabile, anche per lo spettatore più insensibile e distratto: senza contare la giusta morale della storia. Negli altri film, vi sono delle sequenze che raggiungono in sintesi un livello superiore ai contorni messi a fuoco meno bene: il « can can » di ATLANTIDE è giustamente ritenuto uno dei « pezzi » più entusiasmanti e più precisi del cinema europeo come gusto e come giusta scelta del ritmo e del « tempo » cinematografico: montaggio acrobatico ottenuto con un controllo e una visione esatta del linguaggio e del racconto cinematografico. La scena completa del « taburino » di crisi e del ritorno a casa della moglie pentita (Brigitte Helm), con il motivo delle tendine della finestra mosse dal vento (vedi MADMOISELLE DOCTEUR) a sottolineare il sincero ritorno della donna al suo dovere coniugale è anche il frutto di una visione precisa della vita di una città e dell'atmosfera stanca e artificiale del dopoguerra. Motivi d'altro genere lo guidano invece e lo ispirano ne LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ, che realizza in collaborazione con Arnold Fank. Più tardi, in DON CHISCIOTTE, il raffinato senso di scelta e di selezione delle inquadrature più chiaramente rappresentative, si risveglia in lui, come già era avvenuto ne LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ. La sua andatura e il suo modo di raccontare, però, in DON CHISCIOTTE, hanno già perso non poco di efficacia e intensità espressiva. Il nuovo mezzo sonoro, che aveva servito in un primo momento a chiarirgli certe sue allusioni e alcuni suoi sentimenti ancora oscuri e difficili ad interpretarsi, lo avevano qui chiaramente tradito. Questi squilibri e queste zone alterne di ombra e di luce che si debbono riscontrare nelle sue maggiori opere (eccezzuate forse TRAGEDIA DELLA MI-

NIERA, CRISI e DREIGROSCHENHOFER, che in Italia non abbiamo visto), determinano i limiti della sua opera, che sono soprattutto la mancanza di uno stile, mancanza che si traduce poi logicamente nel difetto di una ispirazione unitaria. Pur non dando un valore eccessivo a certi suoi film d'indole prettamente commerciale, e che rappresentano un poco i peccati e le tentazioni nel pieno della sua opera (basti pensare al film fatto in America, A MODERN HERO, e all'operetta DU HAUT EN BAS, con Jean Gabin), bisogna riconoscere che seguendo la sua lunga fatica non si può non soffrire una certa diffidenza ed un qualche dubbio di fronte alla pura ispirazione che lo guida e che lo spinge innanzi. L'ultimo suo film che abbiamo visto ci ha lasciato infine un poco delusi: RAGAZZE IN PERICOLO, era infatti un buon film, scorrevole ed abbastanza preciso nella psicologia dei personaggi; ma il Pabst della TRAGEDIA DELLA MINIERA, era un Pabst che portava con sé problemi da risolvere grossi come montagne, e li risolveva proprio in virtù di una certa cocciutaggine che lo spingeva a buttarsi su soggetti pieni di grovigli e di ostacoli.

Pabst è nato a Vienna ed è europeo di nascita e di cultura, di preparazione e di formazione spirituale. Egli rispecchia chiaramente le sue origini di scrittore e di commediografo. Ma il suo mondo che è chiaro, limpido, quando la ricerca dell'artista è fruttifera, ed avviene l'incontro fortunato fra uomo ed opera, diviene invece addirittura insignificante quando non c'è da parte sua un impegno pieno e duraturo, o magari appena interessante quando manca la partecipazione della sua anima, è un mondo fatto di tre dimensioni, e giuoca e saltella tra la macchina da presa e i teatri di posa. Soltanto fra questi elementi riconosciamo in lui l'uomo capace di esprimersi e di farsi capire, di interpretare e di rappresentare certi aspetti della realtà che ad altri uomini invece sfuggono affatto.

In conclusione si può affermare che, seppure nella sua opera non si riscontri una linea di orientamento e cioè una severa, coerente selezione degli argomenti, determinata dall'unità e dall'organicità del mondo morale dell'artista, e qualche volta si debbano registrare nella sua opera degli squilibri e degli abbassamenti di tono dovuti in gran parte alla necessità di concedere ai produttori ed al pubblico, tuttavia i film suoi migliori, o forse, LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, e i brani più succosi e sostanziosi di altri (GIGLIO NELLE TENEBRE, CRISI, DON CHISCIOTTE, LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ, ATLANTIDE), lo pongono nettamente tra i più grandi registi mondiali, appena secondo a Charlot, Clair, Stroheim, Vidor.

FILM PRINCIPALI: IL TESORO (1923); IL CASO DEL PROF. MATHIAS (1924); LA VIA SENZA GIOIA (Die feudloss Gasse, Sofar, 1925); I MISTERI DI UN'ANIMA (Die Geheimnisse eine Seele, Ufa, 1926); GIGLIO NELLE TENEBRE (Die Liebe der Jeanne Ney, Ufa, 1927); CRISI (1927); IL VASO DI PANDORA (Die Büchse der Pandora, Nero, 1928); DIARIO DI UNA PERDUTA (Das Tagebuch einer Verlorenen, Nero, 1929); LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ (Ufa, 1929); WESTFRONT 1918 (Nero, 1930); DREIGROSCHENHOFER (Deutsches FN, 1931); LA TRAGEDIA DELLA MINIERA (Kameradschaft, 1931); ATLANTIDE (Nero, 1931); DON CHISCIOTTE (Vendor/Nelson, 1933); DU HAUT EN BAS (1934); A MODERN HERO (WB/FN, 1934); MADMOISELLE DOCTEUR (1937); RAGAZZE IN PERICOLO (Jeunes filles en détresse, Globe Film, 1938).

PUCK

ODERO TERNI ORLANDO



'CRISI'



'LA TRAGEDIA NELLA MINIERA'



'GIOLA'



'PERICOLO'



'DON CHISCIOTTE'



'ATLANTIDE'



'IL DOCTEUR'

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE

★★★ BUONO

★★ MEDIOCRE

★ SBAGLIATO



"Addio giovinezza" (foto Bragaglia)

★★★★ ADDIO GIOVINEZZA

Italia - Produzione: I.C.I.-S.A.F.I.G. - Distribuzione: I.C.I. - Regia: F. M. Poggioli - Soggetto: dalla commedia omonima di Orazio e Camasio - Sceneggiatura: Salvatore Gotta, F. M. Poggioli - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Carlo Montuori - Interpreti: Maria Denis, Adriano Rimoldi, Bianca Della Corte, Carlo Campanini, Carlo Minello, Aldo Fiorelli, Bella Starace Sainati, Mario Casaleggio, Vera Carmi, Mario Giannini, Umberto Bonsignore, Piero Romati.

Lasciate che per una volta questa benedetta parola «bravo» tanto semplice e tanto sfruttata noi la rivolgiamo di cuore a F. M. Poggioli e a quanti con lui, indistintamente, hanno lavorato e contribuito alla realizzazione di questa nuova ADDIO GIOVINEZZA, che torna con un così indovinato sapore e nei suoi autentici panni dopo tanto illustre passato.

Abbiamo detto nei suoi autentici panni, perché mai film italiano riuscì a riprodurre con tanta cura e meticolosità un'epoca senza sforzarne le tinte, senza voler far mostra dell'indovinato e dell'intelligente. In effetto Poggioli ha saputo cavar fuori e ritrarre con pastello sottile tutti quei cari elementi, propri del mondo di oltre due generazioni or sono, così come si trae fuori da una vecchia scatola gli antichi nastri colorati che seppero la gioventù delle nostre madri, in una grande, ingenua affettuosità oggi scomparsa. Il film di Poggioli è così sempre a fuoco, e ridipinge tanto perfettamente, senza parere, l'intero costume di un'epoca, da raggiungere l'intensità di una vera e propria poesia.

A riprendere fra le mani oggi, dopo tanto cammino, la storia di Dori e di Mario e a rimetterla su per un pubblico che in trent'anni ne ha trascorsi cento di esperienza e di storia, occorre molto coraggio e una piena consapevolezza delle proprie possibilità. Occorre coraggio e fiducia nella comprensione di spettatori che altri ritmi ed altre storie possono aver fatto allontanare da certi buoni valori della nostra tradizione. Ma il successo di ADDIO GIOVINEZZA oltre a dimostrare quale veramente notevole progresso abbia fatto la nostra cinematografia, ha soprattutto fatto chiaro la fonte sana di sentimento del nostro popolo e la sua piena ade-

sione a ciò che è bello, ben fatto, e ben raccontato.

Non è questo un film che possa venire analizzato scena per scena, che possa venir sezionato e diviso, perché il suo respiro corre costante, equilibrato, perfetto dal primo all'ultimo fotogramma senza scosse o rallentamenti.

Il paesaggio e gli ambienti che si sono dati come sfondo a Maria Denis e a Rimoldi hanno un peso decisivo per il film e sono l'indovinato complemento a tutta quella cura di cui dicevamo, che ha portato alla perfezione dei costumi, dei tipi, perfino del linguaggio usato. Le ultime scene del lavoro, quelle dell'addio fra i due protagonisti, girate in un tono d'ombra illuminato solo dai primi piani dei visi, riporta a motivi gozzoniani o cremoniani se è consentito il miscuglio tra poesia e pittura, così come certi ingenui impeti delle figure principali danno l'esatto punto di un tempo, che ancora invaso da motivi spiccatamente romantici, stava dirigendosi ormai verso giorni e forme nuove. Costume quindi, ritratto di un costume: ciò che in arte è più difficile dare ed è più caro a chi vede.

Per questo abbiamo detto «bravo» di cuore e siamo pronti a ripeterlo.

★★★ QUATTRO IN PARADISO

(The Young in Heart) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Richard Wallace - Direttore di produzione: David O. Selznick - Soggetto: Charles Bennett, tratto dal romanzo «The Gay Bandits» di I. A. Wylie - Sceneggiatura: Paul Osborn - Commento musicale: Alfred Newman, Franz Waxmans - Operatore: Leon Sharoy - Fono: Frank Maher - Montaggio: Lyle Wheeler - Interpreti: Janet Gaynor, Douglas Fairbanks Jr., Paulette Goddard, Roland Young, Billie Burke, Richard Carlson, Minnie Dupree.

Il paradiso, i famosi quattro che sono Janet Gaynor, Douglas Jr., Roland Young e Billie Burke, se lo conquistano affezionandosi lentamente ad una vecchietta inferma ed affettuosa alla quale si erano avvicinati, anzi nella cui vita erano entrati, con il preciso divisamento di vivere alle sue spalle e di carpirne un giorno o l'altro la cospicua eredità.

Il primo tempo del film è tutto imperniato sulle allegre ma pericolose vicende di equilibrio fatte

dai quattro, che sono padre, madre e due figlioli, per sbarcare il più egregiamente possibile il lunario; il secondo sulla lenta conversione, perché i nostri eroi sono fondamentalmente di animo buono.

Il lavoro è divertente, molto spicciativamente americano nella risoluzione di parecchie fucende, anche di ordine morale, e termina con alcuni floridi fotogrammi della vecchietta ristabilita e gioconda come certe figure di pubblicità di paste dentifricie, che guida pazzescamente una macchina d'eccezione. Fra tutti gli attori chi ci è sembrato il migliore è il vecchio Young, sempre misurato e signore nella sua recitazione. Certo, da un complesso del genere ci si poteva attendere di più, ma, a ben pensarci, è forse l'insistenza in certe situazioni simili a tante altre e già mille volte vedute, e più ancora il ripetersi ormai noiosetto di certi caratteri (vedi Billie Burke) quello che fa essere un po' scontenti di questi film, pur fatti con tanta destrezza ed intelligenza. Ad ogni modo QUATTRO IN PARADISO è un film che val la pena di vedere, che fa stare allegri, anche se (pregio o difetto degli americani?) non faccia molto pensare e non resti certamente tra gli indimenticabili ricordi.

★★★ SAN GIOVANNI DECOLLATO

Italia - Produzione: Capitani film - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Amleto Palermi - Direttore di produzione: Giuseppe Sylos - Soggetto: dall'omonima commedia di Nino Martoglio - Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Amleto Palermi, Aldo Vergano - Scenografia: Piero Filippone - Musica: A. Fragna - Canzoni: C. A. Bixio - Operatore: Fernando Risi - Fono: Giovanni Bianchi - Interpreti: Totò, Titina De Filippo, Silvana Jachino, Osvaldo Genazzani, Franco Coop, Augusto Di Giovanni, Tommaso Marcellini, Bella Starace Sainati, Mario Siletti, Luigi Almirante, Giorla Gora, Renato Chiantoni.

Ci è sembrato, dopo questo ultimo film di Totò, che l'avvenire di questo comico, ormai tanto popolare da noi, sia più in dipendenza del cinema che del teatro. Totò per essere gustato deve venir preso isolatamente, spogliato della sua naturalezza di uomo per diventare unicamente e solamente personaggio, quel personaggio: Totò. In altre parole la sua mimica, per venire completamente afferrata deve allontanarsi da ogni elemento che porti una distrazione dall'esterno, deve concentrarsi tutta in se stessa. E questo in teatro non è possibile, questo lo si raggiunge solo con il cinema. Il cinema crea una relazione diretta tra lo spettatore e l'immagine dell'attore che il teatro disperde quasi sempre, e scopre così maggiormente il vero volto, le vere possibilità di una figura che agisce e recita.

Se vi è un attore in Italia, in questo momento, che è tutto visivo, che potrebbe raggiungere i suoi effetti anche senza muovere le labbra, presentando unicamente se stesso in quella specie di «trance» comica che lo invade, questo è Totò. Per questo abbiamo detto che il destino di Totò è sullo schermo e che riposa unicamente sulla sua stessa fotografia in movimento. Palermi ha fatto un buon lavoro di questo SAN GIOVANNI DECOLLATO, ma non il lavoro che Totò avrebbe potuto dare. Sembrerebbe che qua e là egli abbia avuto fretta di finire, o che la vis comica del suo interprete non lo convincesse completamente. Peccato, perché la fusione di due elementi tanto disparati quali il mondo della fantasia di Totò e quello rustico e paesano della vecchia commedia avrebbero potuto far nascere casi e momenti del tutto nuovi e impensati.

Ad ogni modo SAN GIOVANNI DECOLLATO resta un buon film, uno di quei film, che testimoniano ancora il continuo miglioramento del lavoro italiano e soprattutto la sensibilità e il gusto degli uomini che a tale lavoro dedicano le proprie forze e la propria intelligenza.

Bene tutti gli altri e cioè Titina De Filippo, Franco Coop sempre svagato e simpatico, Di Giovanni, Silvana Jachino, Genazzani, Marcellini e Bella Starace Sainati.

★ VOGLIAMO L'AMORE

(Girl's School) - U.S.A. - Produzione: Columbia - Distribuzione: E.I.A. - Regia: John Brahm - Soggetto: Tess Slevinger - Sceneggiatura: Tess Slevinger, Richard Sherman - Scenografia: Baby Johnstone - Commento musicale: M. Stolfo - Operatore: Franz Planer - Interpreti: Anne Shirley, Ralph Bellamy, Nan Grey, Dorothy Moore, Nohâ Berry Jr., Cecil Cunningham, Kenneth Howell.

Ancora oggi ci domandiamo dove sia la vera trama di questo filmetto tutto fresco e ottimista che non racconta proprio niente niente malgrado la sua aria di grazia e di leggerezza.

La storia è tutta qui: una ragazza di un collegio americano è stata vista da una compagna rientrare di nascosto un bel mattino, dopo aver trascorso fuori la notte intera con il suo giovanissimo innamorato. La compagna, che è la capoclasse dell'istituto, deve, suo malgrado, anzi in lotta strenua con la sua volontà, denunciare il fatto alle direttrici del collegio che, in seguito a questo, convocano i genitori della intraprendente fanciulla per studiare la punizione da darle. Quest'ultima, venuto a sapere chi è che ha fatto la spia, investe naturalmente la capoclasse e dopo averla schiaffeggiata le dichiara una aperta lotta. Il fatto che preoccupa la fanciulla non è tanto la punizione (essa aveva già deciso la fuga con il suo innamorato), quanto il fatto che tutti e due i suoi genitori sono stati convocati insieme, che essi sono divorziati, e che proprio da questa convocazione si verrà a scoprire l'increscioso stato famigliare. La compagna però che ha fatto la spia e che nutre in fondo all'animo nobili sentimenti, accomoderà ogni cosa e tutto finirà nel migliore dei modi.

Di fronte a una simile storia anche la migliore recitazione e la migliore regia non ha impalcature sufficienti per reggersi, e così è stato in verità quello che è accaduto a questo film, dove ogni sforzo ed ogni cura sono assolutamente insufficienti a creare uno spettacolo. Ce ne spiace per le piccole Anne Shirley e Nan Grey che hanno fatto del loro meglio.

★★★ MANOVRE D'AMORE

Italia - Produzione e distribuzione: I.C.I. - Regia: Gennaro Righelli - Direttore di produzione: Luciano Musso - Soggetto tratto dalla commedia « Guerra in tempo di pace » di Moser e Schönmel - Sceneggiatura: Luigi Zampa - Scenografia: Jacchia - Costumi: Gino C. Sensani - Commento musicale: maestro Allegra - Operatore: Renato Del Frate - Interpreti: Antonio Gandusio, Jole Voleri, Antonio Centa, Vera Bergman, Mario Pisu, Clara Calamai, Renato Calante, Jone Morino, Stefano Sibaldi, Ernesto Almirante.

Tratto dalla commedia *Guerra in tempo di pace* questo film di Righelli è fra i meglio riusciti della sua produzione di questi ultimi anni. La commedia si è trasferita con perfezione sullo schermo, cioè avvalendosi sapientemente dei motivi propri del cinematografo, senza alterare più che la trama, l'essenza, l'aria del testo originale. E c'è infatti in questo MANOVRE D'AMORE proprio un'aria indovinata, piena di garbo, di freschezza, di vivacità.

Gandusio, che una volta tanto sembra aver dimenticato il suo caro teatro, fa bene, non esagera, sta al suo posto. E stare al suo posto significa, per un attore della classe di Gandusio, fare non soltanto bene, ma egregiamente. Calante, Centa, Pisu e Sibaldi sono nelle loro parti a pennello come nei loro abiti e nelle loro uniformi, mentre Jole Voleri, Jone Morino e Clara Calamai non sono da meno.

Se riandiamo col pensiero a certe storture di un altro film operettistico di Righelli, anche quello con molte uniformi e costumi, LE EDUCANDE DI SAINT CYR, non possiamo non notare il progresso, soprattutto di mano e di occhio che il nostro regista ha saputo compiere in tanto poco tempo. Anche egli è dunque in linea. Ne siamo lieti perché abbiamo dato tutta la nostra fiducia al cinema italiano.

GIUSEPPE ISANI



CAMPO DEI FIORI

Eccoci nuovamente nella rumorosa, allegra, « bohemien » birreria. Penelope e Tornabuono, tre camerieri, due quasi registi, un ciacchista di grido, Rino Voletti, celebre pubblicitista, Giacomo Scaroli,

produttore, e pochi altri di cui ci sfugge il nome: erano questi gli assidui della birreria in quella notte di S. Giovanni Crisostomo. Una lieta atmosfera avvolgeva ogni cosa, mentre nuvole azzurrine di fumo volitavano lente ed allegre e riempivano tutti gli angoli. I due nostri amici erano immersi in una discussione fitta fitta, animata animata.

— Vedi... Penelope: c'è modo e modo per procurarsi un taxi, come c'è una maniera sicura per farsi riconoscere dall'autista... Lasciami dire, lascia dunque che una buona volta l'età abbia la sua rivincita...

— Noleggiavi un taxi, o per meglio dire volli noleggiare un taxi, diedi le mie generalità al conducente, mostrai qualche ben servito, ma tutto fu vano, che il maledetto uomo mi squadrava irridendosi di me e della mia richiesta...

— Appunto perché tanto e bene tutto avevi predisposto che ti è sfuggito un piccolissimo particolare: un profumo che avvince, un delizioso profumo orientale avrebbe fatto il miracolo. Ricorda il cane che ritrova dopo molti giorni la casa del padrone rifacendo a ritroso un lungo cammino! Che altro non è se non la potenza naturale dell'olfatto che guida il cane alla scoperta del mariuolo? *Homo hominis lupus!* Equipaggiato di uno spruzzatore, perseguiterai le nari del buon autista che ti è occorso nottetempo di rinvenire sul tuo cammino. Ecco il mistero... fanno pro!

Dai tavolini accanto, nel frattempo, si era alzato un coro di proteste: eran tutti scandalizzati per la discussione dei nostri due amici, forse con ragione, che non si addiceva all'austerità del locale. Del che accorgendosi, Penelope e Tornabuono con aria fra le più naturali, presero ad attaccare un altro motivo. Intanto nella sala, come d'uso nei ristoratori o nelle birrerie di ogni paese, avevano fatto solenne ingresso un chiro ed un raddomante, tra gridarelli di entusiasmo provenienti dal settore nord occupato da un produttore ed un possibile eventuale regista. E tutti vollero conoscere le cose nascoste, il destino, l'avvenire che ognuno differentemente si dipingeva a tinte fosche o chiare, secondo la natura della propria esistenza. Il chiro, di mattina piazzista, ovvero collocatore di orologi e penne stilografiche in vendita ai più tenui prezzi a causa di un probabile sbocco di sangue, si avvicinò col gufo ed il gatto soriano al tavolino di Tornabuono e si avventò sulla mano che involontariamente Penelope aveva lasciata scoperta ed abbandonata.

CHIROMANTE - Siete debole, isterico, nervoso, ipocondriaco, celibe con zia paralitica, siete cinematografaro, farete un bel film, un viaggio ed attendete una notizia, una grande nuova che forse cambierà la vostra esistenza...

PENELOPE (curioso, interessato) - Ditemi, ditemi... Potrà trovare un taxi stasera per tornare a casa?

CHIROMANTE - Non posso dirvi tanto, non ho il potere di scandagliare i misteri più profondi dell'umana natura... ma forse il mio compagno raddomante potrà dirvi quel che desiderate conoscere... Ehi! Raddomante?! Vieni qui...

RADDOMANTE (accorrendo) - C'è da scoprire un pozzo di petrolio, volete dell'acqua, forse della birra...? Qui ce n'è molta, sapete!... La sento...

Oppure debbo scoprire un genio incompreso? Chiedete, orsù, e risponderò!

PENELOPE (fatto timido da tanta intelligenza) - Vorrei sapere, dietro congruo compenso naturalmente, se potrò...

RADDOMANTE (allungando la sua magica bacchetta) - Tacete!... Il mio fiuto ha scoperto... vedo... sento!... In voi si nasconde un Vidor, o meglio un Murinau, un Ford o meglio un De Mille Cecilio... il mio bastone trema... guardate come trema!... Tacete ancora... ecco ora so: so che qui, sotto il vostro cuoio capelluto, tremano, si agitano, tintinnano pizze e pizze di pellicola!... È vero che sentite rumore, tanto rumore? Dovete fare il regista, comprate stivali e scarpe, una scoppoletta, un maglione, prendete un aperitivo da Rosati!... Siete destinati al successo, al trionfo. Ho finito: cinque lire, signore!

Il terremoto, l'eruzione di un vulcano, non avrebbero potuto fare di più. Satanassi ed alchini, farfarelli e calcabroni, driadi ed amadriadi sembrava avessero invaso la birreria. Penelope si era fatto piccolissimo sotto l'onda incalzante degli avventori e delle avventrici, dei produttori affamati, dei ciacchisti, dei camerieri. Tornabuono era fiero del suo amico regista, che avrebbe dato lustro e decoro alla settima arte del suo paese, caramelle e dolci alla sua gola inesaurita.

Un produttore in gamba si accaparrò e conquistò con buon contratto il timido Penelope, che domani avrebbe dato il primo giro di manovella al grande film tanto atteso, con la collaborazione di Tornabuono aiuto regista.

Il raddomante intanto si rificillava con un bicchiere di birra medio senza collo bianco alto nonché un panino con salsiccia e mostarda e cavoli. Ma tutto non era finito lì.

La bacchetta magica, sola ed abbandonata su una sedia, aveva preso ad agitarsi, muoversi, sprizzare fuoco e scintille mentre un acre odore di petrolio invadeva la sala ed alcuni nasi. Il camerata raddomante aveva smesso di mangiare. Tutti erano ammutoliti. Quale altro prodigio era alle viste? Ora soltanto il raddomante parlava, finendo un bel boccone di salsiccia. — Signore e signori, produttori e ciacchisti, camerieri e direttore: un errore dovuto alla fretta ha mal guidato i miei passi! (Grida di « Imbroglione! », « Impostore! », venivano prontamente sedate in sul nascere) Voglio però che non abbiate a conservare rancore contro la mia persona. Un'altra grande notizia è prossima. Spinta da falsa pista, voglio dire da un maledetto odore di pellicola, chiedo scusa, la mia bacchetta ha involontariamente dato segno di una buona cinematografia (peccato! peccato!) là dove non c'era, là dove invece si nasconde un immane, incommensurabile tesoro. Signore e signori, qui sotto questo cranio, modesto in verità, sotto queste spoglie di onesto e probò cittadino (« Grazie, grazie! » esclamava Penelope) si nasconde un pozzo di petrolio...

Tripudio, inno, canto e coro, corona di alloro con bacche, felicitazione e requisizione da parte dello stato. Tornabuono veniva eletto Re del Petrolio, Penelope piantonato, oscurato, coperto da un cartello con su la scritta « vietato fumare ».

Tramontava così un altro sogno ed un altro progetto per un colossale film, come tutte le sere, come sempre in quella birreria del centro. Di lì a poco doveva incominciare nuovamente la caccia al taxi e perciò tutti si salutarono alla svelta. Anche Tornabuono e Penelope.

Giuseppe



Hermann Melville appartiene ai classici della prima letteratura americana. Anticipatore di London e di Conrad, Melville ebbe come loro una vita avventurosa.

Iniziò la sua carriera col classico arruolamento come mozzo, al ritorno fece il maestro di scuola e tentò il giornalismo, ma, nuovamente disgustato della vita di città, si imbarcò per i Mari del Sud. In Occania fuggì dalla nave e visse fra i cannibali delle isole Marquises, poi errò a lungo nell'arcipelago prima di tornare a Nuova York. Al suo secondo ritorno si dedicò decisamente alla letteratura e scrisse una dozzina di romanzi fra cui *Moby Dick*, che è considerato il suo capolavoro.

Questo *Benito Cereno* fu pubblicato nel 1855 ed è poco più di un racconto lungo, ma contiene una tale abbondanza di fatti ed una così precisa pittura di tipi e di ambienti da suggerire alla prima lettura un adattamento cinematografico.

Per arrivare ad una forma cinematografica, è però necessario capovolgere la struttura del racconto di Melville e sviluppare la sintetica ultima parte, per ridare ordine cronologico ai fatti che si narrano. Lo sviluppo della parte minore non si presenta come una fatica improba, data l'abbondanza di notazioni contenute nella parte prima del racconto, cinematograficamente meno interessante.

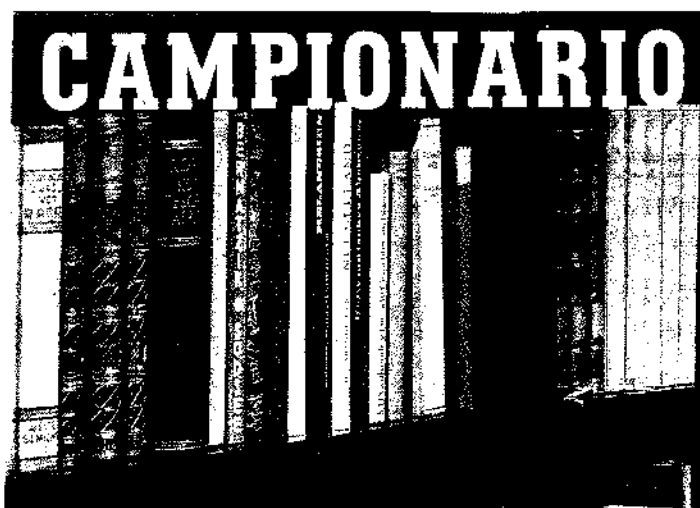
Il racconto è ambientato alla fine del 1700. Benito Cereno, un giovane spagnolo rimasto prigioniero di una torma di schiavi ammutinati, ne è il protagonista. La storia dell'ammutinamento, per quanto non nuovissima per il cinematografo, offrirebbe però delle possibilità superiori a quelle fornite dalla trama di un normale romanzo di avventura. (Hermann Melville; *Benito Cereno*, Einaudi ed. Torino, L. 9).



La montagna non è per la prima volta protagonista di trame cinematografiche: Trenker ci ha fornito alcuni saggi sulla passione per le rocce e per i ghiacciai fra cui quel

FIGLIUOL PRODIGO che resta il suo film migliore; Fanck ci ha dato pagine notevoli, ecc.

Questa raccolta di pagine autobiografiche dei più celebri scalatori, curata da Borgognoni e Titta Rosa, potrebbe suggerire forse qualche tema nuovo ai registi di documentari e di cortometraggi d'arte. Certi attacchi alla stessa montagna per vie diverse e sempre più difficili, potrebbero forse suggerire il tema per una biografia di una sola montagna, attraverso i più celebri tentativi di scalata. La raccolta, che è quanto mai completa, fornisce delle notizie e dei dettagli interessanti per qualsiasi sceneg-



giatore che debba affrontare un dettaglio di vita di montagna od una visione di una impresa di scalatori. Inoltre la lettura di questo volume potrebbe anche offrire qualche elemento per la biografia di una guida celebre. Questo come argomento per un film di metraggio normale. E questo un tema assolutamente nuovo su cui un regista giovane e di ingegno potrebbe comporre una delle sue opere migliori. (A. Borgognoni e G. Titta Rosa: *Scalatori*, Ilsepi editore Milano, L. 28).



Sulla vita dei grandi condottieri italiani il discorso sarà forzatamente lungo. Se, come sembra, il film storico è di certo gradimento per il grande pubblico e quindi di sicuro esito

finanziario, sarebbe augurabile che la produzione impegnasse nella loro realizzazione capitali maggiori: intendiamo cioè non fare maggior numero di film storici ma farli meglio.

Per una produzione avveduta le vite dei grandi condottieri potrebbero essere una inesauribile fonte di argomenti, che ognuna di dette vite è un tessuto di intrighi, di amori e di battaglie da soddisfare il gusto più macchinoso. Dobbiamo aggiungere che si presterebbero a meraviglia per una propaganda gradita ai pubblici di tutto il mondo?

Di cinque biografie prese in esame non abbiamo dovuta escluderne nessuna. Ogni personaggio presenta tali caratteri da poter essere scelto senza esitazione a protagonista di un grande film.

Un tentativo di qualche anno fa, realizzato da Trenker, ha avuto il potere di togliere l'argomento di circolazione per molto tempo. Quando un film si conclude in un insuccesso finanziario, i produttori ed i noleggiatori sono portati a confondere il genere con la qualità ed a escludere per sempre quel tipo di film dai loro programmi. Nessuno ha pensato che i Condottieri possano interessare il pubblico, ma soltanto a condizione che sia data loro degna vita cinemato-

grafica. L'impegno di realizzazione sembra debba essere escluso dalle cause del successo: ci si preoccupa soltanto di fare un film di un genere che vada, mai di fare un film fatto bene, indipendentemente dal genere.

Non staremo, in questa sede, a rinarrare ad uso dei soggettisti frettolosi le vite dei più grandi condottieri: ci limitiamo soltanto a consigliarne un accurato esame a coloro che per caso non li conoscessero. Esistono appunto delle compilazioni precise, del genere di quelle che indichiamo, che possono dare, con una breve lettura, una idea abbastanza precisa della vita e del carattere dei più grandi condottieri italiani. (Franco Pasquali: *Braccio da Montone*, Paravia ed., L. 14; Angelo Biancotti: *Giorgio Castriota*, Paravia ed., L. 14; Mario Granata: *Marcantonio Colonna*, Paravia ed., L. 14; F. Cognasso: *Il Conte Rosso*, *Il Conte Verde*, Paravia ed., ciascun volume L. 13).



I romanzi di Antonio Beltramelli hanno riscosso presso il grande pubblico una costante simpatia. Lo scrittore romagnolo non è stato certo fra i più prolifici della sua generazione e di ciò testi-

monia la sua prosa lavorata, complessa, definita soltanto da un macchinoso lavoro di sovrastruttura. Non è Beltramelli l'esponente di ciò che letterariamente preferiamo, ma la dignità che egli ha messo nel disegnare i personaggi dei suoi romanzi ci fa ritornare con qualche interesse alla lettura delle sue opere recentemente stampate.

Non intendendo perder di vista lo scopo di questa rubrica, che è di segnalare ai manipolatori di trame cinematografiche gli spunti offerti dallo sfogliare qualche libro, ci limiteremo a parlare, in questo numero e nel prossimo, di ciò che l'opera di Beltramelli potrebbe suggerire. Il secondo dei romanzi pubblicati nel primo volume: *Il Cantico*, ridotto al valore essenziale di fatto narrato ci sembra potrebbe fornire una trama di una certa nobiltà.

Duccio della Bella dopo la morte della madre abbandona lo studio di un avvocato, dove aveva trascorso come scritturale i primi anni della sua giovinezza, e parte per un vagabondaggio senza meta insieme al mendicante Omero. Dopo lungo peregrinare i due vagabondi sostano presso Giovanni della Nave che abita con i suoi figli in una casetta ai margini della palude di Comacchio e vive, come tutti i suoi conterranei, di pesca di frodo. Duccio si innamora di Serena, figlia di Giovanni, e divide con il giovane fratello di lei Zalebi, i rischi della pesca. Ma Zalebi è innamorato di Sita, la figlia del sorvegliante dei vivai. Per la ragazza egli è soltanto un capriccio: la sua sensualità si diverte a esasperare il conflitto fra il padre e il giovane pescatore. Dopo una offesa in pubblico, Zalebi, sentendosi disprezzato da Sita, durante la pesca affronta il padre di lei e lo uccide, andando poi a morire sotto la finestra della ragazza. Duccio deve fuggire e abbandonare Serena.

Ricomincia per Duccio il pellegrinaggio a fianco di Omero. A Roma egli decide di sostare più a lungo ed abbandona il compagno che vuol proseguire. Ma non riesce a trovare lavoro, e soltanto dopo aver sofferto lungamente la fame trova un posto di commesso. La fortuna gli fa poi incontrare un compagno di studi che gli procura del lavoro in un giornale: la sua vita si trasforma, vive ora insieme ad una comitiva di giovani mezzo esteti e mezzo gaudenti. In una riunione di amici incontra Sita che si è trasferita a Roma ed è l'amante di un vecchio milionario. La passione per Sita fa dimenticare tutto al giovane, perfino l'amore per Serena che lo ha seguito a Roma e che ora vive in una casa del sobborgo con Omero. Alla fine l'amore per Serena ritornerà e Omero, poiché il suo compito è finito, partirà: assillato da quella nostalgia dei nomadi d'istinto che devono camminare per trovare un po' di pace.

Non si tratta di una trama di eccezionalità originale ma nell'insieme c'è una storia interessante, ed una accurata lettura potrebbe suggerire delle notazioni cinematografiche interessanti. Il film dovrebbe naturalmente essere ambientato al principio del secolo per poter mantenere integre le caratteristiche del romanzo. (Antonio Beltramelli: *Tutti i romanzi*, volume primo, Mondadori ed. Milano, L. 30).

L'IMBONITORE

LIBRI RICEVUTI

GIOVANNI BITELLI: *La Santa degli Italiani*. Paravia editore Torino, L. 10.

ETTORE FABIETTI: *Luigi Robecchi Bricchetti*. Paravia ed. Torino, L. 9.

A. CARLINI VENTURINO: *Carlo Piaggia*. Pavia ed. Torino, L. 9.

FRANK THIESS: *Tsushima*. Einaudi ed. Torino, L. 35.

F. A. (Chieti). - Per gli articoli, purché siano interessanti, puoi rivolgerti alla redazione, per l'impianto di un cinema alla Federazione degli industriali dello spettacolo: Via Sistina, Roma.

ORIONE (Roma). - Meglio indirizzare a Deanna Durbin e non a Edna Mae, essendo ormai l'attrice più conosciuta con il suo nome d'arte. Scrivile presso la I.C.I., Via del Tritone 87, Roma, alla quale poi chiedere anche il nome di quei due attori.

CLAUDIO LANERANCHI (Milano). - Credo che la soluzione migliore sia di acquistare i numeri del *Corriere della Sera* dal primo all'ultimo giorno di dicembre dell'anno passato.

RENATO BAZZONI (Milano). - La soluzione da te proposta per quella scena del film *LA NASCITA DI SALOMÉ* mi pare piuttosto divertente. Soltanto che, ormai, non c'è più nulla da fare.

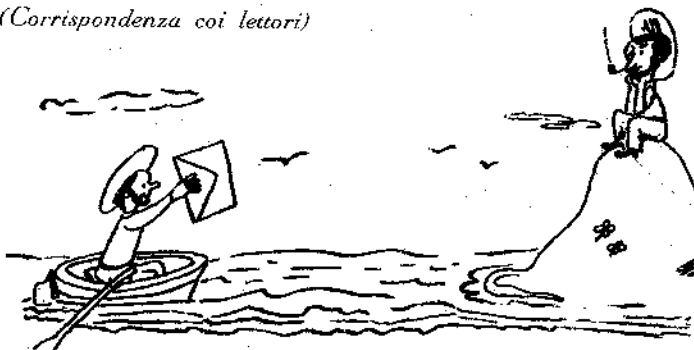
MARIO SILVESTRI (Pescara). - *LA GLORIOSA AVVENTURA* è un film che si raccomanda soprattutto per un certo ritmo dinamico e per la vigoria con cui sono state realizzate alcune scene. Mi pare tuttavia che non sia possibile far paragone tra questo film, per esempio, e *LA PECCATRICE* che tu ritieni superiore, dato che questo e quello hanno ciascuno finalità diverse e non mancano di pregi. Per quell'attrice scrivi alla Manenti Film, Salita San Nicolò da Tolentino 1-B, Roma. Non so chi sia quell'attore.

STUDENTE G. (Trani). - Andrea Leeds si è rivelata nel film *VALCOSENICO* ed ha preso parte quindi a diversi film. Non possiedo sue fotografie; penso che potresti rivolgerti, per ottenerne, ad una delle ditte che noleggiavano film cui l'attrice abbia preso parte.

EMILIO EMILINO (Napoli). - Non è uscito l'*Almanacco* 1940-41 e per ora non uscirà.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



MASCHERA DI FERRO (Bergamo). - No. Ti ho sempre risposto e ti ho altresì riconosciuto attraverso i vari pseudonimi adottati. Per scrivere a quegli attori indirizza presso *Cinema* e la Redazione provvederà a inoltrare le lettere.

LUCIO MANLIO BATTISTRADA (Ascoli Piceno). - Sì, speriamo bene che « Carla del Poggio venga preservata per futuro da brutti incontri ». Il fatto che, dopo essere stata la protagonista di un film, sia tornata al Centro per seguire ulteriormente lo studio del cinema, fa deporre a suo favore. Occorrerebbe però che gli elementi buoni fossero impiegati in film in cui essi possano dimostrare con evidenza le loro qualità. Sì, la citazione di *Uccelli* di Uccicki (e non Uccickly) non sarebbe stata inopportuna. Hans Albers e non Alberts. Circa il soggetto, ti consiglierò di mandarmene, intanto, un riassunto di due o tre pagine.

DANIELA (Bologna). - Carlo Minello: via F. D. Guerrazzi 14, Firenze.

RENATO PALAZIO (Firenze). - Ho passato la tua nota al redattore competente. Ecco i titoli: *BRIGATA SELVAGGIA* (*Brigade sauvage*), *CAPITANO MOLLENARD* (*Capitaine Mollenard*), *DONNA DIMENTICATA* (*Forgotten Woman*), *EX CAMPIONE* (*Ex-Champ*), *IL FANTASMA GALANTE* (*The ghost Goes West*), *NOTTE DI NOZZE* (*The wedding Night*), *IL SERGENTE DI FERRO* (*Les Misérables*), *UN UOMO D'ORO* (*Un homme en or*).

CEDRO DEL LIBANO (Genova). - MADDALENA ZERO IN CONDOTTA è tratta da uno scenario francese: *Madeleine renvoyée de l'école*, desunto da una commedia ungherese di László Kádár: queste sono le notizie, non controllate, in mio possesso. Vera Bergman (una sola *n*) è venuta dalla Germania ed è doppiata da Lidia Simoneschi. Nel momento in cui scrivo non è ancora passata la PRIMA DONNA CHE PASSA e quindi non posso dirti se la critica ritenga questo film « una vera porcheria » come tu dici.

GUIDO DA PARMA (Parma). - Anzi tutto studiare, perché sei giovanissimo. Leggi dei buoni libri sul cinema e analizza i film che vedi. Per entrare al Centro, occorre aver compiuto i venti anni.

RAFFAELLO MOLINARI (Ferrara). - « ...postulato estetico che afferma l'unicità della personalità creativa in ogni manifestazione artistica ». Si può facilmente obiettare che la unicità fisica non è necessaria, bensì, piuttosto, quella spirituale: leggi a tale proposito lo scritto di un filosofo che ha dedicato speciali studi all'estetica dell'arte, e cioè la prefazione di Giovanni Gentile al volume *Cinematografo* di Luigi Chiarini, edito dal Cremonese in Roma nel 1935. L'articolo è, del resto, sufficientemente chiaro; e comunque è preferibile la tesi da te sostenuta all'altra seguita da alcuni saggisti e scrittori i quali, probabilmente, per fare del cinema, sarebbe opportuno si dedicassero alla regia di film. Circa l'altro articolo, è mia opinione che tu sia, in fondo, troppo ottimista. Il tema dei Littoriali *Necessità di una originalità tecnica e spirituale del cinema italiano* è piuttosto attraente; e va trattato con acume e con una analisi approfondita. Non sono d'accordo con te su *SENZA CIELO* e in parte nemmeno sugli altri film. Mi pare tuttavia che tu possa con lo studio dei testi (per esempio la collezione di *Bianco e Nero*) raggiungere un buon livello di cultura.

IL NOSTROMO

È uscito il primo numero di

"VIA CONSOLARE"

la bella rivista di politica ed arte, che contiene scritti di Angeli, Belli, Bigiarelli, Bonicelli, Caproni, Colombo, De Grada, Ferro, Gadda, Grassi, Morovich, Murri, Pecuvio, Paternostro, Perrini, Ravaglioli, Renzi, Trasanna, ecc. disegni di Verlicchi.

ITALVISCOSA

MILANO

CORSO VITTORIO EMANUELE 37-39

Società Anonima per la vendita esclusiva delle Fibre Tessili Artificiali Viscosa prodotte da:

SNIA-VISCOSA

MILANO - Capitale Lire 700.000.000

CISA-VISCOSA

ROMA - Capitale Lire 151.250.000

CHATILLON

MILANO - Capitale Lire 125.000.000

RAION-FIOCCO

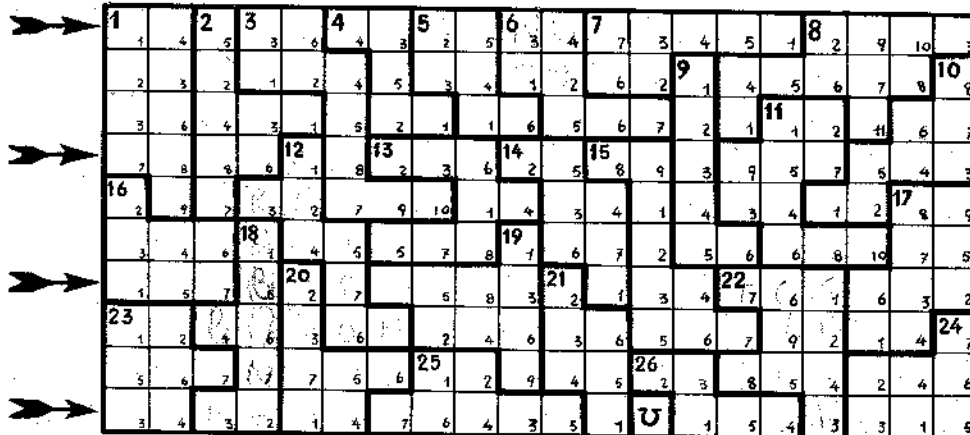
I TESSILI DELL'INDIPENDENZA ECONOMICA

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza delle Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 15 febbraio 1941-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

Trovare 26 parole rispondenti ai significati appresso dati e sistemarle nei gruppi di caselle delimitati dai bordi ingrossati. Le lettere di ciascuna parola occuperanno nell'ordine le caselle, seguendo la numerazione 1, 2, 3, 4, ecc. A gioco risolto, nelle righe indicate dalle frecce si potrà leggere il titolo ed i nomi del regista e degli interpreti di un film italiano di grande successo.

LO SVILUPPO

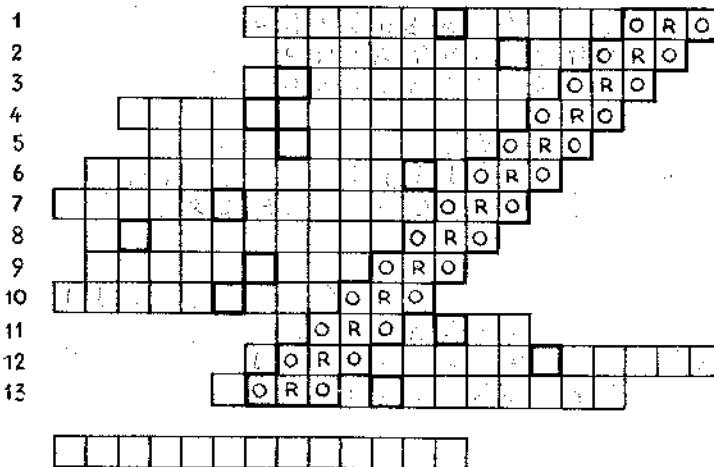


1. I protagonisti del film 'I 4 moschettieri' - 2. Interprete di 'Solo per te' - 3. La dottoressa del film 'La febbre nera' - 4. Nel film 'Il principe e il povero' - 5. Un gangster del film 'Sterminateli senza pietà' - 6. Il regista di 'Capitani coraggiosi' - 7. Un film interpretato da Dolores Del Rio - 8. Nel film 'I Lloyd di Londra' - 9. In 'Il sepolcro indiano' - 10. Le sue interpretazioni riappaiono ora

- paZZi' - 20. Il protagonista di 'Abuna Messias' - 21. In 'Io, suo padre' - 22. Il protagonista di 'Giuseppe Verdi' - 23. Il marito di Marta Eggerth - 24. Esegua gli ordini di Cervi nel film 'Voglio vivere con leizia' - 25. Nel film 'La trappola d'oro' - 26. La protagonista del film 'L'albergo delle sorprese'.

FILIBERTO VALENTINIS (Monfalcone)

LO SCHEMA DORATO

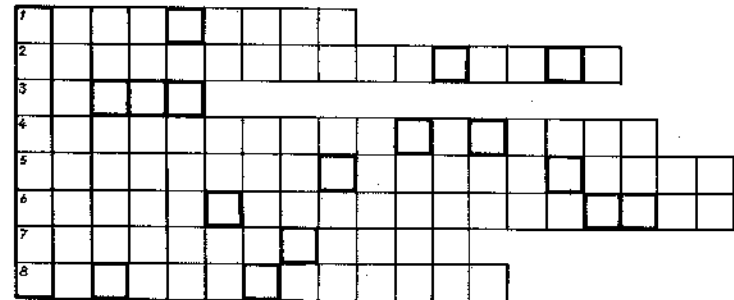


Compilare i titoli dei 13 film di cui indichiamo alternativamente il regista o l'interprete. Riordinando le lettere contenute nei quadretti a bordo ingrossato, si avrà il titolo di un vecchio film del regista Clarence Brown.

1. Charlie Chaplin
2. Edward G. Robinson
3. Rouben Mamoulian
4. Edward Arnold
5. Robert Z. Leonard
6. Mireille Balin
7. Giovacchino Forzano
8. Laura Nucci
9. Irving Cummings
10. Claudette Colbert
11. Walter Touriansky
12. Danielle Darrieux
13. Lewis Milestone

FRANCO GANDINI (Varese)

UN REGISTA E IL SUO FILM



Disporre nello schema i titoli dei film ai quali presero parte gli attori di cui diamo il nome. Nelle caselle a bordo ingrossato si formerà il nome di un regista italiano e il titolo di un suo film.

1. Antonio Centa
2. Giovanni Manurita
3. Gino Cervi
4. Annibale Ninchi
5. Paola Barbara
6. Elsa Merlini
7. Milly
8. Silvana Jachino

LIANA DOZZI (Venezia)

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scritture molto nitide. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del gioco: **Lo sviluppo**, ma sarà data la precedenza ai solutori anche degli altri giochi. Premio: **L'Almanacco del Cinema Italiano**. La soluzione dei giochi pubblicati nel 110° fascicolo apparirà nel 112° fascicolo (25 febbraio 1941-XIX).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanello de Forli, 9 - Telefono 760-205

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

INTENSIFICATE LA COLTURA DELLA BIETOLA AI FINI AUTARCHICI

Agricoltori!

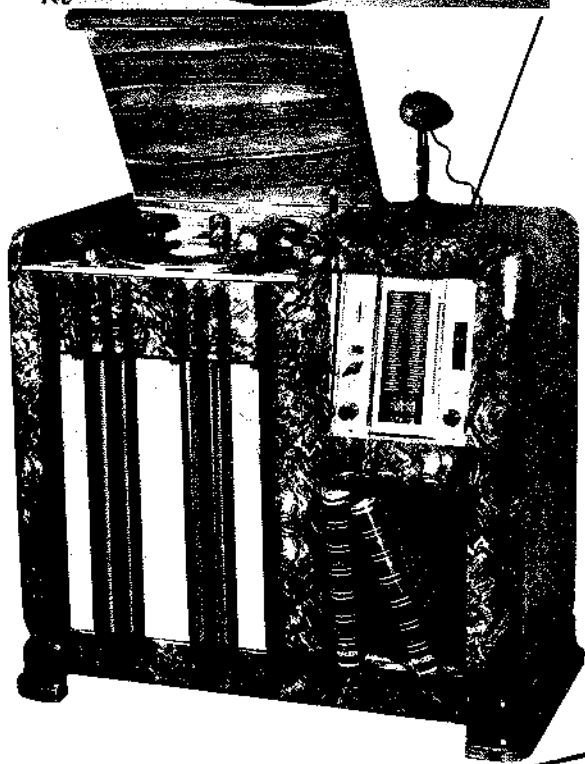
**LA VOSTRA ZAPPA
POTENZIA LA FORZA
DEL PAESE**

Dalla
Barbabietola

ZUCCHERO, alimento insostituibile • ALCOLE, carburante per l'esercito

Milano
Dicembre - 1940 - 818

*Alla "Safar" per il suo magnifico
il cui apparecchio
Fonoincisor è
di gran distanza
nell'industria
avuto per la
riproduzione della
voce, e che si con-
glia a tutti coloro
che insegnano
che studiano il
canto.
Giuseppe
Lombardi*



*Alla "Safar" per la sua perfetta
e moderna riproduzione
voce e canto.*

CANTANTI MUSICISTI DICTORI!!

Il Radiofonoincisor ed il Fonoincisor Safar vi danno la possibilità
di incidere e immediatamente controllare la vostra musica e la vostra voce.

Richiedere listino ed informazioni alla S. A. F. A. R. - Via Bassini, 15 - Milano e dimostrazioni pratiche presso i seguenti rivenditori: **BOLOGNA** - C. Bendandi, Via Indipendenza, 33
CAGLIARI - F. Coocci, Via G. M. Angiolini, 22 • **CATANIA** - A. Cappellani, Via Etna, 247 • **FIRENZE** - U. Simonetti, Via R. Sanzio, 42a • **GENOVA** - Elettrotecnica, Via
delle Fontane, 14 • **LIVORNO** - C. Cortesi, Via V. Emanuele, 26 • **MILANO** - S. A. F. A. R. - Piazza Giovinezza, 21 • O. Teruzzi, Piazza Loreto, 6 • **NAPOLI** - M. Gioseff, Via
G. Sanfelice, 30/32 • **PADOVA** - P. Saccardo, Via E. Filiberto, 1 • **ROMA** - Alati, Via Tre Cannelle, 15a • A. Martinati, Via Frattina 82 • Sarci, Via dei Vittini, 4-6
SASSARI - M. Cosula, Via 28 Ottobre, 3a • **TORINO** - A. M. A. R., Via XX Settembre, 70 • **TRIESTE** - F.lli Redivo, Via della Maiolica, 10/12 • **VENEZIA** - Radioelettra,
S. Marco, 2067 • **VERONA** - M. Benini, Corso V. Emanuele, 11