

Cinema



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

111 LIRE
2,50

10 FEBBRAIO 1941-XIX

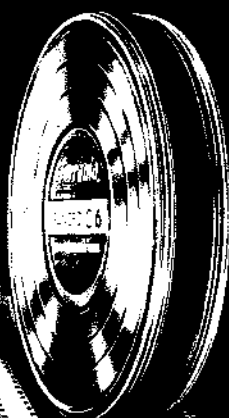
IN QUESTO NUMERO

Una corrispondenza da Berlino.
La prima puntata del romanzo

AI LETTORI

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

"ferrania,,

**PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE**

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V. Per info
richiedi

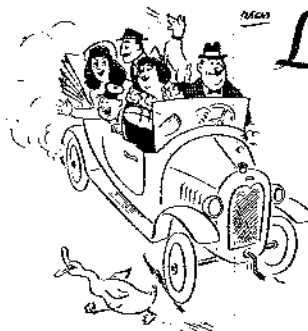
PER IL SUONO TIPO S. D. V. PER TUTTA LA
FAMIGLIA

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

P A N C R O M A T I C A

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 80.000.000 IN VERS. SEDE: MILANO - CORREO DEL LITORIO 12



*Le canzoni
che tutti
cantano*

Incise dai più noti
cantanti della Columbia

DQ 3227 La famiglia Brambilla.... in vacanza (Casirolì-Rastelli) Valzer grottesco.

Oh! Cesira (Rusconi-Natili) Valzer brillante umor.

DQ 3372 Cantate con me dal film omon. (Bixio-Cherubini)
Voce di strada dal film "Cantate con me" C. Buti

Firenze sogna (Cesare Cesarini). Valzer lento

DQ 3046 Firenze sogna (Cesare Cesarini). Valzer lento

Vieni a Firenze (C. Cesarini) Canz. valzer C. Buti

DQ 3049 Rosalia dal film "Fortuna" (Fragna-Bruno)

Fortuna del film omonimo (Fagna-Bruno) C. Buti

DQ 3367 Violetta (Klose-Luchesch) Tango • Buti e Ferretti

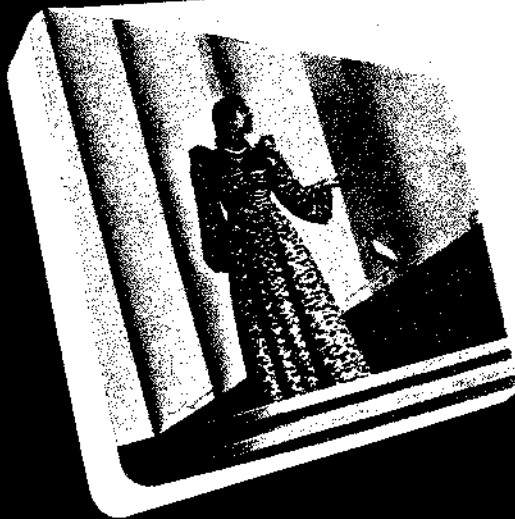
Terra lontana (Bixio - Cherubini) Canzone - Buti



Recandovi dal vostro fornitore per l'acquisto di queste novità, chiedete sempre un'audizione dei dischi Columbia

C O L U M B I A

per l'eleganza dell'artista italiana
tessuti italiani

RAION
FIOCCO

ITALVISCOSA

SNIA - CISA - CHATILLON



Gene Reynolds e Jacqueline Nash nel film 'Armonie di gioventù' (They Shall Have Music) di produzione S. Goldwyn-United Artists, distribuzione A. C. I. S. A. Europe Film

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V - Volume I Fascicolo 111 10 febbraio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

GIANNI PUCCINI	
<i>Programma di un viaggio</i>	pag. 81
GIANNI PUCCINI	
<i>Sguardi al cinema tedesco</i>	» 82
G. A. MONCHERIO	
<i>La Wien Film</i>	» 82
C. C. SCHULTE	
<i>La cinematografia didattica tedesca</i>	» 84
INCHIESTA SUL DOPPIATO	
<i>Pro o contro?</i>	» 85
LO DUCA	
<i>Pubblicità perentoria</i>	» 87
ENRICO FULCHIGNONI	
<i>Personaggio e tipo</i>	» 89
PAGINONE	
<i>Ieri e oggi</i>	» 90
<i>"La nostra città" (Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser)</i>	» 92
GIOVANNI PAOLUCCI	
<i>L'ombra poetica di Lon Chaney</i>	» 94
DAC	
<i>Viaggi nell'impossibile</i>	» 95
SEGNALAZIONI	
<i>I 3 fratelli De Vico</i>	» 97
U. D. F. e G. P.	
<i>La catena d'oro</i>	» 98
UMBERTO DE FRANCISCIS	
<i>Romanzo di un romanzo (1ª puntata)</i>	» 99
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	» 104
NELLE RUBRICHE	
<i>Cinema gira</i>	» 75
<i>Giornali Luce</i>	» 79
<i>Campionario</i>	» 101
<i>Galleria: Billie Burke</i>	» 102
<i>Capo di Buona Speranza</i>	» 107
<i>Giuochi e concorsi</i>	» 108

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

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 Dossofatti 9 e sue Succursali

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

*interpretato dai più grandi attori del teatro
italiano*

PRODUZIONE
S.A.
GRANDI SPETTACOLI
D'ARTE

L'ORIZZONTE DIPINTO



un film di **GUIDO SALVINI**

CINEMA GIRA

SPAGNA

NEGLI STABILIMENTI...

...Orphea di Barcellona si è iniziato il film *HEROE A LA FUERZA* che da un'opera di Sergio Pugliese è stato adattato per lo schermo da Benito Perojo. I dialoghi sono di Antonio Quintero; la musica del maestro Moraleda; interpreti: Miguel Ligeró, Antonita Colomé, Alberto Romea, Lily Vincenti, Fernando Vallejo etc.

AL COLISEUM...

...di Madrid è stato presentato con buon successo il film *GRAZIA E GIUSTIZIA*, secondo episodio di *MORENA CLARA*, diretto da Julian Torremacha ed interpretato da Mary Santamaria, Mario Gabarrón, Juan Luis, Porredón e Roberto Font.

FRANCIA

AL GAUMONT-PALACE...

...di Parigi L'A.C.E. (Alliance Cinématographique Européenne) lunedì 30 dicembre scorso ha offerto a 6.000 fanciulli, figli di prigionieri, un programma cinematografico gratuito durato due ore e mezza. Sin dalle nove del mattino 4000 spettatori si accalcavano ordinatamente all'entrata del teatro ed alle 9.30 la sala era gremitissima. Lo spettacolo sotto il patrocinio del *Petit Parisien* si è svolto fra il generale entusiasmo. Nel programma figuravano: attualità

A. C. E., un disegno animato, il film A. C. E. *RETOUR AU PARADIS* con Vivian Romance. Terminò lo spettacolo un programma di musica e alcuni numeri di varietà.

IL NUOVO FILM...

...di Marcel Pagnol *LA FILLE DU PUISATIER*, programmato nelle città del sud e sud-est della Francia, ha riportato un gran successo. Un trionfo ha ottenuto al cinema « *Pathé-Palace* » di Lione. Il piccolo mondo, vivente, sensibile, intelligente, che si muove nel film per opera di Josette Day, Raimu, Georges Grey, Charpin, Fernandel, è animato e portato da Marcel Pagnol fino alla più alta emotività. L'azione del film si conclude con gli avvenimenti del 1940 e con la dichiarazione del maresciallo Pétain fatta alla radio il 17 giugno 1940, registrata autenticamente con la sua voce: « Io ho fatto dono alla Francia della mia persona... ».

ECCO LE NUOVE PROGRAMMAZIONI...

...della prima quindicina di gennaio a Parigi: *BÉCASSINE* con Paulette Goddard, Max Dearly, Alice Tissot; *LE JEUNE FILLE AU LILAS* con Hannelore Schroth; *MADE IN FRANCE*, un documentario d'arte realizzato da Pierre Lafond appartenente alla serie dell'Esposizione di New York; *AU PAYS DES MICROBES*, un documentario scientifico della Terra Film di Berlino presentato con commento in lingua fran-



Bette Davis durante un trattenimento offerto ai suoi amici nella sua villa ad Hollywood

cese; *RAPSODIE BRÉSILIENNE*, un documentario sulla vita brasiliana della Tobis; *LES TROIS CODONAS* con René Deltgen e Lena Norman, prodotto dalla Tobis; il documentario *CHANGEMENT D'AIR* sulla vita rurale, realizzato dalla Bavaria e presentato dalla Tobis; *SATURNIN DE MARSEILLE* di produzione francese; *LES MAINS LIBRES*, *L'OCEAN EN FEU*, *RETOUR A' LA VIE*, *LA FOLLE ETUDIANTTE*, tutti di produzione germanica.

VENEZUELA

UN DECRETO...

...di quel governo Federale stabilisce che i minori di diciotto anni non possono assistere a determinate pellicole. Infatti i film vengono classificati nelle categorie A, B, C, da una commissione di tre persone, per cui i minori vengono ammessi alle visioni della sola categoria A. I distributori di Caracas sembra non vedano con simpatia tale provvedimento dato che la sola Universal, tra le case americane ivi rappresentate, edita film per eccellenza facenti parte della prima categoria.

U. S. A.

'FANTASIA'...

...il nuovo capolavoro di Disney, vedi numero del 10 gennaio, dopo il suo giro nello Stato di Nuova York che durerà circa un anno, inizierà le programmazioni contemporaneamente in dodici diversi teatri degli Stati Uniti. Stando alle previsioni,

questo lungometraggio, a causa delle difficoltà concernenti l'impianto del sistema sonoro, potrà solamente girare in soli 76 cinematografi. Disney però, come dai calcoli pubblicati sui giornali americani, prevede un incasso di quindici milioni di dollari. Dal 27 dicembre ha iniziato intanto un giro a Los Angeles, dopo di che sarà programmato a Chicago, Boston, San Francisco, Philadelphia. Viene annunciato ora che Disney ha in progetto di produrre almeno tre cartoni lungometraggio all'anno. Nella stagione corrente sono allo studio: *BAMBI*, *THE RECLUTANT DRAGON*, *DUMBO*, già ormai in procinto di iniziare la lavorazione, unitamente a *PETER PAN* che farà parte del programma 1941. *DUMBO* costerà circa 1 milione di dollari, in contrasto a *DIANCAVEVE* e *I SETTE NANI* costato 1.600.000 dollari, a *PINOCCHIO* realizzato con circa 2.400.000 dollari e *FANTASIA* che ha sorpassato di poco il preventivo stabilito assommante a 2 milioni di dollari.

'FILM DAILY'...

...pubblica: « Tutti i cinematografi di Atene sono stati chiusi, unitamente a tutti gli altri della Grecia, stante la situazione della guerra italo-greca ».

DEANNA DURBIN...

...ha iniziato *NICE GIRL*, negli stabilimenti Universal, assieme a Franchot Tone, Robert Stack, Walter Brennan, Robert Benchley e Helen Broderick.

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. ANON. CAPITALE E RISERVE L. 347.774.437,84
SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN ROMA

ANNO DI FONDAZIONE: 1880

170 Filiali in Italia,
in Libia e nell'Egeo

16 Filiali nell'Impero

18 Filiali e 3 Uffici di
rappresentanza all'Estero

CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO
OGNI OPERAZIONE DI BANCA

...un avvenimento cinematografico:

Leslie
HOWARD
&
WENDY HILLER
in

PIGMALEIONE



Spring



SCALERA
film

un film prodotto da G. PASCAL per la Distr. Am. Metro

L'ESPERIA FILM...

...distribuirà prossimamente negli S. U. quattro pellicole italiane: MANON LESCAUT, IL SOGNO DI BUTTERFLY, AMAMI ALFREDO, OLTRE L'AMORE.

ANCHE LA FAMIGLIA...

...Roosevelt assurgerà agli onori della settimana arte. Infatti lo scrittore Gordon Hollingshead ha avuto incarico dalla Warner di scrivere un soggetto sulla famiglia di Theodore Roosevelt dal titolo TEDDY AND THE BOYS. Sidney Blackmer, che già impersonò Roosevelt in un corto metraggio della Warner, avrà la parte principale.

PORTOGALLO

LA VITA DI LISBONA...

...è davvero caotica. Basti dire che vi sono non meno di 25.000 rifugiati. La vera attività della città inizia alle sette di sera in ognuno dei 2500 locali, bar, caffè ecc. Questi ritrovi, piccoli in verità, sono pieni sino all'inverosimile di gente di ogni razza e di ogni paese, di modo che una Babele di lingue e di parlate s'incrocia con grande confusione: vi si possono trovare infatti francesi, inglesi, spagnoli, belgi, tedeschi, portoghesi ecc. Anche i teatri fanno affari d'oro. Settantatua buoni e moderni cinematografi, cinque teatri di varietà, un teatro dell'opera si riempiono ogni sera di stranieri che spendono largamente a dispetto della povertà della più larga parte della popolazione nativa che affolla invece per la sua curiosità gli ingressi stessi dei locali. Tra i film in programmazione nel mese di dicembre c'erano NINOTSCHEKA presentato con dialoghi in inglese e didascalie in portoghese, che si poteva vedere al prezzo di 40 centesimi di dollaro in un posto di platea e di dollari 1,80 in un posto in palco o in galleria. Altre pellicole in visione, al momento di questa corrispondenza, erano: MY FAVORITE WIFE, THE WOMEN, RIFLES, CONVOY, THE RETURN OF FRANK JAMES, HOLLYWOOD HOTEL.

SI HA DA LISBONA...

...La Warner ha terminato di girare in Inghilterra AN EMPIRE WAS BUILT (Un impero è stato fondato) che, a quanto dicono gli ambienti cinematografici di Lisbona, dovrebbe essere la più grande pellicola che mai sia stata fatta in quel paese. Il film è costato 750.000 dollari. Nella pellicola si può vedere il ministro Benjamin Disraeli impersonato da John Gielgud. Questa è la notizia. Non sarebbe stato meglio che la casa americana e le autorità cinematografiche inglesi avessero atteso un po' di tempo per iniziare un vero buon affare cinematografico,

un film, dal titolo COME CADDE UN IMPERO, oppure prendendo lo spunto dalle batoste che S. M. Britannica va accumulando da tempo, un altro film dal titolo COME ROVINA UN IMPERO? È solo un suggerimento il

STILE!

Il Giornale dello Spettacolo riceve una lettera di un gruppo di doppiatori, amareggiati e inveneriti dalla nostra inchiesta sul doppiato. I doppiatori hanno voluto vedere, in certe risposte, un «certo... inqualificabile ed ingiusto astio» contro di loro. Ci dispiace che essi si siano attaccati a taluni punti dimenticandone altri. È vero che la risposta dello Schiavino non era delle più felici, ma, oh santo Cielo, non si trattava che d'una innocente battuta di spirito; e quanto alla proposta di Barbaro («i doppiatori possono fare quello che fecero i vetturini quando si inventò l'automobile»), essa non vuol suonare per niente come qualcuno vuol prenderla. Non v'è affatto il tono di dileggio che quelli vogliono intendere; sappiamo benissimo che per Barbaro, come per noi, non v'è differenza tra lavoro e lavoro, per noi il lavoro dei vetturini non è meno nobile di quello dei doppiatori. Chi fatica e chi suda merita il rispetto di ognuno. E noi non intendiamo affatto mancare di rispetto al sudore dei doppiatori. Tant'è vero che Barbaro voleva solo tracciare un vivo paragone: i vetturini non morirono quando si inventò l'automobile, furono assorbiti forse in parte da altri mestieri, in altra parte continuarono a esercitare il proprio. I doppiatori, lo stesso: essi sono degli attori, e non mancano certo agli attori le possibilità di lavoro in Italia. Preghiamo quindi i compilatori di quella lettera di tener conto anche di altre proposte apparse o a venire sulle nostre colonne: non sono pochi coloro che suggeriscono i vari modi di offrire lavoro ai doppiatori, nel caso che il doppiato venga un giorno abolito.

Quanto al Giornale dello Spettacolo, che intitola «Stile» un suo commento alla prefata lettera, ci limitiamo a dire, e sappiamo di non parlare a vanvera, che non accettiamo lezioni di stile da nessuno. Tanto più che non ci sembra essere, il Giornale dello Spettacolo, un pulpito estremamente candido.



nostro che diamo gratuito alla Warner, almeno perchè quel suo film non abbia tra poco a sollevare le risa nei paesi dove sarà programmato. Altrimenti sarebbe meglio che la Warner pensasse a realizzare un documentario prendendo lo spunto dal nostro primo suggerimento.

GERMANIA

ACCOMPAGNATO...

...da due amici di scuola lo studente viennese Hans Rlass ha compiuto di recente un lungo viaggio di studi nel mar dei Caraibi e portato seco una quantità di materiale di particolare interesse. Avendo acquistato fra l'altro la facoltà di rimanere per lungo tempo sott'acqua il giovane Rlass si è costruito un tipo di camera a chiusura ermetica con la quale ha potuto girare delle interessanti riprese sottomarine riguardanti la fauna delle acque che circondano l'isola di Curaçao. Il Consorzio Cinematografico Ufa ha acquistato ora il materiale girato e si propone di montare sotto la direzione di Nicholas Kaufmann un film documentario che sarà intitolato CACCIA SOTTOMARINA.

ITALIA

UN CONVEGNO DI CINEMA...

...indetto dalla Sezione Cultura del G.U.F. locale si è svolto ultimamente a Ferrara. Oggetto del convegno il tema «Nuovi orientamenti della cinematografia italiana». Numerosi sono stati i partecipanti che affollavano la sede del Dopolavoro Commerciali domenica 26 u. s. Alla fine della discussione la Commissione ha dichiarato vincenti i fascisti universitari: Ferrucci, Benelli, Felletti. I premi consistevano in una Storia del cinema di F. Pasinetti, un abbonamento annuale alla rivista Cinema e un Almanacco del cinema italiano.

QUANTO IL NOSTRO...

...Virgilio Sabel aveva proposto nel suo articolo «Anticipazioni sui Littoriali» pubblicato nel n. 109 di Cinema riguardante la modifica del regolamento a proposito della partecipazione dei film a disegni animati, risulta automaticamente attuato nel regolamento definitivo dei «Littoriali del cinema» che qui appresso riproduciamo per esteso:

LITTORIALI DEL CINEMA

I Littoriali del Cinema si svolgeranno a Napoli dal 1. al 7 luglio XIX e consteranno delle seguenti cinque prove:

Tra concorsi per film in formato ridotto (16 mm.).

Film Sperimentale, che comprende film od eventualmente brani di film a soggetto, polemici, di fantasia o comunque classificabili come esperimenti nell'ambito propriamente artistico. Per quanto riguarda i brani di film si precisa che essi dovranno rappresentare uno o più momenti culminanti, o particolarmente interessanti, del film previsto completo e dovranno essere introdotti e completati da sequenze sintetiche o da didascalie.

Film documentario, che comprende riprese di avvenimenti o di atti, comprese quelle di esperienze scientifiche o di processi tecnici presentate ed ordinate con intenti artistici o divulgativi.

Non sono ammessi ai Littoriali del Cinema film-attualità o cinegiornali le cui riprese non siano state preordinate, come deve risultare dalla sceneggiatura.

Film didattico, che comprende vere e proprie lezioni cinematografiche con precisa destinazione alle scuole, di cui dovrà essere indicato nelle didascalie introduttive l'ordine e il grado, dalle inferiori alle superiori.

La LUX FILM presenta

IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ

con Juan de Landa, Maria Mercader, Giuseppe Rinaldi, Enrico Glori, Amelia Chellini, Guglielmo Sinaz, Giulio Donadio, Carmen Navascués

Regia di C. L. BRAGAGLIA

L'ELISIR D'AMORE

con Margherita Carosio, Armando Falconi, Roberto Villa, Carlo Romano, Jone Salinas, Enzo Biliotti, Pina Renzi, Luigi Almirante - Musiche di Gaetano Donizetti

Regia di AMLETO PALERMI

Produzione FONON ROMA - LUX

ASPIRINA

impera ovunque
quale rimedio

contro le malattie da

raffreddamento

(raffreddori · reumatismi · nevralgie
influenza · febbre e mal di testa)



Publi Aus Prof, Milano 57458-XV

I G.U.F. dovranno far pervenire entro il 5 febbraio alla Segreteria del G.U.F. le sceneggiature in triplice copia dalle quali verranno tratti i film per la partecipazione littoriale. Le sceneggiature complete, e non semplici trattamenti, dovranno essere redatte secondo l'usuale tecnica cinematografica, numerate inquadratura per inquadratura e potranno venire completate con fotografie, piante, bozzetti scenografici, ecc. Due copie delle sceneggiature verranno restituite ai singoli G.U.F. entro il 28 febbraio con una delle annotazioni: approvata, approvata con riserva, bocciata. Nei primi due casi verranno inoltre forniti consigli sulle eventuali modifiche da apportare. Le sceneggiature definitive dovranno pervenire al G.U.F. di Napoli insieme ai film e costituiranno, anche nella presentazione formale, elemento di giudizio. Film tratti da sceneggiature non preventivamente approvate, con o senza riserva, non potranno partecipare ai Littoriali: potranno invece partecipare al concorso per film extra Littoriali. La durata massima di proiezione è stabilita in 30 minuti; entro questo limite la lunghezza del film non costituirà elemento di giudizio. Potrà essere inviato un numero illimitato di film. I G.U.F. invieranno entro il 10 giugno al G.U.F. di Napoli le schede di partecipazione ed entro il 22 giugno i film che intendono presentare, unitamente alla sceneggiatura di cui ai paragrafi precedenti. Nelle schede di partecipazione sarà

indicata la categoria nella quale si intende far concorrere il film: per nessuna ragione questo potrà essere passato a concorso diverso da quello indicato.

I film che non perveniranno entro il suddetto termine o che non saranno accompagnati dalla relativa scheda non potranno in alcun modo partecipare ai Littoriali.

La proiezione dei film alle giurie non sarà pubblica. Ad essa saranno però ammessi gli autori ed i collaboratori alla produzione del film concorrenti. Il punteggio per G.U.F. verrà determinato come segue: le commissioni giudicatrici formeranno per ogni categoria una graduatoria di 10 concorrenti ai quali verrà assegnato un punteggio da 100 al primo classificato, a 90 al secondo, fino a 10 al decimo classificato. Si sommeranno i punti ottenuti in tutte e tre le categorie dei film di ciascun G. U. F. I rispettivi totali verranno divisi per il numero dei film complessivamente presentati da ciascun G. U. F., numero risultante dalle schede di partecipazione. A tali frazioni si aggiungeranno dei numeri variabili da 20 per ciascun film primo classificato a 18 per ogni secondo, fino a 2 per ciascun decimo classificato. I quozienti ottenuti verranno ridotti a numeri interi o decimali. I numeri risultanti definiranno l'ordine della classifica per G.U.F., ai quali verrà assegnato un punteggio da 50 punti per il primo classificato a 45 per il secondo, 40 per il terzo fino a 5 per il decimo classificato.

Contemporaneamente e nella stessa sede dei Littoriali del Cinema si svolgerà un concorso per film extra Littoriali in formato 16 mm. Detto concorso non ha alcuna limitazione di categoria, di durata, ecc., e ad esso potranno partecipare film presentati da elementi iscritti ad un Cine-Guf. Classifiche e premi di questo concorso non riguarderanno in alcun modo i Littoriali.

Convegno di cinema:

«Necessità di una originalità tecnica e spirituale del cinema italiano».

Concorso per un soggetto sceneggiato:

«Tema libero».

La sceneggiatura redatta secondo l'usuale tecnica cinematografica, numerata inquadratura per inquadratura, con o senza indicazioni di campo, postazioni di macchina, ecc., potrà essere corredata dal piano di lavorazione, da bozzetti scenografici e da qualunque altro complemento utile per la realizzazione del film che ne potrebbe essere tratto, tenendo presente che tale film sarebbe destinato a normali programmazioni.

Ciascun G.U.F. potrà partecipare con le sceneggiature classificate ai primi due posti ai Prelittoriali. Le sceneggiature in sei copie ciascuna dovranno pervenire al G.U.F. di Napoli entro il 5 giugno e dovranno contenere l'indicazione del nome e del cognome dell'autore e del G. U. F. di appartenenza.

Unitamente alle sceneggiature dovranno pervenire le schede di partecipazione ed i verbali delle commissioni prelittoriali.

A.C.I.-EUROPA FILM

Recentemente la Società Anonima Cinematografica Italiana (A.C.I.) ha rilevato la S. A. Europa Film, ed ha di conseguenza mutata la sua ragione sociale in Anonima Cinematografica Italiana Europa Film. Il Dott. Franco Riganti è stato, nel contempo, nominato Amministratore Unico dell'ACI-Europa Film, conservando anche l'incarico di Amministratore Delegato dell'ACI, restando le amministrazioni delle due società nettamente separate.

Il Comm. Adolfo Sansoni è rimasto a far parte della Direzione dell'ACI-Europa Film.

Questo avvenimento, che ha luogo proprio nel momento in cui gli organi ministeriali e sindacali tendono alla diminuzione delle case noleggiatrici ed al concentramento dei gruppi più forti, è veramente significativo.

Oltre al programma già annunciato, riguardante la distribuzione del gruppo 1940-41 della S. A. Europa Film, la nuova organizzazione ha già predisposto per l'inizio di un programma di produzione in proprio che entrerà, tra breve, in cantiere.

Come è noto, tale organizzazione ha l'esclusività per l'Italia di tutta la produzione Terra Film, cui fa parte, fra gli altri, il capolavoro cinematografico EBEO SSS, che già a Venezia, in occasione della manifestazione Italo-Germanica, ha riscosso i favori ed il pieno riconoscimento ufficiale del pubblico e della critica.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

**CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 160.000.000**



Maria Mercader e Giuseppe Rinaldi ne 'Il prigioniero di Santa Cruz' (distribuzione Lux, foto Bragaglia)

UNA LETTERA

Alla Direzione di Cinema

Città

Come amico del povero Nino Oxilia vogliate permettere anche a me, una parola a proposito della polemica a cui ha dato luogo la recente quarta edizione cinematografica di ADDIO GIOVINEZZA.

Andrea Felice Oxilia, il fratello di Nino, molto giustamente a mio parere ha deplorato l'atteggiamento di certi critici del film suddetto: i quali lodando a ragione quest'ultimo sono peraltro stati stranamente, inconcepibilmente severi con la cara, delicata commedia. Si sono perfino affermate cose non vere; che la commedia non è più accetta al pubblico (e per questo da tempo non si rappresenterebbe più) e che quella giovinezza a cui i due poeti davano un affettuoso, accorato addio non era la vera, era una giovinezza convenzionale e mentita. Cose non vere: la commedia non è stata abbandonata dalle compagnie, due anni fa all'Eliseo essa ottenne ancora un successo fresco e cordiale, in questi giorni è stata ripresa a Milano con altrettanta fortuna: i giovani di oggi, i goliardi di questa epoca sono certo diversi da come eravamo noi, da come era la nostra generazione; ma è anche vero che se eravamo più

sentimentali e più facili alla commozione, noi sapemmo poi, al momento opportuno, essere anche uomini; il povero Nino Oxilia quando saltò al fronte, ed io ero con lui, gli ero assai vicino in quell'epoca, non lo feci né per scherzo, né perché tediato della vita; avrebbe potuto scegliere una strada più comoda, anzi che salire in prima linea, avrebbe potuto entrare in un ufficio, imboscarsi in un comando; ma egli volle assolutamente combattere, volle far l'uomo nel senso più pieno e integrale della parola. E in prima linea cadde, guadagnandosi una medaglia d'argento al valore. Sentimentali, sì, dunque, e facili alla commozione, ma non falsamente; né la nostra giovinezza s'era per questo ammosciata o rammollita. Nino Oxilia aveva soltanto voluto dare per compiuto nella sua commedia il primo stadio del suo cammino, della sua avanzata verso la vita. È bello senza dubbio il film di Poggioli, ma la commedia non ha ancora perduto, e per lungo tempo, crediamo, non perderà il suo fascino; è una cosa esile, ma è una cosa gentile, è soprattutto una cosa sentita, sincera.

Grazie, signor Direttore, dell'ospitalità, e credetemi vostro
Mario Puccini

Roma, febbraio.



Ilse Werner e Johannes Riemann nel film 'Quando comincia l'amore' (prod. Ufa - distr. ENIC)

GIORNALI LUCE

N. 110. — *Artigianato*: Firenze: Attività degli orafi di Ponte Vecchio (Luce) - *Artisti italiani*: Qualche minuto nello studio di Achille Beltrame, l'illustratore di uno dei più diffusi settimanali italiani (Luce) - *Dall'Ungheria*: Polgar: Nuovo ponte ferroviario (Magyar) - *Dalla Svezia*: Stoccolma: Gare di pugilato fra i giovanissimi (Svensk) - *Istantanee americane*: Città del Messico: Esercitazioni di allievi ufficiali di cavalleria (Metrotone) - *Dalla Germania*: Il Generale von Brauchitsch in visita d'ispezione alle truppe (Ufa) - *Alli fascisti*: Attività dei nostri bombardieri (Luce).

N. 111. — *Cronaca di Roma*: L'arrivo del Ministro del Mancicucò presso il Quirinale (Luce) - *Per i nostri artisti*: Milano: Una visita alla Casa di Riposo per musicisti e cantanti (Luce) - *Per voi signore*: Come si fabbricano i manichini (Luce) - *Dall'Ungheria*: Arte paesana nei villaggi ungheresi (Magyar) - *Dalla Francia*: Membri della Commissione francotedesca di armistizio visitano i lavori di ricostruzione sulla linea ferroviaria Parigi-Strasburgo (Ufa) - *Londra bombardata*: Effetti dei bombardamenti tedeschi sulla Capitale inglese (Ufa).

N. 112. — *Cronaca di Roma*: La premiazione del XVII Concorso Nazionale per la vittoria del grano (Luce) - *Cronaca sportiva*: Roma: Riunione pugilistica; Vetrala: Corsa ciclo-campestre (Luce) - *Autarchia*: Fabbrica generi alimentari in scatola (Luce) - *Dagli Stati Uniti*: Palm Springs, California - Un rodeo di nuovo genere (Metrotone) - *Dall'Ungheria*: Effetti dei rigori dell'inverno (Magyar) - *Dall'America del sud*:

Montevideo: Nave britannica danneggiata dai tedeschi entra nel porto per riparazioni (Metrotone) - *Collaborazione dell'Asse*: Su un campo italiano di aviazione con i componenti del Corpo Aereo Tedesco (Luce).

N. 113. — *Per i nostri soldati*: Napoli: La Principessa Maria di Piemonte assiste ad un concerto organizzato per i nostri gloriosi feriti (Luce) - *Dal Giappone*: Tokio: Dimostrazioni di popolo inneggiante all'amicizia fra Italia, Germania e Giappone (Nippon News) - *Dalla Svezia*: Stoccolma: Nuoto in piscina (Svensk) - *Dall'Ungheria*: Rakos: Gara motociclistica con ostacoli in un terreno coperto di neve (Magyar) - *Dal Messico*: Città del Messico: Momenti di una corrida (Metrotone) - *Artigianato*: Cremona: Una visita alla Scuola di liuteria (Luce) - *Aviazione germanica*: Come funziona il servizio aereo fotografico (Ufa).

N. 114. — *Celebrazione verdiana*: La gloria di Giuseppe Verdi celebrata a Busseto, città natale del Maestro (Luce) - *Cronache italiane*: Una visita al Museo annesso ad una delle nostre più antiche fabbriche di ceramica (Luce) - *Dalla Romania*: Interruzione traffico per nevicate eccezionali (Ministero Propaganda Romeno) - *Rocciatori*: Esercitazioni di nostre scuole alpine per gli specialisti della montagna (Luce) - *Estremo Oriente*: In volo cogli aviatori giapponesi per il bombardamento della via della Birmania che porta i rifornimenti al nemico (Nippon News) - *Mare del nord*: A buona caccia, sul Mare del Nord, con navi da guerra germaniche (Ufa).

PROGRAMMAZIONI DI GENNAIO

A ROMA

Primo bacio	Supercinema	16
Addio, giovinezza!	Barberini	13
Quattro in paradiso	Moderno	12
Maddalena, zero in condotta!	Barberini	9
Il vagabondo dell'isola	Moderno	9
Una famiglia impossibile	Corso	8
La cittadella del silenzio	Barberini	8
Vogliamo l'amore	Corso	7
San Giovanni Decollato	Corso	7
La reginetta delle nevi	Corso	7
Lucrezia Borgia	Moderno	6
Spie all'Equatore	Bernini	6
Manovre d'amore	Barberini	6
Uomini e lupi	Moderno	6
Gli ammutinati	Supercinema	6
Ecco la felicità	Supercinema	6
Alessandro, sei grande!	Corso	6
Redenzione	Quirinetta	5
Il segno di Robin Hood	Bernini	5

A MILANO

Maddalena, zero in condotta!	Eden-Filo	15
Primo bacio	Corso	11
La maschera di ferro	Eden-Filo	10
Il vagabondo dell'isola	Eden-Filo	9
Viaggio nell'impossibile	Ambasciatori	8
Quattro in paradiso	Eden-Filo	7
I tre diavoli	Corso	7
Addio, giovinezza!	Eden-Filo	7
Ecco la felicità	Ambasciatori	6
Una famiglia impossibile	Corso	6
Caccia riservata	Ambasciatori	6
Menzogna	Smeraldo	6
Arrivano i gangsters	Smeraldo	6
La cittadella del silenzio	Eden-Filo	6
L'ultima avventura	Eden-Filo	5
L'accusato di Norimberga	Corso	5
L'uomo del romanzo	Ambasciatori	5
La fanciulla di Portici	Corso	4
Il misterioso Jack	Corso	4
Miseria e nobiltà	Excelsior	3
Io sono un criminale	Ambasciatori	3

1941

XIX-XX

A TUTTI I GIOVANI SPOSI...



L' **EIAR**

REGALA:

- 1°** L'abbonamento iniziale alle radioaudizioni fino al 31 Dicembre 1941-XX.
- 2°** La partecipazione ad una lotteria con 200.000 lire di premi (1° premio L. 50.000 in Buoni del Tesoro).

10 FEBBRAIO
1 9 4 1
XIX

C i n e m a

111

PROGRAMMA DI UN VIAGGIO



I giornalisti italiani assistono, negli stabilimenti dell'Ufa, alla ripresa del film 'Stukas'. L'ultimo a destra è il regista Karl Ritter (foto Ufa)

IL cinema attraversa una fase poco chiara della sua vita. La situazione attuale ci impedisce un esame più approfondito, la formulazione di un esatto diaframma. Tuttavia, aiutandoci coi dati che possediamo, non ci è impossibile di dare un fuggevole sguardo al suo cammino recente. Dopo del quale, vi diremo che l'America non ci sembra né in progresso né in regresso sulle sue note posizioni; e che in Europa, i mezzi e l'attività del cinema italiano e di quello tedesco, offrono in questo momento le manifestazioni più vive nel campo del film, le uniche di cui tenga conto di occuparsi. Non abbiamo mai espresso una decisa soddisfazione, un gaudio senz'ombre, nei riguardi del nostro cinematografo, lo sanno i lettori di *Cinema*. Ci sembra, semmai, che le troppo frequenti voci esclamative non aiutino il suo progresso; non è bene contentarsi dei risultati raggiunti, mai, una scontentezza anche amara è il segno della maturità e della coscienza, come l'ironia è tra i motivi più preziosi nell'opera dell'artista, a temperarne un impeto patetico troppo « natura », a porgergli il « fren » della misura, del gusto, per una valutazione del mondo che non si veli di cieco affetto o di informi discorsività senza curve e ombre. Notevoli passi avanti ha fatto il cinema italiano, negli ultimi mesi;

film quali *UNA ROMANTICA AVVENTURA*, *SALVATOR ROSA*, i *Macario*, *ADDIO GIOVINEZZA!*, *L'ALCAZAR*, ecc. stanno a testimoni di un effettivo aumento di tono. Ma — lo si diceva nell'editoriale del numero 109 — non ci si deve fermare alle citazioni fortunate; può costare caro; rischiamo, noi chiamati a una cronaca il più possibile « storica », di non vedere nel folto d'un numero che non sempre riluce per unità di intenti. Una cautela nei giudizi potrebbe servire a mettere in guardia sugli errori, che non si ripetano; a suggerire nobili ravvedimenti, a suscitare, infine, quella « civiltà » del nostro cinema che da tempo invano desideriamo. Ed essa non è ancora raggiunta. Non basta dire: « ma s'è migliorato — ognuno lo riconosce — proprio nell'anno più duro ». Giusta obiezione; però si mettano la mano sul cuore, gli autori di certi film mai riusciti: è davvero per colpa d'una situazione difficile, che il risultato è stato quello? È proprio vero che quel certo grosso errore di gusto, di costruzione, di impostazione, è dovuto ad essa e non ad una cattiva volontà, a quella leggerezza e mediocrità di vedute tante volte denunciate, e via dicendo?

Il lungo discorso ha uno scopo. Nel cinema tedesco s'è potuto notare un miglioramento analogo, che, dal lato della qualità, è probabilmente superiore (soprattutto nel senso

d'un uso più raffinato e più « voluto », fermamente, dei puri mezzi del cinema; basterebbe fermarsi a quel sonoro che accarezza le labbra degli attori, e ne estrae con mano amorosa le minime contrazioni della voce). C'è qualcosa da imparare, proprio nei sistemi, nel modo di organizzare la fatica diurna degli stabilimenti, nella tenace e faticosa volontà di perfezionamento. Il viaggio compiuto da giornalisti italiani in Germania (Sacchi del *Corriere della Sera*, Gromo de *La Stampa*, De Fco del *Messaggero*, Patti del *Popolo di Roma*, Sarazani del *Giornale d'Italia*, Frateili de *La Tribuna*, Doletti di *Film* e il sottoscritto per *Cinema*, accompagnati dal dott. Gianni De Tomasi del Ministero Cultura Popolare e da C. C. Schulte della Stampa Tedesca), ha avuto per l'appunto uno scopo divulgativo ed esemplificatore. Vedere, e poi raccontare con obbiettiva chiarezza.

Il cinema tedesco ha oggi una « media », questa è la sua forza industriale; un intenso sforzo di produzione ha portato a un equilibrio di risultati effettivo. Ovvero: non v'è film, ormai, che, per quanto secondario e in un certo senso « locale », non contenga una sua pulizia esteriore, un'efficacia tecnica priva magari d'ispirazione ma uniforme e valida, una perizia di recitazione modesta ma compiuta. Si direbbe che i film minori nascondano sempre qualcosa, ambizioni per il futuro, segni segreti di una civiltà avvenire: siano ad esempio il banco di prova per qualche giovane, attore, tecnico, regista o scrittore che si prepari a passi più intensi. Altrimenti non spiegheremmo il grande afflusso di nomi nuovi: innumerevoli visi di donne e di uomini, registi inediti e trentenni, e così via. C'è come il fluido segreto d'una associazione carbonara ottocentesca, che percorre dall'alto in basso le fila della gente di questo affascinante e folle mestiere: non si conoscono i capi supremi, gli affiliati obbediscono in silenzio, uno scrupolo visionario e fanatico risolve gli intrighi più spinosi.

Terminato il nostro viaggio, possiamo far chiaro su tante cose: abbiamo tenuti gli occhi ben aperti.

Sembrava certo ad esempio, che la buona qualità d'un gruppo di film, da *ROMANZO DI UNA DONNA* di Gründgens al *POSTMEISTER* e a *MUTTERLIEBE* di Ucicky, da *MANI LIBERATE* al *DOTTOR KOCH*, ecc. ecc., non poteva essere stato il caso ad averla provveduta. Fu piacevole percorrere, attraverso sguardi il più possibile penetranti, l'itinerario segreto del film tedesco, lungo le vie della sua lavorazione quotidiana.

GIANNI PUCCINI

VIA DI BOREA SGUARDI AL CINEMA TEDESCO

(Dal nostro inviato) Berlino e Vienna, gennaio

La forza dell'organizzazione. — Nel nostro rapido viaggio, intenso di cose, di incontri con la gente e con le condizioni d'un lavoro assiduo, passavamo guidati da redini morbide e signorili, come cavalli al trotto in un'ispezione dei domini vasti d'un ricco padrone (ponendo per un istante l'accento dell'importanza sui cavalli e non sui cavalieri: noi non sentivamo certo il peso sulla groppa, ma metaforicamente eravamo sotto, non sopra - e si prenda tutto nell'accezione più letterale e più leggera, senza mancare a nessuno di rispetto). Una volta davanti al lavoro degli altri, ci veniva sempre, con un intimo rossore, il sospetto di trovarci nella posizione in cui sono i borghesi sfaccendati quando passano davanti a un gruppo d'operai che riparano qualcosa nel mezzo della città: quelli lavorano, i muscoli anneriti e lustrati dallo sforzo, e un capannello insistente li circonda. Anche, ci pareva d'essere, come la piccola folla di soldati e di oziosi al di là dei tavolini d'un caffè, quella che ascolta la musica senza tirare fuori un soldo. Nobilitava questo indicibile senso d'inferiorità inerte, il pensiero che poi quell'ozio sfacciato si sarebbe dovuto trasformare, una volta lasciati soli davanti al tavolino, in lavoro esso stesso.

Il nostro compito era quello di renderci conto, più che d'altro, della vita quotidiana del cinema tedesco. Ci era stato preparato un denso programma: nel quale nove numeri su dieci consistevano di visite durante la lavorazione dei film, di osservazioni alle sedi dove i film maturano. Ci fu data specialmente l'occasione, di poter giudicare il movimento tecnico-industriale del cinema tedesco; più che le sue non ancora chiare possibilità espressive. In quest'ultimo senso ci servi di più, il settembre scorso, la Mostra di Venezia: un piatto sostanzioso offerto al giudizio posteriore, al vero e proprio giudizio dei critici. I grandi teatri, l'organizzazione centrale e quella delle Case, ci diedero suggestive immagini interne d'un lavoro che si svolge compatto e preciso, secondo una raffinata metodologia di carattere squisitamente industriale. Del resto, penso che uno il quale visitasse Hollywood per una settimana, non riterrebbe altro genere d'impressioni.

Da tutto quello che vedemmo, compresi alcuni film e pezzi di altri film (cui dedicherò il prossimo articolo), ci si presentò chiaro un quadro esteriore, lucente, dai colori solidi e nettamente rilevati. Risorto da un vuoto pauroso, da un abisso scavato deliberatamente tra il tempo d'un cinema, tempo fatto d'un'esperienza espressiva unica forse al mondo per fantasia, sostanza e validità di scoperte formali imitate ovunque, e il fresco momento d'un altro, il cinema tedesco è logico si sia dovuto preoccupare dei quadri, della potenza numerica e della situazione materiale. Otto anni fa, si fece un violento repulisti: al posto degli artisti scacciati, rimasero per lo più uomini di secondo piano, abili tecnici e artigiani. Bisognava colmare i vuoti, ricostruire i mezzi e riformare gli artefici. Due artisti, il vecchio Froelich e il giovane Ucicky, si misero spiritualmente alla testa del nuovo cinema germanico. In quegli anni di magra, essi si studiarono di tenere puntellato il prestigio del film tedesco coi loro rari ma notevoli film. Nel frattempo l'organizzazione si maturava e altre spalle si aggiungevano a sostegno. Oggi il palazzo maestosamente ribattuto s'erge incombabile. Dall'esperienza dei vecchi si formarono nuclei di gente giovane che imparava il mestiere e che ora lo esercita ai posti di comando. Se è vero che la forza d'un sistema è denunciata dal sangue giovane che corre in esso a nutrirlo, il cinema tedesco, pare chiaro, scoppia di energia. Fu agevole capire, da quello che vedemmo, la

consistenza materiale di esso. C'è un ritmo unico e vigoroso di lavoro. Tutti i ritrovati della tecnica assimilati in maniera universale e diffusi ovunque. Le possibilità dello studio utilizzate con abile sicurezza industriale: i teatri sono attrezzati per qualunque uso.

L'organizzazione centrale è, come tutti sanno, strettamente statale e dall'alto. La Reichsfilmkammer, di cui è presidente Carl Froelich (accogliendoci nel suo teatro di posa con un discorso, ci disse: «Credo sia stata una buona idea, quella del dottor Goebbels di mettere un artista a capo di un'organizzazione generale») e vice-presidente l'attivo e vivace Karl Melz, è strettamente legata alla Sezione Cinematografica del Ministero della Propaganda (di cui è direttore Fritz Hippel),

LA WIEN FILM

(Dal nostro corrispondente di Vienna)

LA prima società cinematografica viennese eresse i suoi domini nel Sievering, rione particolarmente rinomato per le belle colline ricche di viti che danno un vino non meno apprezzato di quelli del Reno. Qui si realizzarono i primi film muti, finché la «Vita-Film A. G.» costruì in un quartiere quasi opposto della città, il Rosenhügel, altri stabilimenti più spaziosi e moderni. Nel 1938 i teatri del Sievering, del Rosenhügel e di Schönbrunn vennero ingranditi e resi tecnicamente più gagliardi. L'atto di nascita della Wien Film coincide con questo periodo; ad essa veniva affidato l'importante compito di fare di Vienna, cinematograficamente, una vera roccaforte di cultura regionale nell'ambito di quella nazionale. Doveva la Wien Film provare alla nazione quello che Vienna sarebbe stata in grado di fare nel campo del cinema. La Casa dispone di cinque grandi teatri di posa, il maggiore dei quali conta 40 metri di lunghezza, 24 di larghezza e 12 d'altezza. I giornalisti italiani in visita qui hanno veduto il nuovo studio in costruzione e i diversi laboratori, le centrali elettriche, gli uffici, gli impianti che permettono una lavorazione d'oltre 12 milioni di metri di pellicola all'anno. La direzione di questo complesso produttivo è affidata a Karl Hirtl, valoroso ex regista. Suoi validi collaboratori sono Paul Hach, Fritz Hirtl, Erich v. Neusser e altri, i quali fecero gli onori di casa agli ospiti italiani. La Casa dispone di elementi artistici di sicura classe, e realizza dodici film l'anno circa. La Wien Film ha sotto contratto attori quali Paula Wessely, Marte Harell, Hilde Krahl, Paul e Attila Hörbiger, Siegfried Breuer, Hans Moser, registi come Ucicky, Forst, Emo, Bolvary. Tra i film maggiori degli ultimi tempi: MUTTERLIEBE, POSTMEISTER, EIN LEBEN LANG di Ucicky, DER LIEBE AUGUSTIN di Emo, OPERETTE di Forst, ecc.

G. A. MONCHERIO

ha potere illimitato: da essa dipendono tutti i movimenti del film germanico, grandi e piccoli, centrali e periferici. Essa controlla più da vicino il moto degli indipendenti che quello delle grandi Case (guidate dal Bureau Winckler). Ma è chiaro che lo stesso Bureau Winckler altro non è che una lunga mano del nucleo centrale. La comunicazione, tra tutte le cellule del film tedesco, è stretta e ascendente.

Volendo citare un esempio del modo onde l'organizzazione, in tutti i campi, provvede a rapidi e illuminati servizi, parlerei volentieri della Sezione cinematografica del servizio di propaganda presso il Partito. Con la medesima euritmia e sveltezza funzionano tutte le parti del cinema tedesco, dalle più staccate come questa, alle più strette come i programmi delle grandi Case di produzione spettacolare. Diretto da Arnold Raeter, quest'ufficio presiede a tutta la propaganda svolta a mezzo del cinematografo. Tutto il Paese è diviso in 12 sezioni, ognuna con una centrale. Questo organismo arriva dove ci sono cinematografisti e dove non ce ne sono (grazie a 1000 cinemambulanti solo per il territorio della Germania). Giunge inoltre a portare il cinema ai soldati, fino alle prime linee. Nei paesi occupati, la Filmabteilung del Raeter non influenza propagandisticamente, ma si limita a curare le proiezioni là dove la guerra ha interrotto i servizi del film. Possiede dieci grandi Carri di Tespi che sono capaci di mettere su in un batter d'occhio vere e proprie sale, grandissime. Cura anche le rappresentazioni cinematografiche per gli operai italiani in Germania, offrendo loro film italiani che non sono entrati nella distribuzione tedesca (ad es. IL PECCATO DI ROGÉLIA SANCHEZ, IL SEGRETO INVIOLEBILE, FOLLIE DEL SECOLO, ARDITI CIVILI, IL FORNARETTO DI VENEZIA, ecc.). Oltre a film industriali normali, l'organizzazione Raeter presenta nei paesi e alle truppe anche film di produzione propria. Agisce anche sulle organizzazioni giovanili: quattro volte l'anno tutte le scuole assistono a spettacoli con programmi di propaganda offerti da essa. A Parigi ha messo su due cinematografi per i soldati; ha inoltre filiali a Varsavia, Bruxelles, Parigi, Oslo e Copenhagen.

Con questo ritmo serrato e perfino crudele nella sua precisione, cammina ogni cosa nel film tedesco. Un' esemplare, forse fredda e rigida, ma costruttiva sintonia tra i moti di tutte le membra che lo compongono. La stessa esperienza russa è, dal punto di vista della cementazione organizzativa, ormai superata. Solo si è lontani — diverso è il tempo: il sonoro non permette a nessuno gli sforzi di pura immaginazione cinematografica del muto, esso, a tutt'oggi, ha generalmente impoverito le fresche fonti prime del cinema, ha imbastardito l'espressione del film — dall'eccellenza artistica che il cinema russo raggiunse nella sua epoca d'oro e silenziosa. In ogni caso, i cineasti tedeschi lavorano con una nobiltà e una viva serietà d'effetti. Al servizio della propaganda sono quasi tutte le loro forze: salvo poche eccezioni, anche i film più innocenti toccano, sia pure di rimbalzo, i tasti propagandistici, e tutti i grossi film svolgono dichiaratamente temi d'una misura decisamente polemica. Solo c'è da rammaricarsi che sovente l'espressione venga sacrificata all'oratoria. Ma di ciò in seguito.

E, per concludere, un'organizzazione gigantesca, ma piena d'elasticità e di coraggio nei confronti degli uomini. Accade che gli uomini vengono realmente sostenuti nella loro fatica; chi ha ingegno, non c'è che fare, cammina. In nessun cinema come in quello tedesco esistono tanti elementi giovani, lo si è detto, a cui si affidano responsabilità grosse. Non si debbono fare, evidentemente, tabelle lunghe, umilianti e incerte, ci dev'essere una via che chi vale ha la possibilità di percorrerla in fretta. E quanto ai vecchi, gente un tempo lasciata a lavori secondari come Ritter, Steinhoff, Emo (costui fu per anni inchiodato al livello irresponsabile d'un Neufeld, ed ecco che ora, con nostra sorpresa, lo troviamo autore d'un film importante come DER LIEBE AUGUSTIN), si vede promossa, e l'esperienza pare riesca magnificamente a sorreggerli.



Kristina Söderbaum nel film Tobis 'Il grande Re' di Veit Harlan

Incontri con la gente. — Il gruppo dei giornalisti italiani, con l'eccellente e perseverante Hans Steinbach come accompagnatore fisso, ha visitato — lo noteremo in succinto — le seguenti persone nei seguenti luoghi. Carl Froelich nel suo stabilimento, dove Zarah Leander girava *WEG INS FREIE*, vestita da Semiramide, sontuosissima e gialla zafferano sul petto nudo, avida e regale la bocca, massiccio il corpo (pareva, a due passi da noi, un personaggio di nuovi viaggi di Gulliver cascato tra gli europei come una curiosità portatavi dietro dallo stesso scopritore di certi mondi strani ma non lontanamente umani). Marianne Hoppe all'Ufa di Tempelhof. Marianne Hoppe, squisita e aggraziata come un biscotto dei sogni (mi si perdoni la stranezza: devo quindi aggiungere che nei sogni mi appaiono spesso biscotti incredibili, sono un sognatore goloso, biscotti che non so descrivere; forse per via dell'avventuroso suono, illimitato di echi fantastiche, della parola « biscotto » accade tutto questo — biscotto e carne limpida, è linee assottigliate, di eleganza ultraumana, è colore di estate, è odore di canninetto e di vecchia madia, sapore di cioccolata



Marika Röck saluta 'Cinema' e i suoi lettori

senza peso, che scenda giù come una sorta di mercurio miracoloso e gustabile...), Marianne Hoppe girava *ARRIVEDERCI, FRANZISKA!*, commedia all'americana. Essa è un'altra cosa, ci dicevamo confrontandola con la Leander, in un bisbiglio ronzante dentro le nostre stesse orecchie, la sottile, la raffinata, la disperata, l'umana e la sorridente di tenerezza e di discrezione senza fine. A Babelsberg, sede principale dell'Ufa. Qui trovammo attrici e registi intorno intorno alla nostra tavola da pranzo. Io stavo vicino a Marika Röck, una delle « stelle » predilette quassù: una bella ragazza, sulle gambe grosse di ballerina ondeggia un busto ben costruito, di Venere un po' tozza, con una sua forza sportiva. Opitz, capo dell'ufficio stampa, ci dichiara la sua soddisfazione di vederci, egli conosce bene l'Italia e il cinema italiano; e s'augura si stringano sempre meglio i legami tra i nostri e i loro stabilimenti. Vediamo girare *STUKAS*: un fondo ammirevolmente creato, con prospettive credibili, su pochi metri di spazio, rappresenta il paesaggio, colline che scendono gialle e verdi, dietro un vero aeroplano col motore acceso. L'attore Hannes Stelzer scende di gran corsa col viso spiritato. Si direbbe un atterraggio in paese nemico, dalla conciliazione che incita selvaggiamente il finto aviatore. In fondo all'ultima collina s'affaccia, giusto un istante prima della presa, un ometto surrealista: se restasse fermo, così, potrebbe prendere, col viso sopra le alture, la parte d'un sol per un tramonto un po' smunto e affaticato come i suoi lineamenti d'operaio. Si ritrae con la rapidità gelosa d'uno gnomo sorpreso vicino alla miniera di cui sia custode.

Giriamo per l'Ufa. Eccoci nel suo prezioso museo di cimeli, dove si trovano le prime macchine, dai dischi ruotanti di Long Marey al nickelodeon di Edison. Come sono fredde e tristi sempre le macchine, una mediazione infernale solamente ci si crederebbe di dovere aspettare da loro. Al reparto culturale: non è altro che una stanza piena d'animali e di scatole coi buchi, donde lo Junghans compone veri miracoli di pazienza. Sulla sua faccia spremuta da una folle passione c'è la polvere grigia dell'ostinazione, fuori dalla vita degli uomini.

La sera vediamo *OPERETTE* di Forst. Il giorno dopo siamo alla Tobis. Gira Leni Riefenstahl: questa donna energica e virulenta lavora con un piglio di decisione diabolica, senza intime pause, con una sicurezza fisica degna d'un uomo. È strano udire la sua voce aprirsi, una voce esile e leggermente rauca: credevamo addirittura che dovesse parlare col vigore d'un altoparlante. Non ci degna d'uno sguardo. Poi ci viene a trovare mentre siamo a colazione con alcune personalità della Tobis: si mette a cavalcioni su una sedia, porta pantaloni da sci e una giacca a vento; sorride: « Interrogatemi per 5 minuti ». Parla, ci fa vedere le foto del suo film: *TIEFLAND* (*Terra bassa*), storia di monti e di un paese a valle, in Spagna. Belle immagini, ma non poco estetizzanti e compiaciute. Va via, lasciandosi dietro, pel suo passo serrato e vigoroso, una scia di vento. Un singolare personaggio.

Vediamo girare anche *IL GRANDE RE* (regista Veit Harlan, interpreti Otto Gebühr, nel suo ruolo



Leni Riefenstahl mentre dirige 'Tiefland' (Tobis)

abituale di Federico il Grande, per una rassomiglianza che ci pare tutta esteriore, manca a Otto Gebühr ogni traccia di federichiana raffinatezza; Gustav Fröhlich, Kristina Söderbaum, Eugen Klopfer e JAKKO (regista F. P. Buch). Vediamo pezzi d'altri film: rimando, come già detto, al prossimo articolo.



I giornalisti italiani insieme a Zarah Leander durante le riprese di 'Der Weg ins Freie' (Ufa).

A Vienna. Ci tocca al profondo la vista (della nobile architettura settecentesca della bella città: è un riposo, dopo la massiccia Berlino. La Wien Film ci si mostra in tutta la sua ignorata efficienza (v. a parte). Incontriamo Marte Harell durante la lavorazione di TRE MATRIMONI diretto dal Bolvary. In una scena di cosacchi, Marte ascolta la sua voce dal « playback » e muove la bocca in sincronia. M'avvicino e sento che canta sottovoce, quasi soffiando come una gatta tenerissima. È molto gradevole a vedersi, con un che di aspro e di morbido fusi addosso; ironica e capace insieme di ciechi abbandoni. Parliamo con Ucicky. L'artista sorride volentieri, è un tipico viennese umorista. Con capelli duri buttati con negligenza oltre le tempie, l'occhio vivido e melanconico, la bocca tirata ed espressiva, appare segnato dalle tracce dell'intelligenza e dello studio. Evidentemente un intellettuale. Il suo nuovo film lo appassiona: un racconto, realistico e di ritmo rapido, sul ritorno delle popolazioni tedesche dalla Polonia. Dodici personaggi seguiti nei loro rispettivi destini. Ci immaginiamo qualcosa che stia tra OMBRE ROSSE e FUGGIASCHI.

GIANNI PUCCINI



Nuovi film tedeschi: Emil Jennings in 'Ohm Kruger' della Tobis (sopra) e Iise Werner nell'«Usgnolo svedese della Terra» (sotto)

Cinematografia didattica tedesca

(Nostra servizio speciale)

UNA delle istituzioni che hanno maggiormente interessato i giornalisti cinematografici italiani durante la loro permanenza a Berlino è stata senza dubbio la « Reichsanstalt für Film und Bild », vale a dire l'Ente Centrale del Reich per la diffusione del Cinematografo e della Fotografia a scopi didattici e scientifici. L'interesse suscitato nei visitatori è stato tanto maggiore in quanto che poco diffusa era finora la conoscenza in Italia circa l'esistenza e lo sviluppo preso in Germania da una simile istituzione di così vasta portata, anche perché la « Reichsanstalt » svolge la sua attività — come del resto è naturale — all'infuori dell'ambito della cinematografia normale, vale a dire di quella spettacolare, e quindi richiama meno dell'altra l'attenzione su di sé. Qui il cinematografo viene utilizzato come mezzo didattico, come mezzo d'istruzione. Per la storia diremo che la « Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht » (RWU) è stata istituita in Germania mediante decreto del Ministro dell'Istruzione Pubblica del 26 giugno 1934. Essa conta quindi già oltre sette anni di vita. I compiti cui essa soprassedie non si limitano soltanto alla cinematografia, bensì anche alla fotografia ed al disco grammatonico. Questi sono i tre mezzi di cui la scuola tedesca, ad incominciare dalla prima elementare fino agli istituti superiori ed alle scuole professionali, si serve come ausilio d'istruzione. Nell'atto di fondazione della « Reichsanstalt » così il Ministro tedesco della Pubblica Istruzione si espresse a suo tempo circa le finalità dell'Istituto in rapporto alla Cinematografia: « È mia volontà che il cinematografo venga introdotto nelle scuole tedesche senza alcun ritardo e che quindi occupi nella scuola il posto che gli spetta. A tal fine è necessario che in un paio di anni tutte le scuole tedesche siano munite di apparecchi cinematografici e che dalla collaborazione di esperti maestri, professori d'università e produttori cinematografici, vengano fuori i necessari film didattici. Per la realizzazione di questo progetto ho istituito la « Centrale per il film didattico », che dovrà creare e dirigere in modo unitario questa organizzazione. Essa dovrà innanzitutto provvedere a che in collaborazione con tutti gli Organi competenti della Cinematografia e della Istruzione le scuole tedesche vengano fornite di apparecchi cinematografici e di pellicole ». Oggi la Cinematografia nelle scuole è in Germania quasi un fatto compiuto. Una vasta organizzazione si stende dal

mare del Nord ai confini dell'Italia, dalla frontiera francese a quella russa, per facilitare ed approfondire in tutti i campi mediante il cinematografo quell'istruzione senza la quale nessun progresso dello scibile umano nel campo della scienza e della vita non sarà più possibile. La « Centrale del film didattico » di Berlino raggruppa sotto di sé oltre 31 Landesbildstellen suddivisi a loro volta in 1113 Kreisbildstellen. Il problema finanziario per fare fronte a questa formidabile organizzazione è stato risolto con un mezzo semplicissimo. Ogni scolaro frequentante una scuola tedesca paga una tassa di 20 centesimi di marco al trimestre, vale a dire, all'anno, poco più di 5 lire, per l'attrezzatura cinematografica della scuola che frequenta; ed il marco, vale a dire circa 7 lire all'anno, quale contributo per la produzione dei film didattici. I ragazzi poveri sono esentati dal pagamento di tale tassa. Alle scuole elementari, a quelle professionali, la fornitura degli apparecchi di proiezione da parte della Centrale del film didattico avviene del tutto gratuitamente, mentre alla fornitura di apparecchi alle scuole agricole contribuisce la Federazione Agricola. Agli Istituti Superiori ed alle Università la fornitura degli apparecchi di proiezione e delle pellicole a passo ridotto (16 mm) avviene al prezzo di costo e viene pagata in parte dai mezzi propri degli Istituti Universitari ed in parte dai fondi di dotazione del Ministero della Pubblica Istruzione. Le seguenti cifre danno un'idea dello sviluppo preso in Germania dal film didattico: la « Reichsanstalt » ha finora fornito alle scuole elementari e normali, professionali, ed Istituti d'Istruzione superiore 40.440 apparecchi di proiezione a passo ridotto; 311.352 copie di film a passo ridotto (16 mm) per una lunghezza complessiva di 35.086.320 m.; 640.000 fotografie per proiezioni fisse. La produzione cinematografica curata dalla « Reichsanstalt » fino al 10 ottobre 1940 comprende: 227 film per scuole d'istruzione normale (98 in lavorazione); 69 film per scuole professionali (22 in lavorazione); 17 film per scuole agricole (9 in lavorazione); 405 film per Istituti superiori ed università (214 film in lavorazione). Questi dati bastano a dare un'idea della vasta e complessa opera svolta fino ad oggi dalla RWU nel campo cinematografico. Nel vasto Salone di proiezione della « Reichsanstalt für Film und Bild » situata a Berlino nella Kleiststrasse 10, i giornalisti italiani ebbero occasione di visionare alcuni « saggi » della produzione dell'Istituto. Memorabile un film sulla vita delle rondini ed uno « scientifico » ad uso delle scuole di medicina, illustrante un'operazione di appendicite. Questi corti metraggi, scelti a caso fra le centinaia di film esistenti nella cinematoteca dell'Istituto, diedero una palese dimostrazione della cura onde la « Reichsanstalt » cerca di assolvere al suo nobile compito.

C. C. SCHULTE



Marte Harell e i cosacchi durante la visita dei giornalisti italiani alla Wien Film

PRO O CONTRO ?

Inchiesta sul doppiato

Ringiovanirebbe e si purificherebbe il cinema a questo modo, se il desiderio dei nemici del doppiato si potesse avverare?...

MASSIMO ALBERINI, giornalista, Imperia-Oneglia:

1. Sì.

2. Un film straniero, per venir presentato in Italia, deve, per forza di cose, essere tradotto. Per far questo, si son trovati due sistemi: il doppiato e le didascalie sovrainpresse. Il primo ha tutti i difetti messi a nudo da questo referendum, ma lascia intatta la parte visiva del film, e cioè quella che (a mio parere) è la parte essenziale. Il secondo la turba, e non poco.

Anzitutto, come limitazione del campo d'immagine. Per adattare la didascalia, si deve sopprimere una striscia di fotogramma, e così, per non variare il campo fonico, si compime quello visivo. Lo spettatore, che è sottoposto a quello che già è stato definito come un forzato strabismo, finisce, preso da una puerile curiosità, per prestare (specie nei dialoghi) più attenzione allo scritto che alle figure: i suoni incomprensibili (per noi italiani) che escono, sia pure con la voce originale, dalla bocca dei personaggi, invogliano più al sapere « cosa si dice » che a seguire « come lo si dice », spingendo poi il desiderio inconscio verso « quello che si leggerà dopo ». Ne viene così una specie di corsa ad inseguimento fra scritta e sguardo, a tutto discapito di quello che può essere recitazione, dettaglio, scenografia, tanto che persino la colonna sonora lasciata intatta, finisce per esser poco gustata. Baso queste mie osservazioni sulle scene parlate « in esquimese » di ESKIMO, su ROXI BAX di Joe May, su certe canzoni dei primi film musicali, e su tutti i primi metri d'ogni scena del giornale Luce. Quando, sotto l'immagine, scompare quella striscia nera con la scritta in negativo, se ne ha un senso di liberazione.

3. No. Vedi sopra.

4. Ridurre al minimo il dialogo. Curare il testo della traduzione. Ritornare, come si era fatto all'inizio, a una specie di gara fra produttori per il miglior doppiato. Rivolgersi, insomma, all'onestà e alla coscienza di chi si occupa di questi adattamenti.

Pro.

PIETRO GIUSTINA, studente, Torino:

1. No.

2. È un ibridismo assurdo e inutile, è una alterazione di valori artistici, oltre ad essere alterazione di un significato espressivo di un'opera d'arte. È come volere all'opera di un pittore sostituire certe tinte od ombre, il che altera completamente lo spirito del quadro e l'intenzione dell'autore. Il Cinema è arte in tutti i suoi mezzi di estrinsecazione. Ma l'arte per essere accessibile, non ha bisogno di accomodamenti né tanto meno di alterazioni: essa è universale.

3. Più che sufficiente, forse talora dannoso, perché distrae lo spettatore dall'osservazione continua dello svolgimento visivo.

4. Far precedere i film parlati in lingua straniera da didascalie riassuntive dello svolgimento del film. Tale sistema, eseguito già talora nella proiezione di film stranieri a Venezia (vedi ultimamente il film ungherese GÜL BABA), si è dimostrato abbastanza efficace.

Contro.

PIETRO MARTORANA, scrittore, Roma:

1. Non l'approvo ma è necessario.

2. Perché, nonostante quello che si dica, è il sistema migliore per lanciare sul mercato nazionale i film stranieri; e noi abbiamo purtroppo, bisogno ancora dei film stranieri per due ragioni: innanzitutto perché la produzio-

ne nazionale non è sufficiente ed inoltre perché lo spettatore desidera spesso vedere qualche cosa di esotico, anche se peggiore.

3. Affatto. Infatti il sistema delle didascalie sovrainpresse è già superato e credo che sia inutile considerare come ottimo tutto quello che è passato alla storia anche se rappresenta un semplice tentativo, mal riuscito per giunta.
4. Di proposte ne ho una sola. Quella di portare la produzione nazionale, e questo deve essere compito di coloro che parlano di arte cinematografica, a tal punto da potere una buona volta liberarsi dalla produzione straniera.

Pro con riserva.

LAURA CLARA GIUDICE, musicista, Genova Nervi:

1. Sono contraria.

2. Per il motivo che il film, arte e linguaggio, non può essere doppiato, senza venir meno ai suoi fini artistici e culturali.

3. È più che sufficiente qualche didascalia.

4. Il mio modesto parere sarebbe di proiettare, in lingua originale, solo le pellicole straniere veramente meritevoli. In tal modo vi sarebbe vantaggio per la nostra produzione, che aumenterebbe favorevolmente di qualità e di quantità, e si porterebbe a un livello artistico degno della conoscenza internazionale. Sarebbe utile, al principio di ogni tempo del film, mettere le spiegazioni del tempo stesso, in poche righe, così come nei lavori drammatici e inserire le poche didascalie, necessarie alla comprensione di certi punti salienti.

Contro.

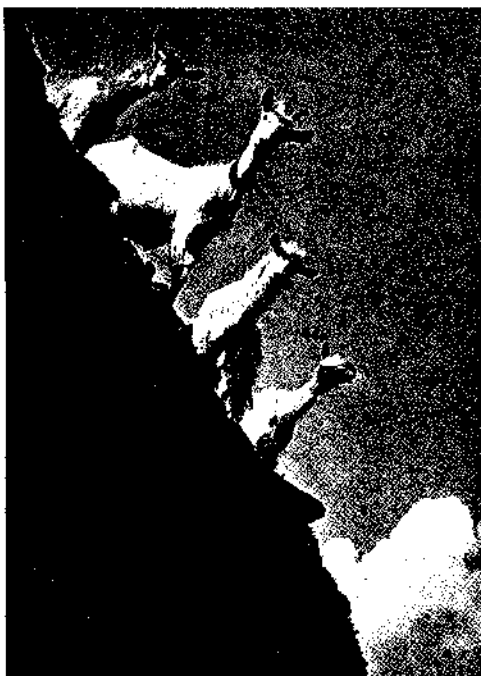
FRANCESCO CALLARI, giornalista, critico cinematografico, Roma:

1. No.

2. Anzitutto, in sede estetica, il doppiato è un assurdo: con un arbitrio ingiustificato e ingiustificabile rompe in particolare la completezza di quella forma d'arte che è l'interpretazione, falsando l'espressione di un attore con l'adattargli a freddo una voce che non è la sua, una voce che non è ricreata da e con quello stesso stato d'animo. Insomma, chi doppia Greta Garbo o Bette Davis, Gary Cooper o James Stewart, Simone Simon o Michèle Morgan e via via, per quanto tenti di farlo, non riuscirà mai ad immedesimarsi nell'azione di quell'attore (o attrice) ed a riviverne l'interpretazione. In un sol caso il doppiato può essere praticamente (mai esteticamente) ammissibile: cioè quando serve a dar voci ed espressioni acconce ad attori che ne risultano privi e che per varie e tuttavia inopportune ragioni continuano a fare del cinema. Ma allora siamo nel caso opposto: bisogna dir brava, per esempio, all'attrice Tina Lattanzi che doppia la pseudo attrice italiana X, e non viceversa.

3. Sufficientissimo, purché le didascalie non siano abborraciate e zeppé di sgrammaticature e di improprietà linguistiche come quelle che ogni anno si leggono a Venezia sullo schermo del Lido, ma equivalenti come significato letterale e come forma letteraria al parlato originale. Infine le stesse parole e frasi del dialogo, che attualmente vengon pronunciate dal doppiatore, dovrebbero essere invece stampate sulla pellicola in basso (salvo qualche opportuna abbreviazione). In più, per maggior comprensione degli spettatori, a costoro potrebbe esser distribuito un sunto dettagliato e preciso di quanto avviene nel film.

4. Alle proposte già enunciate ne aggiungo un'altra. Affinché la produzione normale possa, poco a poco, assorbire in tutti i suoi settori tecnici ed artistici quegli elementi oggi andati occupati nel doppiato, questo potrà essere abolito gradualmente, cominciando col doppiare solo i film scadenti o mediocri, cioè quel numero di film stranieri che tuttora, purtroppo, occorrono a completare il fabbisogno delle nostre sale di spettacolo. Ciò porterà, inevi-



Attendono esse forse con ansia, dal loro eremo solitario sui monti, il risultato di questa 'inchiesta'?

tabilmente e più presto che non si creda, ad un aumento e ad un miglioramento della nostra produzione nonché ad una importazione di quei soli e pochi film che, per eccezionali qualità di soggetto, di regia e di interpretazione, meritano l'universale riconoscimento di opere d'arte. E le opere d'arte non si traducono perché, altrimenti, si travisano, si sminuiscono, si snaturano.

CONTRO.

FABIO TOMBARI, scrittore, Nervi.

Approvo il doppiato in quanto è una conquista della tecnica a cui non si può rinunciare che per un progresso e non già per un ritorno al vecchio.

In quanto a me, dato che il cinema è un trucco, doppierei anche molte pellicole nazionali.

PRO.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, regista teatrale, Roma:

Io sopporto il doppiato come voi vi contentate della miscela nazionale che surroga il caffè. Eppure noi avvertiamo meno degli stranieri la discrepanza tra l'azione e la parola nei film doppiati. Per gli stranieri questa è una cosa orripilante (sebbene — conviene riconoscerlo — il mestiere della sincronizzazione si sia perfezionato molto, da noi).

Il sistema delle didascalie è faticoso, ma almeno conserva l'espressione originale che, nel caso di alcuni grandi attori (del teatro portati al cinema) è fondamentale. Ma anche qui possiamo sorbettiare la fregatura di qualche doppiato... in origine.

Suggerire una proposta veramente concreta è oltremodo facile: occorre far studiare l'arte del dire ai comici del cinema, ed ai graziosi cavolfiori femminili e maschili che prestano soltanto la loro figura ai film occorre far comprendere la necessità di fare un pò di teatro ogni anno, almeno per formare le ossa.

Ma far teatro non certo presso capocomici giganti!

PRO CON RISERVA.

FERNANDO CERCHIO, regista e montatore (Ist. Naz. Luce), Roma:

1. No. (Si intende, per i film stranieri. Se poi mi si parlasse dei film italiani, nei quali a volte si usa doppiare qualche attore, No nel modo

più categorico. Se un attore, o attrice, non sa parlare, oppure ha cattiva voce, è meglio che cambi mestiere, altrimenti, di questo passo, si arriverebbe alla realizzazione di quell'assurdo che proponeva, scherzando, un mio amico: « qualsiasi difetto abbia un attore può sempre andar bene, in ogni caso se ne fa agire la controfigura e la si doppia »).

2. Oltre le molte ragioni di ordine estetico che escludono nel modo più assoluto il doppiato e senza ripetere le numerose osservazioni che contro il doppiato giustamente si sono andate facendo, mi pare sia ancora da notarsi il fatto seguente:

Nei film doppiati si trova sempre una lingua italiana parlata con cadenze ed intonazioni non italiane: o è l'affrettata sillabicità dell'inglese (meglio, dell'americano, un po' miagolato), o il cadenzato posar le vocali del francese, con certe sue caratteristiche intonazioni cantate, oppure la rumorosità secca del tedesco. Queste storpiature sono divenute così comuni nel cinema che ben pochi spettatori se ne accorgono (il loro orecchio è divenuto grossolano, ha perduto ogni finezza percettiva) e quando erano in massimo onore da noi le produzioni americane, quel parlare affrettato e sillabico — vero scempio della nostra parlata italiana — era addirittura divenuto quasi il parlare ufficiale del cinema, tanto che alcuni nostri attori lo scimmiottavano nel recitare, perdendo così completamente il senso musicale e ritmico della lingua che in un attore è invece qualità di primissima importanza, come d'altronde lo scimmiottavano pure i « gagà » e le signorinelle di Via Veneto.

In secondo luogo è da notarsi come nella espressione cinematografica il parlato abbia pure una funzione che potremmo chiamare musicale o rumoristica, di « sonoro »; come ossa, oltre e qualche volta più del significato delle parole e del senso delle frasi, abbiano invece importanza la « musica », il « rumore » della battuta e, principalissima, l'atmosfera sonora in cui tale battuta echeggia.

3. Il sistema delle didascalie sovrainpresse, applicato con intelligenza, tenendo ossia conto delle necessità di espressione visiva — ed è possibile — è certo l'unico mezzo che possa risolvere la questione della comprensibilità dei film stranieri ed appare per lo più sufficiente. Qualora non lo fosse, la colpa non sarebbe tanto del mezzo quanto, quasi sicuramente, del film: brutto film se ha bisogno di lunghe chiacchierate e spiegazioni. (Se eccezioni vi sono, ma ne dubito, sono certo rarissime).

4. Si potrebbe fare come in qualche paese straniero — a quanto ho sentito dire — ove si doppiano esclusivamente i film scadenti, che nulla hanno da perdere e tutto da guadagnare e sono destinati per lo più ai circuiti secondari il cui pubblico — per il suo stesso livello intellettuale — ha più bisogno di spiegazioni e non ha sempre una capacità di rapida lettura degli eventuali titoli sovrainpressi.

CONTRO.

GIUSEPPE CATE-NACCI, studente universitario, Palombara Sabina (Roma):

1. Sì.

2. Rispondo affermando, a mio parere, che la buona riuscita di un film non è data solo dalla bravura degli attori, ma soprattutto da un buon doppiato, che tende a rendere più completo lo spirito e

l'essenza del racconto e a caratterizzare in modo definitivo ed esatto il « tipo » dei personaggi. Senza il doppiato non si creerebbe, nei film drammatici, la vera atmosfera che avvince lo spettatore; e nei film comici poi si perderebbe quella vena brillante di dialogo, mentre le scene diverrebbero monotone. Poi non bisogna dimenticare che l'Italia è all'avanguardia nel campo del doppiato: abolirlo o correggerlo significherebbe perdere e diminuire il nostro primato.

3. No. Il sistema delle didascalie sovrainpresse distrae lo spettatore e fa perdere gli effetti artistici del racconto e delle inquadrature. Lo spettatore si annoierebbe e finirebbe coll'abbandonare le sale cinematografiche.

4. L'unica buona proposta sarebbe quella di incoraggiare la tecnica del doppiato e migliorarla. Le voci devono acquistare più colorito e perdere la monotonia: si giungerebbe così alla perfezione, senza perdere quella originalità che è la prima base di un buon successo.

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?

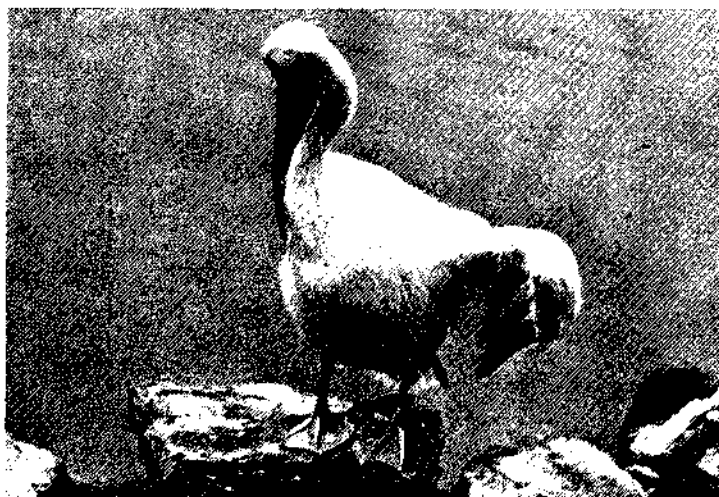
2) Perché?

3) Vi sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrainpresse?

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: 15 CONTRO, 12 PRO (5 CON RISERVA)



Il pellicano a due teste: un mostro della natura, esteticamente assurdo come il doppiato...

PUBBLICITÀ PERENTORIA

SUI 3 miliardi di dollari investiti dal cinema mondiale, più di due terzi sono americani. Sui 185 milioni di dollari spesi dal cinema in pubblicità, 80 sono americani. La manna degli 80 milioni di dollari è così ripartita:

Giornali e Riviste . . .	66.000.000
Affissi . . .	8.000.000
Manifestazioni varie . . .	6.000.000

Ecco cifre [*The Year Book (Film Daily)*, New York 1940] che possono onestamente servire da fondo per un articolo. Altri dati ridanno a queste cifre le loro giuste ed eloquenti proporzioni rispetto all'industria cinematografica.

a) *Sul costo di produzione d'un film* la pubblicità non grava che del 2% (come le assicurazioni o le luci).

b) *Sull'incasso lordo del distributore* il 20% va alla pubblicità [Questo spiega la sproporzione tra capitale americano e pubblicità (10/15 contro 7/15)].

c) *Sull'incasso delle sale* l'8% è destinato alla pubblicità locale.

Nelle due ultime fasi le spese di pubblicità sorpassano generalmente la cifra degli utili. Sulla cifra globale delle spese pubblicitarie, quella destinata alla stampa è imponente. Il cinema ha considerato la stampa sua collaboratrice, più della radio, più della strada; e lasciando alla radio e alla strada manifestazioni d'eccezione, ha insistito metodicamente per raggiungere il pubblico attraverso i giornali e le riviste. [Tra l'altro presumo che gli affissi sono ardentemente voluti in

una misura del 50% dalla modestia delle stelle e dei divi, senza avere decisiva utilità propagandistica]. Il gettito della pubblicità permette alla stampa cespiti sufficientemente prosperi per poter adempiere al suo compito informatore e critico. Qui la pubblicità si divide in due correnti: una alimenta la propaganda propriamente detta, « violino » buono per ogni prodotto, imponendolo freddamente, qualunque sia il suo valore; l'altra si contenta di documentare e di dar vita indirettamente al giornalismo cinematografico. La propaganda del cinema è tra le più progredite in quanto comprensione finanziaria; le vie scelte non sono sempre all'altezza de-

gli scopi prefissi. L'errore comune è stato, ed è tutt'ora, quello di uniformare le affermazioni sui film prodotti, valorizzando roba di terz'ordine nella stessa misura delle migliori pellicole. L'effetto era calcolabile in precedenza: dopo tre o quattro docce dovute a questa mancanza di proporzioni, il pubblico è diventato scettico e gli aggettivi e i superaggettivi conati per l'occasione piuttosto lo insospettiscono e indispettiscono. Un secondo fenomeno della propaganda filmistica è la nascita d'una letteratura inaudita, pura in base al canone dell'irriducibilità, ermetica per i non iniziati; quella dei maggiori bollettini pubblicitari delle case di produzione di tutto il mondo. Sembra di trovar qui George Ohnet accoppiato con Margherita Pusterla, con molta ingenuità in più. Secondo noi quest'abitudine non può che creare un equivoco di più tra pubblico eventuale e cinema. Quando si pensa poi che questa « letteratura » è destinata a per-



Pubblicità fuori mano - Sopra: nel quartiere di Harlem (1938) e sotto: in Manciuria (e con dive Manciesi del 1940)

sione del mestiere, non se ne può negare una certa virtù umoristica, almeno negativa. Eppure i bollettini pubblicitari potrebbero essere un valido aiuto alla stampa in generale e alla critica in particolare. Con una pubblicità intelligente, quindi misurata e onesta, i risultati sarebbero molto più vasti di quelli attesi dal florilegio d'aggettivame e lepidesse.

Nell'attività che rientra nell'opera degli uffici di pubblicità dei produttori, c'è quella [voce: manifestazioni varie: 6.000.000 di \$] d'assoldare artisti dello schermo più o meno noti per fare direttamente opera critica. Gli americani, pratici e quasi onesti, si sono limitati a mettere le firme di certi divi sotto articoli redatti con intelligenza da specialisti: il risultato è stato eccellente, poiché alla firma nota si associava il valore dello scritto [Sarà il « negro » che avrà sofferto]. Altrove l'attore ha preso veramente la penna, salvo le correzioni fatte d'autorità dal proto: e sono stati guai seri. Poiché se al-



La prima pubblicità del cinema: 'Pantomimes' di Reynaud (1892)

L'attore è facile penetrare in un personaggio, meno facile è crearli un'anima. Salvo eccezioni, insomma, ognuno dovrebbe rimanere al suo mestiere senza pestare le aiuole del prossimo.

Fin d'ora il difetto del sistema di propaganda diretta è nella superficialità con cui la si affronta; sarei stupito che oltre il 7% del materiale pubblicitario possa essere sfruttato: il resto è troppo anodino, uniforme, prolisso e sciatto per essere utilizzato.

Questa superficialità è dovuta a un ennesimo equivoco: l'ufficio propaganda d'ogni produttore crede che la stampa abbia il dovere di fare spontaneamente la pubblicità del cinema, magari gratuitamente, con la scusa che il cinema appartiene a un complesso di interessi nazionali, mescolando così interessi di genere completamente diverso se non opposto. Quando una persona ha il dovere di compiere un atto determi-

nato, nessuno si sogna di scervellarsi per convincerlo! Così gli uffici pubblicitari non fanno pubblicità.

La seconda corrente di cui parliamo non può considerare la pubblicità cinematografica che come una sorta di diadema che le case produttrici devono portare a tutela del loro rango; la critica, infatti, cesserebbe la sua funzione col cessare della sua indipendenza. Di più in più essa prende un valore decisivo nell'affermarsi dei film. Come è giusto, essa non vuol limitarsi affatto ai valori estetici dell'opera esaminata, ma ne analizza i rapporti morali, sociali, intellettuali, finanziari con l'ambiente in cui l'opera deve penetrare. Il pubblico sceglie le sue fonti d'informazione e vi si mantiene fedele. Più l'onesta critica continua e più la massa degli spettatori è costante. Non appena la critica falsa il suo giudizio per considerazioni estranee allo spettacolo, il pubblico, che è il supercritico, lo abbandona e si sbanda! È facile trarne una conseguenza: la critica sia rigorosa e il pubblico vi avrà fiducia, educandosene. Si dovrebbe finire di considerare il pubblico come un'orda famelica di baci a lungo metraggio e di ridancioni saltellanti. Il pubblico ha il difetto di ragionare e di sentire: se ne accorgono sempre, a loro spese, i fabbricanti di zibaldoni comico-sentimentali con musiche.

La pubblicità cinematografica avrebbe i massimi risultati se nella sua opera diretta di propaganda fosse più prudente, più pacata, meno perentoria e meno impegnativa. Usare insomma la propaganda come un'arte a base di psicologia e non come una grancassa a base di boati. Dovrebbe pure appoggiare l'opera della critica — Stampa: 66.000.000 di \$! — largheggiando nel campo reclamistico, evitando d'invasare un campo non suo.

Non sarei stupito di vedere una simile collaborazione andar oltre gli effetti pubblicitari; infatti, in un settore importante del cinema, interverrebbero una severità e una lealtà che non potrebbero non aver riverbero sugli altri settori più o meno inquinati



Pubblicità primitiva ovvero Valentino al villaggio

dal compromesso e dalla faciloneria. Il capo della propaganda, come già in America, diverrebbe tra i massimi esponenti della produzione e la sua autorità si rifletterebbe in ogni campo, sanando adattamenti e dilettantismi.

Il prestigio delle case cinematografiche è legato ai successi, ma per essere mantenuto ha bisogno di una propaganda che ne sia all'altezza e che sappia ravvivarne il ricordo. Questa pubblicità costa, ma è insostituibile e forse vitale. Senza poter seguire l'ampia fiducia degli Americani in questo campo, noi dobbiamo almeno raddoppiare le nostre cifre pubblicitarie, al centro e alla periferia, e decuplicare la serietà della propaganda: rinnovando la mentalità degli « uffici stampa », organizzando il richiamo su basi scientifiche, invero assai semplici, allargando in estensione e in profondità l'attività della critica.

Non bisogna dimenticare che in alto a queste aspirazioni della propaganda c'è un esempio: Venezia. Abbiamo visto qualche anno fa quanto può rendere l'intelligenza, anche spregiudicata. Venezia era divenuta una Mecca del cinema mondiale, grazie a qualche semplice atto d'onestà intellettuale, di rigore critico, di sensibilità mondana. Ognuno poteva vedere che i risultati spirituali e pratici sorpassavano di gran lunga il capitale investito.

E in ogni campo lo stesso fenomeno si ripete. La difesa dei capitali impiegati, artistici, industriali e commerciali, è nella riuscita dei film; ma non si dimentichi che una percentuale importante è nelle mani della pubblicità.

LO DUCA

P. S. - Non sfioriamo la questione del film pubblicitario, poiché non compresa nel nostro tema. Si sappia, comunque, che su 160 produttori di pellicole spettacolari (di cui 50 di corti metraggi) negli Stati Uniti, ci sono 110 produttori di film pubblicitari. Anche qui il predominio dell'intelligenza può assicurare la vita di questo genere: tra noi, come in Germania e in Francia, è praticamente morto, ucciso dall'imbecillità più irritante che ha divertito per un po' il pubblico (fenomeno già poco brillante), per poi disgustarlo e indurlo contro gli stessi prodotti lanciati. Al contrario i famosi disegni animati (e pupazzi animati) di Fischinger, di Alexeieff, di Marcel Reyman (cito le Muratti (sigarette), Lisieux (olio) e Muzda (lampadine)) sono ancora proiettati in certe sale come spettacolo: massima riuscita della pubblicità è infatti essere presa sul serio come cosa seria.



Cinema e pubblicità in una celebre vetrina milanese

Personaggio e Tipo

FRA le molte accuse mosse al teatro naturalistico bisogna pure riconoscere un merito preciso: lo *svincolamento dal Tipo, per la creazione del Personaggio*.

Queste due unità del Tipo e del Personaggio costituiscono nella storia del Teatro i due poli attorno a cui è andata oscillando la tecnica della recitazione a secondo che abbia avuta la prevalenza il genere comico o il tragico.

Senza creare delimitazioni assolute, resta indiscutibile la prevalenza dei caratteri meccanici, artificiosi, costruiti del repertorio comico. Anche non ricorrendo alle classiche esemplificazioni dei trattatisti come Bergson, basta gettare uno sguardo alla produzione di questo genere in tutti i secoli, da Aristofane a Plauto, da Menandro a Machiavelli, ai Comici dell'arte, a Molière, per trovare la costante verifica di tale postulato.

Quando agli inizi del nostro secolo la scuola naturalistica ha iniziato la sua campagna in Francia con Antoine, in Russia con Stanislavski, il motivo fondamentale della ribellione al passato era costituito dalla insofferenza dei commediografi a trovare nuovi motivi di ispirazione artistica dalle ormai esaurite formule del Tipo. Come una miniera sfruttata da secoli, la sostanza vitale dei Tipi, per cui era andato glorioso il grande teatro della Francia settecentesca o della Germania romantica, era andata mano a mano esaurendosi e inaridendosi. Basti soffermarsi su un istante sul disperato tentativo dei commediografi gai, del secondo Ottocento in Francia, in cui si cercava di rianimare con una meccanizzazione della vicenda la ormai spenta vivacità dei caratteri, per accorgersi di quanta importanza è stata la innovazione del teatro naturalistico. Il quale, sorto dall'erroneo pregiudizio di una riproduzione fotografica della realtà, costruiva su un madornale equivoco tutti i suoi programmi di rinnovamento, ma nello stesso tempo apriva la via della indagine artistica a un processo creativo della cui importanza solo l'arte cinematografica può essere testimonia.

Quanto ci risulta difettoso nella maggior parte dei casi dalla recitazione di nostri attori di teatro, anche egregi, davanti alla macchina da presa, risulta appunto dalla pretesa di far sussistere, al cinematografo, il Tipo. Nella impostazione del Tipo a Teatro è fondamentale che l'attore arrivi alla ribalta con la sua creazione assolutamente definita e *supposta* dalla coscienza comune.

Così il geloso, l'avaro, il collerico ecc. Per cui l'efficacia dell'effetto sarà di riac-

costarsi il più possibile a un modello astratto a cui, di volta in volta l'attore porgerà il sussidio della sua tecnica particolare. In un tale procedimento, la prima entrata del protagonista ce lo presenterà — idealmente — nella sua interezza di modulo, di schema. E il maggiore o minore risultato raggiunto sarà in funzione della coerenza a certi canoni che dall'epoca del Riccoboni, o Perucci, dura immutata da quattro secoli.

Lungi dal rivolgersi alla vita, il Tipo si alimenta così alla Convenzione, la quale tanto più si rivela nella sua veste di ipostasi, quanto più messa a contatto con tecniche differenti.

Per esempio, un attore educato a una corretta recitazione cinematografica, ricorrerà il meno possibile a quelle forme di generica approssimazione mimica che costituiscono il pregio essenziale nella impostazione del Tipo, il quale, a prescindere da ogni addentellato con la struttura *fisica* dell'attore, impone al suo creatore una sintassi espressiva indifferenziata, uguale sia nel magro che nel grasso, nel vecchio che nel giovane, nell'uomo che nella donna.

Lo strano senso di disagio che si prova nel vedere, come spesso accade nei nostri film, attori di teatro accanto ad attori educati alla corretta recitazione cinematografica, deriva dal fatto della coesistenza di Tipi e di Personaggi nella medesima azione.

Ascriviamo dunque alla recitazione naturalistica, al teatro cosiddetto del «brano di vi-

ta», il merito di una impostazione più rigorosamente analitica della recitazione. L'errore di Antoine e di Stanislavski è consistito nel ritenere che al di fuori di questo metodo non potesse esistere possibilità creativa efficace; mentre invece la validità della scoperta non supera quella di una più dettagliata indagine di mezzi espressivi i quali, posseduti correttamente dell'attore, possono aiutarlo a una creazione più rigorosa e coerente, nell'ambito della più libera fantasia.

Quando il cinematografo si è rivolto al teatro per ottenere dagli interpreti una maggiore padronanza degli *effetti*, si è accorto il più delle volte che quello che la ribalta gli forniva era il più delle volte un modulo gratuito di emozione che — non avendo nessuno dei pregi effettivi del naturalismo assoluto — non aveva nemmeno il merito di una stilizzazione che ne giustificasse la validità attuale.

Nella liberazione degli schemi convenzionali, è sempre stata l'origine di un nuovo movimento d'arte. La insofferenza del cinematografo alle forme di impostazione meccanica della recitazione denunciano — per diversa significazione — quella che è la definitiva scomparsa del Tipo, nelle consuetudini e nelle tendenze della nostra sensibilità attuale, e segnano, per la storia delle arti rappresentative, una svolta altrettanto importante a quella che fu del teatro comico delle origini, quando la ispirazione individuale si cristallizzò in canoni e compiendo l'inverso processo si preoccupò della sintesi con lo stesso vigore con cui il cinematografo tende oggi all'analisi.

ENRICO FULCHIGNONI



Tipo e Personaggio nella medesima azione: Lombardi, attore di teatro, e Alida Valli, attrice di cinema, in una scena di «La prima donna che passa» (foto Ciolfi)



«Vedova allegra» di Stroheim (Mae Murray) e quella di Lubitsch (Jeanette MacDonald)



«Vedova allegra» di Stroheim (Mae Murray) e quella di Lubitsch (Jeanette MacDonald)



Quassimodo 1923 (Lon Chaney) e Quassimodo



«Vedova allegra» di Stroheim (Mae Murray) e quella di Lubitsch (Jeanette MacDonald)





Charles Laughton) si sporgono da Notre Dame



Un Napoleone del 1818 e l'ultimo Napoleone dello schermo (Charles Boyer)



Il fornaretto ama corrisposto Annella: nel 1920 Alberto Collo e Lia Miari, nel 1940 Roberto Villa e Elsa De Giorgi interpretano i due personaggi



Amori napoleonici. Boyer e Greta Garbo (sopra), Albert Dieudonné e Gina Manès (a destra)



'La Bohème': 1926 (Lillian Gish e John Gilbert) e 1938 (Geltrude Lawrence e Douglas Fairbanks Jr.)



LA NOSTRA CITTÀ

DAL TEATRO ALLO SCHERMO

Una corrispondenza tra Thornton Wilder e Sol Lesser

(III puntata)

9 gennaio 1940. — Caro Thornton, a parte vi mando una sceneggiatura finale della NOSTRA CITTÀ. Anche se diciamo « finale », noi siamo tuttora in mezzo al lavoro, non solo nell'invenzione di nuovi effetti importanti, ma anche in un tentativo di semplificazione generale, e io continuerò ad apprezzare notevolmente ogni vostra aggiunta creativa o critica. La maggior parte delle scene di conversazione verranno recitate in brani molto rapidi, e per catturare il pensiero originale del dramma elimineremo molti pezzi didascalici. Con tutti i miei migliori auguri, sono, cordialmente, il vostro

SOL LESSER

9 gennaio 1940. — Caro Thornton, non vi sembra che dovremmo esporre come una premessa al principio del film « che gli esseri umani si agitano egoisticamente intorno alle cose concrete e compiute — ammettendo che gli esseri umani siano inadeguati all'esperienza » — quali cose tutte dimostrate nell'ultimo atto? Se questo si potesse fare in modo sottile, quasi incomprensibile ai quaranta milioni del pubblico, forse il terzo atto acquisterebbe un valore maggiore. Per esempio, Craven dice: « Ed ecco Howie Newsome col suo carretto del latte » — e aggiunge — « Howie, lo sapete, fa uno di quei servizi che noi naturalmente ammettiamo per necessari ».

Mentre capisco che quella premessa « non può venir presa come un motto per questo film », sentite anche voi, come me, che essa ha una notevole importanza collaterale — che quando viene espressa fa sì che ogni spettatore sia portato giusto dove noi lo desideriamo? Pensateci su, e ditemi qualcosa. Cordialmente,

SOL LESSER

13 gennaio 1940. — Caro Sol... fissare con discrezione l'idea sull'inevitabile agitazione egoistica di tutti quanti.

Debbo notare che l'idea non è troppo appoggiata dai servizi resi da un lattaio, ma lo sarebbe meglio presentando una persona che non s'accorge dei bisogni o del grido d'aiuto degli altri. (I drammi di Cecof mostrano sempre questo: nessuno sente ciò che gli altri dicono. Ognuno si muove in un sogno egocentrico). I bambini sentono questo eternamente come un rimprovero: « Mammina, mamma, guarda che cosa ho trovato — non è stupendo? » « Sì, caro, ma adesso vatti a lavare le mani ». E questo certo uno dei punti principali toccati dal Ritorno al Compleanno; leggendo oggi la sceneggiatura mi sono accorto che bisogna aggiungere qualche indicazione ancora di questo fatto nella prima parte del film. I migliori saluti,

THORNTON

Lunedì mattina 15 gennaio, ore 9.45. — Caro Sol, spero che voi siate completamente soddisfatto e quietato come me riguardo alle semplificazioni dell'ultimo atto — aggiungo alcune note, ma non tanto importanti e senza la pretesa di far correre la vostra fronte più di quanto non lo sia per le tante cose cui avete da pensare.

Inquadratura 314. Il gatto arcua la schiena in presenza di Emilia morta. Penso che introdurre a questo punto l'idea degli spiriti e della coscienza che gli animali hanno di essi significherebbe disturbare la scena e distrarre l'attenzione del pubblico. Il dorso arcuato del gatto richiama subito associazioni spettrali — case visitate da fantasmi e animosità contro di essi, e timore di essi, e la morte...

L'inizio. Voi ci avete pensato su mille volte e io vi rimando al vostro giudizio, ma questo inizio manca dell'ampiezza che dovrebbe avere. Sul palcoscenico, anche se gli interi Stati Uniti non erano menzionati, la larghezza del disegno era espressa dalla nudità della scena, e la sorpresa, dall'indirizzarsi direttamente agli spet-

tatori. Può darsi che durante il lavoro di produzione l'altro inizio vi persuada... Così le riprese stanno per cominciare. Tutti i miei auguri con tutte le mie forze. Come saranno splendide Fay Bainter e Beulah Bondi; e Thomas Mitchell... Tutti i saluti del vostro

THORNTON

17 gennaio 1940. — Caro Thornton, l'elenco degli attori è ora praticamente completo: Th. Mitchell (Dr. Gibbs), Fay Bainter (Mrs. Gibbs), Guy Kibbee (Mr. Webb), Beulah Bondi (Mrs. Webb), Frank Craven (Regista), Martha Scott (Emily Webb), William Holden (George Gibbs), Stuart Erwin (Howie Newsome, il lattaio), Dere Merande (Mrs. Soames), Ruth Toby (Rebecca Gibbs).

Ho preso accuratamente nota dei vostri commenti, e sono d'accordo che il gatto non deve arcuare il dorso alla presenza della morta Emilia. Quanto al regista, non deve discostarsi troppo da quello ch'era nel dramma originale: perciò Craven e io abbiamo abbandonato l'idea di farne il droghiere-narratore come volevamo in principio.

Abbiamo cercato molto, ma non abbiamo trovato una vera ragione emotiva per cui Frank Craven debba iniziare il racconto nel 1901; né siamo riusciti a trovare il luogo nel quale porre il narratore ad apertura di scena. Ognuno sente che deve trattarsi d'un luogo arioso, ampio e libero, e non d'uno ristretto, ma non ci abbiamo potuto ancora mettere il dito sopra. E così i maggiori problemi restano: l'inizio, e la situazione sulla quale aspetto ancora una vostra risposta: la premessa sul principio, che risponda a tutta l'esperienza di Emily nell'ultimo atto.

Non mi è facile di esprimervi tutta la mia gratitudine per l'aiuto che avete dato a me e per il valore delle vostre correzioni... Sinceramente, vostro

SOL LESSER

17 gennaio 1940. — Caro Thornton, ...avrete una vera emozione, Thornton, quando vedrete sullo schermo il risultato della sequenza del cimitero sui disegni di Cameron Mcnzies. È veramente ispirata, dal momento in cui il corteo funebre entra nel cimitero sotto gli ombrelli. Non mostriamo mai lo sfondo, mai una bara né una tomba, tutto è reso dagli atteggiamenti e i moti degli uomini, e in campolungo. L'abbattimento del dr. Gibbs — la composizione del dr. Gibbs presso la pietra tombale è molto bella — e quand'egli lascia il cimitero la nuvola sul cielo svanisce gradualmente, rivelando stelle contro l'orizzonte — e quando il cimitero s'abbuia, un riflesso delle stelle batte sull'angolo della pietra tombale ancora umida per la pioggia recente, — e poi si arriva al buio completo. Bene, se tutto questo riesce come noi speriamo, sarà una gran gioia. Cordialmente,

SOL LESSER

Lunedì, 22 gennaio 1940, ore 4.10 pomeridiane. — Caro Sol, il nuovo inizio è bello. Io rabbrivisco pensando in che modo non risparmiaste le spese. Palizzate, ponti, alberi di noce, villaggi lontani, spaventapasseri! È bello.

Mi dispiace che tornai a casa troppo tardi ieri per rispondere al vostro telegramma intorno all'inizio dell'opera. Io vorrei vedere tutti quegli eccellenti attori riuniti insieme. E dare uno sguardo a voi nel vostro ufficio quando ad ogni minuto voi desiderate di trovarvi giù nello studio in mezzo agli altri.

Sol, mi pare d'aver trovato il posto dove inse-



Donald Woods (a sinistra) è, nel film, l'interprete del personaggio di Simon Stimpson, l'organista; lo stesso ruolo aveva, nella versione teatrale italiana, l'eccellente Cesare Bettarini (a destra)



Mentre sulla scena è sufficiente un poetico vuoto alle spalle del 'Regista', sullo schermo è stata necessaria una costruzione realistica. Da una collina che sovrasta Grover's Corner, Frank Craven, che ebbe anche in teatro il ruolo del regista, racconta al pubblico la vita della 'piccola città'

rire quel motivo di nessuno-che-laccia-attenzione-al-prossimo:

EMILY: Mamma, io sono stata interrogata oggi e sono andata molto bene.

Mrs. WEBB (*distrattamente*): Ehm. Non devo dimenticare quel pane su disopra... Cosa, cara?

EMILY: Oh, mamma! Non sta mai a sentire quello che ti racconto. Ho detto che ho risposto molto bene oggi a scuola.

Mrs. WEBB: Su che cosa t'hanno interrogata? ecc., ecc.

Ma ora ne ho paura. Perché così si rimette di nuovo in vista la concentrazione in sé stessa della signora Webb, che è così importante nell'ultimo atto. (Una donna californiana mi scrisse domandandomi se il pensiero del dramma era che le madri della New England fossero tanto severe da non avere il gusto e l'amore di rispondere ai loro figli!).

I miei migliori saluti al 1041 e agli uffici dipendenti.

THORNTON

21 febbraio 1940. — Caro Thornton, tra dodici giorni sarà finita la ripresa. Tutti sono vera-

mente entusiasti, e io credo che c'è qualcosa di nuovo in questo film, dal punto di vista tecnico e da quello narrativo. Ora se il pubblico del cinema accetta e desidera questo genere di storie, siamo a posto. Penso che una certezza sia data dalla presenza di attori ben noti, quali Mitchell, Bainter, Bondi, Kibbee, Erwin, Holden, e Craven per il suo prestigio teatrale a New York... Cordialmente,

SOL LESSER

21 marzo, 1940. — Caro Thornton, la prima cosa seria da decidere è se Emily debba vivere o morire. Io mi trovo ondeggiante dall'uno all'altro partito, e mi odio perché non sono capace di risolvermi. È vero che possiamo affidarci a una « preview », proiettando l'uno dopo l'altro i due finali, ma... Doug Churchill, il critico, mi consiglia di usare il lieto fine.

SOL LESSER

New Haven, Conn. Sera di Pasqua. — Caro Sol, capisco ciò che mi diti.

In primo luogo, io penso che Emily debba vivere. Ho sempre pensato così. In un film voi vedete la gente così da vicino e intimamente,

che si stabilisce una relazione molto stretta con il pubblico. Nel teatro è possibile tenersi a un mezzo astratto; nel cinema tutto è molto concreto. Così, essendo il dramma un'allegoria generalizzata, essa muore — noi moriamo — essi muoiono; ma se esso diventa un avvenimento concreto non è importante ch'essa muoia; è sproporzionatamente crudele ch'essa muoia. Lasciamola vivere.

Cordialmente sempre,

THORNTON

9 maggio 1940. — (Telegramma a Thornton Wilder) - VI MANDO QUESTO TELEGRAMMA DOPO CIO' CHE CONSIDERO UNA PREVIEW DI STAMPA INSOLITA E FORTUNATA. VERDETTO ERA CENTO PER CENTO UNANIME MOLTO FAVOREVOLE DALLA STAMPA E DAL PUBBLICO... AVETE MAI VISTO UN SOGNO CAMMINARE? SONO IO CHE DETTO QUESTO TELEGRAMMA... SENTO POTER DIRE ORMAI FILM NON DELUDE-RA' NESSUNO. SALUTI AFFETTUOSI

SOL LESSER

FINE

L'OMBRA POETICA DI LON CHANEY

IL nome di Lon Chaney, citato quà e là in qualche libro di storia del cinema, evoca immagini ossessionanti di mostri e di creature deformi in chi ebbe la ventura di vedere, ai suoi tempi, i film di questo attore; ricorda vaghe impressioni di paura e di terrore, suggestioni più che figure precise, ricordi, che come accade di ogni attore scomparso si affievoliscono sempre più fino ad annebbiarsi del tutto. Rivedendo ora qualche film interpretato da Lon Chaney, si resta sorpresi di notare come la sua maschera poliforme ed il suo corpo variamente contorto si scioglano ancora in animazioni meravigliose, che sono proprie degli attori di raro talento e di indiscussa originalità. L'ombra artistica di Lon Chaney, sia nella cadenza silenziosa di un film muto, sia nel passo relativamente affrettato di un film sonoro, è ancora viva. Lon Chaney era di origine livornese e faceva parte di quella eletta schiera di attori, che al cinema sono arrivati per irresistibile impulso. Dapprima trovò teatro, poi comico anonimo delle commedie « Christie », nelle quali egli si mostrò abile nel lancio delle torte alla crema, ebbe il suo primo grande successo cinematografico, in Francia, nel film SATAN in cui egli interpretava il ruolo di Blizzard, un uomo diabolico al quale un medico per errore aveva amputate le gambe. L'effetto delle gambe tagliate era così allucinante, che i realizzatori del film per non dare al pubblico la cruda impressione che l'attore fosse realmente privo di gambe, si racconta girassero qualche metro di film con Lon Chaney fisicamente a posto per poterlo mostrare così alla fine del film stesso. La cura con la quale egli si costruiva gli ap-

parecchi adatti a rendere il suo fisico deforme non era altro che un riflesso del suo empito creativo. Egli era convinto che occorresse interpretare personaggi senza alcun rapporto fisico e morale con il proprio carattere per fare apparire il talento personale. Il suo spirito di osservazione sapeva cogliere gli aspetti più inediti di un mondo triste, di uomini ammalati, pazzi e travati, che la sua fantasia trasfigurava con coerenza psicologica e figurativa, non perdendo tuttavia nella laidezza, nella sostanziale bruttura



L'inventore delle truccature orride fu Lon Chaney: un inventore poeta (in « Notre Dame de Paris »)

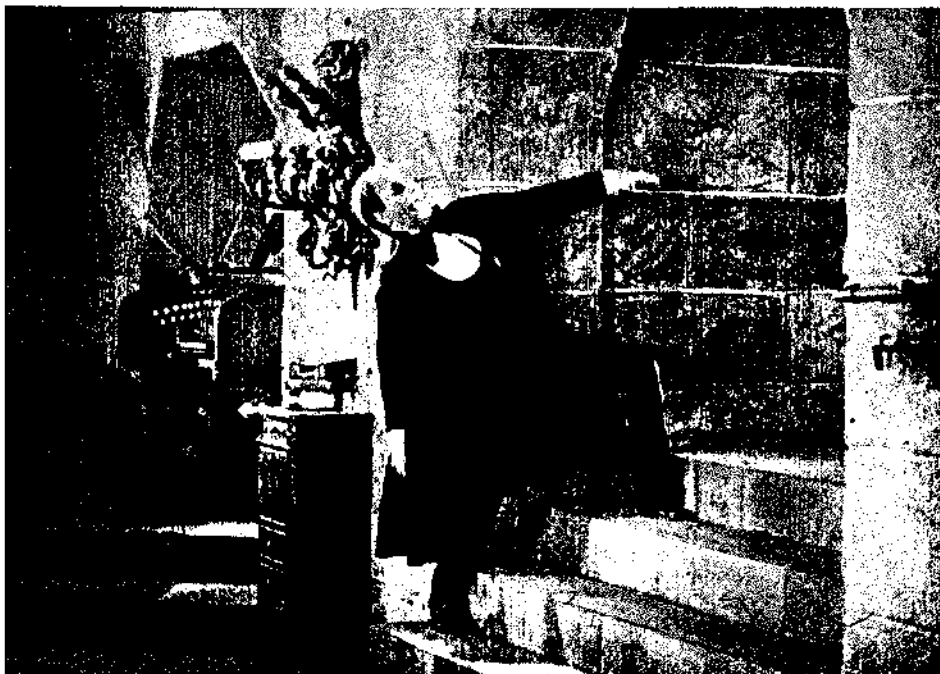
fisica, il fondo umano. I suoi personaggi erano vivi, uomini prima che mostri, degni quindi di pietà prima che di orrore. Questo influì anche sulla sua recitazione, che si spogliò gradatamente di ogni affastellatura, di ogni convenzione impura, che consiste nel rendere il gesto in modo caricato, nel muoversi secondo gli schemi teatrali, nello sviluppare la mimica secondo principi errati, per accentuare invece dei personaggi l'aderenza con la vita, l'atteggiamento spontaneo, fantasioso quanto la truccatura o forse più di essa. Secondo quanto ci permettono di capire i documenti visivi rimasti di lui, si riscontra nel suo modo di recitare un contrasto fra gli effetti suggeriti dal suo ingegno innovatore e i residui spettacolari della vecchia messa in scena del suo tempo, ed è notevole come egli superi gradatamente questo dualismo pervenendo negli ultimi tempi della sua vita a forme recitative incredibilmente vive con personaggi, che non hanno più nulla di anormale nel fisico, ma soffrono di una umanità profonda come ad esempio il macchinista del film IL FERROVIERE del regista William Nigh della M.G.M. D'altra parte, se si coglie alla radice la evoluzione artistica di Chaney si comprende come, avendo egli fissato il suo volto in una maschera, avendolo alterato con il cerone, le ciprie, il mastice, ed altri ingredienti, fosse costretto a costruire i suoi personaggi inventando gesti chiari, schietti e inequivocabili di tutto il corpo. Quando egli si ingobbisce e si rannicchia nel grumo fisico che caratterizza « Quasimodo », il gobbo di Notre Dame de Paris, egli si atteggia, come un ragno velenoso, secondo i limiti e le proporzioni spirituali e materiali di quel personaggio: salta come una scimmia, si dimena ed agita le lunghe braccia come un boscimane; quanto più la sua figura si accorcia, tanto più le sue esplosioni sono dinamiche, come se dal bocciuolo nero e vischioso del suo corpo schizzasse d'improvviso una molla. Pochi attori ebbero come lui il senso dello spazio, la felicità dinamica di immergersi in esso, di viverlo, di ripercorrerlo con vivacità, di dominarlo con piena consapevolezza dei mezzi espressivi. Nel contorcimento, nello scatto, nel volo e nel salto, di qua e di là, quando la frenesia lo coglie o quando il furore lo sospinge, egli ha il tempo e la misura di un acrobata coerente con la sua truccatura... Nello spazio che vibra attorno al suo fisico egli disegna il gesto: sulle sue mani ossute, legnose, antenne sensibili del suo spirito, i grafici più lievi e più forti, l'artiglio come la carezza, spuntano come parole vive.

Questo gusto formale di Lon Chaney che sembra un controsenso per un uomo che amava tanto l'orrido, è in realtà così spiccato e sensibile, che basta acuire gli occhi per osservare come le sue movenze siano sempre armoniose, collegate da contrappunti, da linee e da rapporti figurativi eleganti e sobrii. Si veda ad esempio per quel poco che c'è ancora da vedere in qualche cineteca d'Italia, o in qualche dimenticato

cinematografo di paese come egli costruiva il personaggio del Fantasma dell'Opera, nel film omonimo. Quell'uomo alto, che si orna talvolta di un mantello nero, il cui volto si allunga in una maschera cadaverica, pipistrello di fogna o di cantine buie, è un tipo fantasticamente fiorito nell'oscurità e nel mistero. I suoi atteggiamenti imitano, talora, la posa di un trampoliere, il passo e l'ondeggiare di uno strano uccello di rapina con somiglianze che non sono puramente casuali, dato che le creature d'arte di Lon Chaney hanno di frequente la vitalità animalesca e il dinamismo selvaggio di esseri vicini alla natura e a un tempo il fondo umano di gente al limite di ogni umanità.

Per alcune divinazioni acute, Lon Chaney, nel campo fantastico e mostruoso, ha lasciato delle orme, che si scoprono facilmente nei film che hanno seguito lo stesso genere. Il più eclettico dei registi americani, Rouben Mamoulian, nel tratteggiare il suo famoso Mister Hyde, nel film IL DOTTOR JEKYLL, non deve aver dimenticato il FANTASMA DELL'OPERA. Alcuni motivi ariosi, certe pennellate di colore oscuro, certi ombreggiamenti e il motivo scattante, abnorme di quel personaggio sembrano calcati sulla falsariga della creatura di Lon Chaney; ed anche il finale dello stesso film, con la fuga del mostro, per alcuni spunti di ispirazione, sembra della stessa fonte. Lon Chaney sapeva andare al fondo delle sue creature ed ascoltare i battiti del loro cuore, nascosto sotto i corpi più raccapriccianti. Egli raffigurava personaggi di ogni età e di ogni paese, caratteri stravaganti e suggestivi. Mister Wu, il capitano di Singapore, il Serpente di Zanzibar ed altri ancora sono gli anelli della sua collana artistica. Nella prospettiva del tempo, che pur sembra divorare la fama ed il valore di ogni attore cinematografico, Lon Chaney risalta ancora per una prodigiosa messe di tipi, di ruoli, per la sua stupefacente capacità di rendere autentiche le creazioni più fantastiche.

GIOVANNI PAOLUCCI



Straordinaria forza emotiva e fantastica di Lon Chaney: dal 'Fantasma dell'Opera'



NEL PAESE DEGLI HOUYHNHNMS

CONVIENE dirlo subito: io avevo sul comodino i Viaggi di Gulliver. Nessun dubbio in proposito. Il libro posava già da diverso tempo sul marmo del comodino, e bisogna crederci, fermamente e fiduciosamente.

(Il dubbio in questo caso sarebbe dannoso e nocivo alla mente di quel lettore troppo scrupoloso — gli Houyhnhnms direbbero di poca fantasia — che si facesse delle domande troppo realistiche su ciò che sto per raccontare).

Me ne stavo in piedi, in coperta — ricordatevi sempre della mia premessa dell'altra volta — a bordo di una goletta che solcava il mare in una corsa affannosa. Una lieve brezza mi accarezzava il viso (c'è bisogno di spiegarlo? Erano le coperte che erano scese un poco e mi avevano lasciato la parte superiore del corpo scoperta) e l'aria sottile penetrava tagliente per le narici nei polmoni. Ero in uno stato di ebbrezza.

Che non poteva però durare: lo sentivo nell'animo e lo presagivano i movimenti concitati dei marinai e delle sartie e la sizza nervosa e seccante.

Il cielo improvvisamente si rannuvolò — di colpo, come si vede in cinema — e scoppiò un gran fragore di tuoni e di fulmini e di pioggia e di vento e di mare in tempesta. E così continuò per molto tempo: un pauroso fracasso e l'acqua delle onde che scrosciava quasi dall'alto e si abbatteva sopra la tolda ingombra di uomini, botti, corde e ogni cosa; e poi di nuovo la coperta della nave che compariva, ma ora luccicante, bagnata, liscia e spoglia come la testa di un calvo in platea di teatro. Ed io assistevo a tutto come se fossi invulnerabile.

Ma d'improvviso, in seguito ad un boato terribile e ad uno schianto formidabile, tutto si calmò e si fece un silenzio tragico...

Per farla breve: il giorno dopo mi accorsi di giacere sulla spiaggia di un'isola, tutto



La maschera dolorosa del grande attore in 'Ridi pagliaccio!' di Herbert Brenon con Loretta Young

indolenzito. Venni medicato e curato dagli abitanti di quell'isola che erano proprio gli Houyhnhnms (d'ora in poi, caro proto, lo scriverò H...), le più sagge creature che esistano sulla terra, per tutto assomiglianti ai nostri cavalli.

A parte però la prima sorpresa di vedere dei cavalli parlarsi e darsi spesso « con garbo lo zoccolo della gamba destra anteriore », presto mi abituai alla stranezza e la meraviglia in molta parte scemò.

Tuttavia le cose che mi contornavano mi stupivano assai: in fondo gli stessi oggetti del mondo degli uomini, ma sempre più pratici e più perfezionati. C'erano automobili, aeroplani, radio, ecc.: ma tutto era più calmo, le macchine erano silenziose, le radio abbassate al giusto tono. Ed ogni cosa diversa dall'altra di colore e di forma; anche se si trattava di due macchine da scrivere o di due tavolini, sempre si notavano forme bizzarre e complicate: ognuna espressione della « fantasia » del costruttore.

Poi mi venne incontro un bel baio pomellato (tutto ricordo frammentariamente, i particolari più che le linee generali) e mi parlò nella mia lingua: era una guida per gli stranieri. Mi spiegò tutto quello che desideravo conoscere. E così seppi molte e sagge cose.

Dal tempo in cui era giunto in quell'isola Gulliver, gli H... si preoccuparono di seguire il progresso degli uomini. Ogni anno mandavano uno di loro laggiù e quello si fingeva un « cavallo delle creature umane ». In questa condizione poco favorevole (giacché il poveretto doveva fare il cavallo da corsa o da traino, e faticare come un « yahoo » vale a dire come uno schiavo degli H..., d'aspetto simile all'uomo), il messaggero osservava le invenzioni di quegli esseri violenti e sempre in lotta tra loro. Poi, quando tornava in

patria, riferiva tutto ciò che aveva visto, esponendo i difetti e i pochi pregi delle ultime « mode » (così chiamavano tutti i ritrovati degli uomini).

— I due vostri mali, mi diceva, sono: il nervosismo (ma la parola da lui pronunciata significava insieme: inquietezza, carnalità, violenza e sangue caldo) e la superficialità; essi dipendono soprattutto dalle cose di cui vi contornate, le quali sono troppo fastidiose e snervanti, sono troppo uguali e monotone. Avete perduto il contatto con la Natura, quella che Dio ha creato per noi tutti, ed avete costruito una seconda vostra natura in serie, meschina, comune, che non possiede né l'impronta di Fantasia dell'altra, né la sua calma perfezione artistica...

— E del cinema cosa ne dite? — gli chiesi, subito pentito al pensiero che questa domanda potesse suonare di scarsa intelligenza.

— Oh, il cinema è, come tutte le vostre « mode », una cosa troppo legata agli interessi egoistici di voi uomini. Vedete, per questo vostro terzo male (l'egoismo) voi avete fatto del cinema una banca — questa parola non esiste da noi — che incassa sempre e spende poco. E per riuscire a questo, avete creato una vera e propria industria di poco gusto e di scarsa immaginativa. Avete abbindolato ed addormentato il pubblico colla consuetudine di uno spettacolo esternamente sensazionale e simile più che mai alla « vita senza poesia », quella cioè che non ha né desiderio, né speranza, né nostalgia, né melanconia, quella più che mai vicina alla perfetta esistenza fisica, quella dove i sentimenti si aprono e si chiudono come luce elettrica e non ci resta un briciolo per la Fantasia. Fate troppi film: avete poca economia e poco gusto. Il teatro che è stato creato quando avevate più cervello, non

si spreca e non si rende vieto e comune come il cinema. Benché anche il teatro non sia gran che in alto: un'opera teatrale viene spesso ripetuta, spesso replicata per secoli e secoli, se è buona...

— Ma da voi non c'è il cinema?

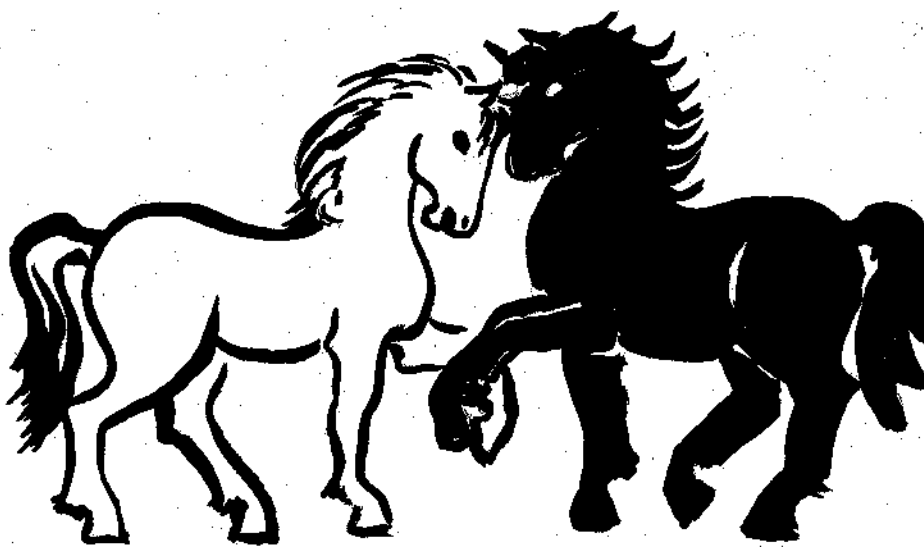
— Sì. Ma abbiamo una commissione apposta che sceglie pochi film dalla nostra e dalla migliore vostra produzione, e così la distribuzione ai cinematografi è rada e sempre buona. Facciamo proiettare solo le pellicole dove c'è modo alla Fantasia dello spettatore di lavorare, dove non si vede la vita come i nostri fallaci sensi la desidererebbero. Molti vostri vecchi film da noi si replicano ancora con gran successo, e i ragazzi nei temi scolastici nominano e ricordano dei pezzi di FEBBRE DELL'ORO e di ALLELUJAH!, per esempio, come dei brani d'autore. Ma ciò che noi proprio non vi perdoneremo mai è il fatto di esservi messi a « fotografare » le fiabe, dipingendole fin nei più lievi dettagli come l'immaginazione di pochi le hanno pensate. I bambini ed i ragazzi che vedono i vostri film e le vostre fiabe « fotografate », da grandi faranno la guerra, come è peggio di voi... Per noi, l'educazione dei giovani e del popolo è cosa essenziale al benessere ed alla pace della nostra isola. Per esempio, quanto fanno male alla Fantasia dei ragazzi quei giornaletti illustrati, dove appaiono disegnate a puntino le avventure di qualche « eroe straordinario »: prima almeno i ragazzi per divertirsi leggevano i libri, dove da qualche rara illustrazione e poco precisa, sognavano tutto un mondo immaginario, ognuno, uno diverso. E si appassionavano alla lettura. Adesso, invece, cosa possono più sognare, se hanno tutto davanti agli occhi, come nel cinema?... Quel certo Charlie Chaplin, da voi ha preso in giro le pubblicità americane, dove tutto è bello, comodo e perfetto, nel film TEMPI MODERNI, allorché i due poveri uomini « moderni » seduti sotto un albero sognano la pace e la ricchezza. Quella scena è la parodia della convenzionalità di tutta la vostra stampa, ma soprattutto di quella americana, che dipinge il vostro mondo bello, buono e felice... E voi, con il cinema, state scendendo per quella china, vedendo tutto esternamente...

Rimasi talmente sorpreso e sbalordito a queste terribili parole, che mi svegliai di soprassalto.

Il giorno seguente andai al cinematografo e me la passai allegramente...

Il mio viaggio nel Paese degli H... non mi era servito a nulla.

DAC.



A parte la sorpresa di vedere dei cavalli parlarsi e darsi spesso « con garbo lo zoccolo... » (disegno di Lotte Reiniger)

I 3 FRATELLI DE VICO

È ORMAI indiscutibilmente assodato che il varietà è una viva fonte di attori per il cinema alla quale, a torto, non si attinge ancora con la dovuta ampiezza. Il senso del ritmo, l'abitudine all'improvvisazione ed al continuo cambiamento di scena, rendono la recitazione dell'attore di varietà molto vicina a quella del cinema. Inoltre essi godono tutti di una enorme simpatia e popolarità, fattore commerciale non disprezzabile.

I tre fratelli De Vico rappresentano quanto di più moderno e giovanile vi sia nella rivista italiana. Figli d'arte, Pietro, Mario ed Antonio (26, 24 e 20 anni rispettivamente) intrapresero i primi passi sotto la guida abile e severa di « papà De Vico ». Formarono poi una loro compagnia che ottenne gran successo, passando in seguito con Latilla, col quale restarono quattro anni.

E nello spettacolo di fantasie musicali di Latilla portarono quella giovialità che tanti successi dette alla compagnia (tra l'altro il premio della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo per il 1937 e quello dell'U. N. A. T. per il 1938 per il migliore spettacolo del genere), mentre i tre acquistarono quel tono di disciplina, buon gusto ed eleganza del quale Mario Latilla è sempre responsabile.

Oggi i tre fratelli hanno la compagnia a loro nome e stanno conquistando ovunque successo e favore di pubblico. Pietro è dei tre il maggiore, la guida, il comico. Basta parlare, e lui trova subito la battuta di replica, basta metterlo nella situazione e lui crea l'imbarazzo. Mario ed Antonio formano con lui quell'irresistibile trio di comicità visiva e vocale, piena di ritmo e di fantasia, ch'è la loro macchietta, vicina e quella dei Ritz Brothers, ma più estrosa, più calda, italiana insomma. Offrirebbero un eccellente contorno comico in un film moderno. Pietro sarebbe il protagonista dell'azione comica, Mario ed Antonio il movente. I due avrebbero bisogno di lui che creerebbe l'equivoco, l'imbroglio, il pasticcio, il caos. E più i due cercherebbero di appianare la situazione, più egli la rovinerebbe con la sua imbecillità. Tutto questo in ammirevole unità e simmetria.

LUIGI DE ANGELIS



foto Mangini

La catena d'oro

1.

CI sembra chiaro che i rapporti fra cinema e teatro sono governati e dall'oro e dalle catene. Riguardo all'oro, ogni delucidazione è superflua; quanto alle catene, si dovrà convenire che, se in sede estetica esse starebbero a reprimere i pericolosi sconfinamenti dai mezzi di espressione di uno a quelli dell'altro, e viceversa, in sede pratica avviene proprio il contrario: una catena dorata fa sì che il cinema prenda dal teatro materiale ed attori collaudati per trasferirli sullo schermo, legati mani e piedi, senza le essenziali modifiche. A suo volta la regia teatrale si compiace assai spesso di prendere dal cinema certi elementi esteriori molto graditi alle platee. E non solo la regia.

In VIAGGIO ALLE STELLE di Maxwell Anderson, presentato in una curata edizione dalla Compagnia del Teatro Eliseo, abbiamo potuto constatare come l'andamento cinematografico che il testo imponeva e che la acuta regia di Gerardi ha suggerito agli attori, avesse trovato atteggiamenti assai diversi, ma certamente più aderenti allo spirito del cinema, di quelli che gli stessi attori sono soliti assumere in autentica sede cinematografica. Le fotografie che presentiamo ne fanno testimonianza senza possibilità di equivoco.

Se le suggestioni esteriori di carattere cinematografico non erano essenziale aggiunta al valore della rappresentazione teatrale, quelle interiori, del testo, incidevano profondamente sul racconto. L'Anderson tagliava alla brava, dissolveva come in un vero film. Ma notevole era l'insegnamento inverso: certi primi piano di Cervi, della Morelli e di Stoppa avrebbero dovuto valere come preziosa indicazione per i cinematografari presenti in platea.

Evidentemente, se ci sono degli equivoci nel nostro cinematografo, essi non toccano certo gli attori. Sarebbe interessante, quindi, stabilire come un regista di teatro riesca a fare del cinema, in un certo senso, quando assai spesso il cinema non riesce che a copiare del cattivo teatro.

U. D. F. e G. P.



Romanzo di un Romanzo

RACCONTO-FILM DI UMBERTO DE FRANCISCIS

(I puntata)

IL PROGETTO del villino era stato scelto dall'ispettore qualche mese prima della sua morte: una causa che si trascinava da venti anni fra la sua famiglia e i padri Gesuiti si era finalmente conclusa e l'ispettore aveva deciso di investire il denaro in una casa. Acquistò un pezzo di prato in un quartiere nuovissimo, studiò il progetto in tutti i dettagli, scelse perfino i marmi per le soglie, il disegno del cancello e i rosoncini di stucco che dovevano decorare la facciata, poi si mise a letto e vi restò due mesi. Dal letto lo tolsero i becchini mentre il suo spirito, dopo aver vagato fra le nubi, trovava una sistemazione nell'amministrazione dell'aldilà con il compito di controllare le partite di dare e avere delle anime. A quell'incarico il defunto ispettore si applicò con impegno ribattendo una ad una le somme dei peccati e ripescando gli errori sfuggiti a qualche angelo poco esperto nell'uso delle nuovissime calcolatrici.

Così la signora Elena restò sola sulla terra e un giorno, quasi senza saperlo, si trovò proprietaria di un villino nuovissimo e ancora fresco di vernice. Un vecchio amico le consigliò di utilizzarlo aprendo una pensione signorile.

Come tutte le cose organizzate dal povero ispettore, il villino era riuscito perfetto. La disposizione delle camere e dei servizi era talmente esatta da riuscire esasperante. Bastò acquistare dei mobili e disporli nelle diverse camere. Nel salone la signora Elena appese una cornice argentata che conteneva il ritratto del marito. Il giardino, sfuggito ai piani preventivi dell'ispettore, crebbe quasi selvaggio: era un intrico di siepi e piante disposte senza un metodo, abbandonate ai fantasiosi capricci del giardiniere: un uomo di cinquanta anni che in guerra era stato ferito alla testa e che nei giorni di tempo cattivo soffriva di terribili trafitte alla nuca; nelle giornate di maggiore spassimo, egli, per distrarsi, attuava le più ardite innovazioni nel campo della floricoltura.

La pensione prosperò subito. La signora Elena aveva il gusto della cucina ed era riuscita a procurarsi un'ottima cuoca. Ci fu un po' di viavai nei primi mesi, poi la corrente di ospiti si stabilizzò. Da due anni soltanto poche camere erano a disposizione della clientela fluttuante: le altre, un po' per volta, furono fissate come domicilio da persone tranquille che contavano di consumarvi il resto dell'esistenza.

Elena continuò a vestire a lutto; era ancora giovane, quasi elegante, e i suoi capelli di un biondo smorto prendevano dall'abito nero degli inconsueti riflessi. Era sempre stata persuasa che un marito solo fosse sufficiente, ma se le fosse venuta l'idea di rimaritarsi avrebbe preso in considerazione la candidatura di Benzoli.

Quella domenica Elena si era svegliata tardi dal riposo pomeridiano. Era impigrita e si sentiva meno viva del consueto. Lasciò, contro tutte le abitudini, la stanza in disordine: sul tappeto era scivolata la coperta di lana che nelle pieghe troppo rigide sembrava conservasse il volume del sonno insoddisfatto. Soltanto nel salone ebbe il coraggio di confrontare nello specchio se il suo viso avesse ancora l'aspetto con cui era solita immaginarsi. Gli ospiti erano tutti usciti e una cameriera sola era in servizio: l'altra cameriera, Lucia, aveva, come di consueto, finto di uscire per rientrare dalla porta di servi-

zio e rifugiarsi nella camera di Mainella, un siciliano impiegato alle assicurazioni che preferiva avere una donna nel letto anziché passeggiare sui prati in fiore.

Elena restò in stato di dormiveglia, sprofondata nella poltrona del salone. Lentamente la luce del giorno si ritirò dalla stanza e quando ella si svegliò c'era un po' di luminosità soltanto oltre le cime degli alberi. Di malumore chiamò la cuoca per ordinare una tazza di tè. Poi qualcuno suonò al cancello. Mai Elena aveva immaginato che delle valigie potessero essere coperte da tante etichette. I bagagli inconsueti entrarono in casa prima dell'ospite: un facchino di piazza li scaricò in un angolo del salone. Poi entrò un uomo di quarantacinque anni con qualche capello bianco e un soprabito marrone sul braccio; depose soprabito e cappello su una poltrona. Elena era rimasta immobile nel suo angolo e l'uomo incontrò il viso di lei nello specchio. Allora si voltò e disse quasi senza muovere le labbra: «Buona sera, signora».

In una camera piccolissima all'ultimo piano era ricoverato, dal giorno che la pensione aveva iniziato la sua vita, Adelmo, un vecchio attore, che una volta era anche riuscito a divenire capocomico. Quando e come pagasse non si sapeva: mangiava di buon

appetito e teneva allegri gli ospiti con un inesauribile repertorio di barzellette. Recitava dall'istante che si alzava al mattino; anche per infilarsi le mutande aveva una mossa studiata in ogni dettaglio. Forse per questo non era mai riuscito ad essere nulla di più che un mediocre attore. Da quando era alla pensione riusciva però ad interpretare alla perfezione il ruolo di glorioso mattatore a riposo. La domenica sera Adelmo non pranzava mai in pensione: andava a chiacchierare di teatro in casa di alcuni amici che erano stati più fortunati di lui. Adelmo amava ripetere che un giorno o l'altro sarebbe risalito in palcoscenico, e ci cre-



«Elena restò in stato di dormiveglia, sprofondata nella poltrona del salone...»



«...trovò gli ospiti della pensione riuniti intorno al nuovo arrivato...»

deva; aveva per l'arte un amore sconfinato, fanatico, come può essere soltanto una passione insoddisfatta. Quella sera rientrando tardi trovò gli ospiti della pensione riuniti intorno al nuovo arrivato: un medico, professore di psicologia sperimentale. Il medico strinse cordialmente la mano all'attore e gli offrì un sigaro: Adelmo recitò per lui alcune battute scritte per un filosofo fumatore in una commedia di scarso successo che non era mai uscita dai repertori provinciali.

Il giorno dopo c'era molto sole e Adelmo, svegliandosi, si trovò nelle migliori disposizioni per interpretare una parte di pigro mediatore. Trascinò accanto alla finestra una poltrona e un mucchio di vecchie riviste che non aveva mai letto: quando prendeva in mano un libro non riusciva mai a guardare la pagina, gli veniva sempre fatto di cercare con lo sguardo la buca del suggeritore aspettando l'attacco. Dopo aver sfogliato due o tre fascicoli, la sua attenzione si fermò sulla prima pagina del quarto: staccò il foglio e lo mise in evidenza sul cassetto. Poi andò nel bagno e ne uscì vestito da scapolo maturo in un mattino di primavera.

Il medico aveva trascorso buona parte della mattinata a mettere in ordine il suo nuovo alloggio. Fece colazione in camera e discese soltanto quando era quasi ora di colazione. Adelmo era seduto su una poltrona del salone in un atteggiamento di vigile attesa perfezionato da almeno cinquecento repliche. Aspettò che il medico si fosse fermato davanti alla finestra per guardare il giardino, poi disse sommessamente: « Maestro ».

Il medico si volse di scatto, guardò per un istante l'attore: « Perché mi chiamate così? ».

Adelmo fece due passi avanti ed allargò le braccia. « Perdonatemi, maestro — disse — ma vi ho riconosciuto. Non tradirò il vostro incognito. Ma non avete il diritto di pretendere che chi ha vissuto in arte non riconosca Claudio Lorena ».

Lorena fece un passo verso di lui. « Forse non comprendete — disse poi — perchè io

Lorena tacque e rimase a guardare l'attore con aria interrogativa. Si era spiegato con le stesse parole che abitualmente metteva in bocca ai personaggi dei suoi romanzi. Adelmo ascoltò come una musica gradita quel linguaggio che lo riportava in pieno palcoscenico, poi si inchinò allargando le braccia: « Fidatevi di me ».

Lorena si incamminò verso il giardino e l'attore gli tenne dietro. « Non c'è soltanto materia di romanzo, ma anche di teatro, qui dentro — disse — Voi avete scritto soltanto due commedie che sono state due successi. Perché non tentate la terza? ».

Il romanziere si volse. Cercò nel volto di Adelmo i segni dell'ambizione che lo tormentava e comprese che era necessario lasciar vivere la sua speranza. « Un dramma? — disse — È una idea da prendere in considerazione ».

* * *

Adelmo non aveva soltanto l'ambizione di interpretare Macbeth, aveva anche un figlio. Il figlio studiava architettura e riusciva a vivere dipingendo cartelloni. Qualche volta faceva delle brevi visite al padre. Il giorno dopo l'arrivo del romanziere, Mercutio, così Adelmo aveva battezzato suo figlio, passò a prendere notizie del padre dopo colazione, giusto in tempo per prendere il caffè con gli ospiti. In pensione c'era una atmosfera quasi festiva: i coniugi Rossi avevano offerto dolce e spumante a tutti per solennizzare l'uscita dal collegio della loro unica figlia. Marialena aveva i capelli quasi rossi e gli occhi verdi: vederla e innamorarsene fu per Mercutio una cosa sola. (Questo è accaduto come nei romanzi dell'Ottocento. Non è colpa nostra se le cose della vita si verificano nello stesso modo).

Adelmo intanto aveva sentito la necessità di rivelare a Elena chi fosse veramente il nuovo ospite della pensione: una confidenza delicata era una delle scene che egli sentiva di maggiore effetto e non aveva saputo rinunciare al piacere di stupire la sua interlocutrice. Elena tornò in sala da pranzo con l'animo un po' turbato e finì con l'essere sgarbata con Benzoli che le faceva la consueta timida corte.

sia qui con un nome che non mi appartiene ».

L'attore fece un gesto che spiegava come egli non pretendesse di sapere nulla, ma l'altro proseguì: « No, è meglio che vi dica: saprete così come regolarvi. Sono a corto di idee, ecco tutto. E faccio come i pittori: vengo a studiare dal vero. Devo consegnare un romanzo fra tre mesi e non ho assolutamente nulla di pronto, né una trama né dei personaggi: mi è venuto in mente che qui avrei potuto trovare dei tipi ».

Benzoli era un industriale di cinquanta anni: giovanissimo, quasi bambino di spirito poichè soltanto da qualche anno il padre, morendo, lo aveva liberato dalla sua tutela. Benzoli si era fermato per caso alla Pensione Primavera e c'era rimasto con lo scopo preciso di sposare Elena. Al momento che si verificarono i fatti che stiamo narrando, era quasi riuscito al suo scopo.

Dopo la colazione gli ospiti si ritirarono, uno dopo l'altro. Nel salone rimase soltanto Mercutio che guardava con fissità sonnambolica gli occhi verdi di Marialena. Elena andò in camera di Chiara e le confidò qualche cosa. Quando Elena se ne fu andata dalla sua camera anche Chiara uscì e bussò alla porta della signora Rossi. Dopo mezz'ora la NOTIZIA, preso corpo e ali; visibile e immateriale insieme, percorreva a grande velocità i corridoi della pensione. Dai corridoi scese in cucina dove sorprese Lucia mentre leggeva un settimanale cinematografico. Lucia si alzò e davanti allo specchio confrontò il suo viso con quello di Michèle Morgan.

Forse il Maligno che soggiorna presso ogni conglomerato di uomini gioi dell'improvviso diversivo e si propose di trasformarlo in espediente per ottenere la dannazione di tutta quella gente che restava indifferente avanti alle tentazioni della carne e approfittava modestamente di quelle del denaro. La via dell'ambizione può anche condurre all'immortalità, ma gli animi pavidi temono sempre possa condurre all'inferno, e i borghesi rinunziano così all'ebbrezza di una grande conquista per timore della dannazione o forse soltanto per paura del giudice istruttore. Ma la tentazione che il Maligno poteva offrire agli ospiti della pensione non era di quelle che le mamme e i maestri non insegnarono ad evitare, era una tentazione nuova, fatta di cose immateriali contro cui tutti erano senza difesa.

Lorena intanto, sdraiato sul letto, stava annotando le sue prime impressioni sui personaggi *tanto deliziosamente veri* con cui aveva pranzato. Poi si vestì accuratamente e uscì avvertendo che avrebbe pranzato fuori.

Quella sera a tavola non si parlò che di Lorena. Ognuno dei pensionanti, andando a letto, posò sul suo cuscino un bagaglio di fantasie: ognuno si sentì il personaggio principale del romanzo che Lorena stava per scrivere e qualche cosa del romanzo si addossò agli uomini che cercarono, nell'incoscienza del dormiveglia, quale fosse il personaggio delle letture preferite che li avesse maggiormente impressionati. All'alba, quando Lorena rientrò, una folla di spiriti lo attendeva al cancello. Sul primo gradino della scala era seduto Werther ma lo scrittore non se ne avvide. Dall'alto — forse la porta era aperta — cadeva il russare di Adelmo. Due toni bassi e uno alto, perfettamente dosati: un sonno degno del portiere di Macbeth. Lo scrittore fece scattare gli interruttori senza degnare di uno sguardo il Convitato di Pietra che gli porgeva un doppiere e si avviò alla sua stanza.

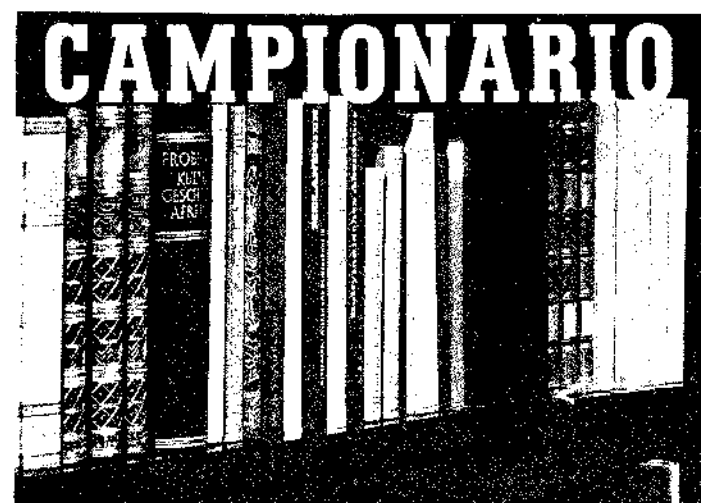
UMBERTO DE FRANCISCIS
(testata e disegni di Purificato)

1. (continua)

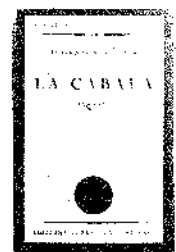


Dei quattro romanzi che contiene questo secondo volume delle opere di Antonio Beltramelli, due ci sembrano da tenere in particolare considerazione per una eventuale manipolazione cinematografica. Poiché le nostre segnalazioni hanno valore puramente indicativo e non vogliono, tranne particolari casi, porsi tutti i problemi pratici relativi alla realizzazione, abbiamo creduto opportuno non scartare nulla del materiale cinematografico che le nostre letture ci offrono. Il compito di mitigare, purgare, attenuare quanto si presentasse di troppo crudo per una narrazione visiva non spetta a noi ma a coloro che attendono alla preparazione dei film.

L'Ombra del mandorlo è un romanzo notissimo al grande pubblico italiano: crediamo sia stato il primo esempio di romanzo coloniale italiano, coloniale perché si ambienta in colonia ma non perché agiti dei problemi coloniali. Alla semplice storia d'amore che Beltramelli narra, l'ambiente coloniale servi soltanto come sfondo. L'Africa che fa da paesaggio è addomesticata, generica, un'Africa per europei che fuggono i rigori invernali; ma da questo lievissimo orpello l'amore contrastato di Ambreuta prende una tinta drammatica che potrebbe apparire artisticamente sincera. Letterariamente è forse questo il peggiore romanzo di Beltramelli, quello che più si compiace di un andamento ameno, che si preoccupa soltanto di essere gradito al lettore. Ma non sarebbe la prima volta che un cattivo romanzo suggerisce una ottima trama di film. La storia c'è, e insieme alla storia c'è una varietà di tipi ben caratterizzati, facili ad essere trasformati in immagini cinematografiche. Crediamo che di rado abbiamo avuto occasione di offrire un così ghiotto boccone ai produttori in caccia di storie tali, a lieto fine, con un minimo di contenuto drammatico capace di far spuntare la lacrimuccia alle plater. *Il passo dell'ignota* è invece fra le opere migliori dello scrittore romagnolo e si riallaccia idealmente al ciclo politico iniziato con *Gli uomini rossi* e continuato nel *Il cavalier Mostardo*. Di quest'ultimo romanzo avremmo voluto parlare diffusamente poiché ci è sempre sembrato che pochi racconti, come questo, suggerissero una idea precisa per un film; ma ci è anche apparso evidente come per il suo contenuto politico la materia si presentasse di assai difficile trattazione e che soltanto una delicatissima mano di regista potesse renderne gradita la sua realizzazione. Ugualmente si dovrà dire per *Il passo dell'ignota*, ma in questo caso le riserve saranno meno esplicite. La narrazione verte sui primi episodi della lotta politica che doveva minacciare l'Italia del dopoguerra, ma il dissenso è risolto, e già vecchio e nuovo mondo non sono più in contrasto, ma uniti nell'intento di ristabilire l'ordine. Letterariamente è vivo il contrasto fra padre, fi-



glio e nipoti, fra tre generazioni che portano ciascuna un diverso sistema, una diversa passione nell'assolvimento dei loro compiti; visivamente il dissenso sarebbe meno profondo e più umano e le inevitabili crudeltà potrebbero essere temperate in una visione finale più collettiva, non chiusa letterariamente in pochi personaggi. Attenendosi fedelmente alla trama così come è svolta, si potrebbe realizzare un grande film sulla genesi spirituale del nostro tempo senza incorrere in quei trabocchetti retorici che hanno sempre fatto suonar falso i precedenti tentativi. (Antonio Beltramelli: *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano, L. 30).



Chi conosce il Wilder autore dei drammi recentemente rappresentati in Italia, si stupirà forse un poco nel prendere contatto con i romanzi dello stesso autore. Se il ponte di S. Louis Rey, abbastanza

noto al pubblico italiano, aderisce idealmente al mondo che Wilder ha rappresentato nel suo teatro, assai dissimile apparirà invece la tecnica con cui è condotto il romanzo che prendiamo in esame e che fu pubblicato anteriormente alle altre opere dello stesso autore da noi conosciute. *La Cabala* è ambientata a Roma, nella Roma che Wilder conobbe al principio di questo secolo; un mondo cioè assai lontano e che anche per noi ha più valore come rappresentazione narrativa che come realtà di ieri. Certamente il Wilder che scese a Roma era più giovane, forse più poeta ma assai meno poetico, e soprattutto più presbiteriano di quello che non sia oggi. Vide Roma con gli occhi di un americano che vive esclusivamente nel cerchio della colonia straniera e non conosce fra gli italiani che coloro i quali, per un qualunque motivo, sono in contatto con gli stranieri. Non è un mondo reale quello con cui Wilder fece conoscenza ma, oseremmo dire un mondo riportato, che forse è riuscito ad acquistare nel trapianto una linea romantica che non possedeva in origine. Ma a parte l'ambientazione romana, che del resto non è generica poiché

soltanto a Roma poterono tranquillamente invecchiare personaggi come quelli che Wilder ci descrive e che soltanto a Roma potevano essere riuniti senza che il loro destino apparisse illogico, *la Cabala* è un romanzo di perfetta architettura narrativa che si presta mirabilmente ad essere tradotto in immagini per la realizzazione di una trama intimista come soltanto un regista di gusto sicuro e raffinato può affrontare. (Thornton Wilder: *La Cabala* Corbaccio, Milano lire 10).



Quali motivi abbiano spinto Enrico Roma, critico giornalista e commediografo, a dedicarsi al romanzo, non è facile dire; né, tutto sommato, giovevole. Tantopiù che questa rubrica tratta le opere letterarie da un unico punto di vista: il cinematografo. Tuttavia è interessante notare come il Roma sia l'unico scrittore che abbia visto nel cinema un motivo di ispirazione non provvisorio ma duraturo. Lo dimostrano il suo precedente romanzo *La repubblica del silenzio* e la sua commedia *Un bel frac*, ambedue ambientati nel mondo di cinelandia. Di *Immagini per i sogni* si è occupata a suo tempo la critica, e il giudizio è stato favorevole. Si tratta di un romanzo nel quale il cinema entra non soltanto come ambiente, ma anche come motivo umano, come dato di una realtà — materiale e spirituale — viva e operante, nella quale si agitano e sognano una quantità di persone. E il legame tra mondo reale ed illusorio è strettissimo: le due vicende s'intrecciano a vicenda, si sorreggono, si commentano, son l'una l'ombra dell'altra. Inutile aggiungere che queste due vicende risultano, nel loro svolgimento, simili. Ma se una preferenza noi, come cinematografari, dovessimo dare, è alla storia del prof. Flechter che essa andrebbe, cioè al personaggio del film che le persone del romanzo interpretano. È questo un personaggio che merita di essere raccomandato ai produttori: perché è suggestivo, è umano e significativo. Così come lo è Sonia Pardo, la diva di cui si parla nel libro.

Detto questo, non si può tacere un'altra osservazione interessante. Il Roma è critico cinematografico e tale sua qualità è ben riscontrabile sotto le righe. Le quali accennano qua e là a problemi estetici e di produzione, né si lasciano sfuggire la occasione per chiarire alcune posizioni che riguardano — lo si sente — esclusivamente il Roma critico. E del resto, anche da un punto di vista puramente morale, le conclusioni a cui l'autore giunge sono affatto negative. Sia in senso stretto, per quello che riguarda il mondo nel quale il cinema nasce e vive (la descrizione dei balzani sistemi di lavoro, delle persone, ecc.), che in senso lato, per quello che riguarda l'intero mondo artistico dell'autore, illuminato qui da un realismo che prende piuttosto tanto maggiore spicco in quanto è messo in aperta contraddizione con certa facile giocondità delle immagini cinematografiche. (*Immagini per i sogni*, Quaderni di poesia, Milano, L. 10).



Questa cronaca che ha del romanzesco potrebbe essere anche intitolata: «Storia di molte occasioni mancate», e fra le occasioni mancate non sono da enumerare soltanto quelle che condusse-

ro alla sconfitta la flotta russa ma anche quelle che ha perduto il cinematografo trattando superficialmente la poderosa materia storica e umana che si riferisce alla prima guerra di questo secolo. La cronaca di Frank Thiess non è soltanto una accurata compilazione storica sulla guerra russo-giapponese, ma una narrazione con andamento di grande romanzo. Thiess ha compreso come fosse di maggiore interesse la storia dei vinti che quella dei vincitori ed ha perciò imperniato la narrazione sui fatti che occorsero alla flotta russa prima di andare alla battaglia navale che si concluse in una delle più grandi sconfitte della storia. Parecchie volte, con il muto e con il sonoro, il cinematografo si è occupato della guerra russo-giapponese, ma tranne un lontanissimo film interpretato da Sessue Hayakawa: *LA BATTAGLIA*, non lo ha mai fatto con troppa serietà di intenti. La figura di Zinovij Petrovič Rozdestvenskij, comandante la seconda squadra navale russa che percorse il giro di tre continenti per giungere ad incontrare il nemico avanti al canale di Tsushima, sembra derivata dal migliore romanzo russo. Nella dolorosa crociera della squadra russa intorno al mondo, al comando di un uomo che sapeva come si andasse incontro ad una sicura disfatta e che ciò nonostante non cessò mai di regolarsi come se lo attendesse la più gloriosa delle vittorie, che dovette sostenere due guerre: una contro il nemico e l'altra contro il suo governo, è materia per una narrazione cinematografica degna di venire trattata da un autentico artista dello schermo. Frank Thiess: *Tsushima*, Einaudi, Torino 1941, L. 35).

L'IMBONITORE

BANCA POPOLARE DI MILANO

Società Cooperativa Anonima
FONDATA NEL 1865

Capitale versato L. 34.222.900
Riserve L. 21.976.551

SEDE CENTRALE:
MILANO

Piazza Francesco Crispi, 4

4 Filiali

10 Agenzie in provincia

18 Agenzie di città

TUTTE LE OPERAZIONI
E TUTTI I SERVIZI
DI BANCA ALLE
MIGLIORI CONDIZIONI

GALLERIA

CXI-BILLIE BURKE

(v. tavola a fianco)

BILLIE Burke è nata a Washington nel 1885. Era figlia di un famoso pagliaccio di circo equestre, che fece studiare la figlia in Inghilterra. Billie debuttò sul palcoscenico imitando le più celebri « stelle » d'allora: prima fra tutte, Edna May. Ormai il primo passo era fatto, e tutte le ambizioni nascoste e trattenute, cominciarono a rivelarsi e a prendere forma concreta. Non le fu difficile d'altra parte trovare per la sua sensibilità e per il suo tipo di donna, dei personaggi teatrali che rafforzassero questa sua incontentabilità e questa sua smania di successo. Prima di recarsi in America, ed in seguito, nel nuovo continente, recitò in molte commedie, tra le quali: *Mia moglie, La Marchesa, La verità venne* ed altre. Vi figurate Billie Burke giovane e graziosa, piena di vitalità e con una voglia matta di vincere la sua battaglia? Certo non deve essere difficile, soprattutto a leggere il suo diario autobiografico che si apre con frasi tipiche di ragazza che è stata in collegio, alle soglie della vita, pronta a darsi giocondamente agli anni più belli che l'attendono. « Era primavera, in Inghilterra. I fiori sbocciavano, e nel mio cuore sbocciava l'ambizione ». L'attrice è ben presto vicina al successo, se dopo pochi mesi che è a New York, ella parla già, nella sua autobiografia, dei suoi corteggiatori ed ammiratori. « Enrico Caruso era l'idolo del giorno. Non mancava mai ad una mia recita e sedeva in un palchetto e mi gettava fasci di rose ». Caruso la vorrebbe sposare, ma Billie non vuole assolutamente lasciare il teatro. Del resto qualche tempo dopo ella doveva incontrare l'uomo con il quale si unirà in matrimonio ideale, quali pochi se ne ricordano, ed ha già acquistato il senso, dopo quanto se ne seppe nel *PARADISO DELLE FANCELLE*, il film sulla vita di suo marito, Florenz Ziegfeld, di un matrimonio che resterà sempre famoso, non soltanto per la conoscenza che tutto il mondo ha dei due protagonisti, ma anche per l'esempio e per la rettitudine e per il legame ferreo che lo distinse. Infatti i due rimangono oggi famosi come due campioni di quel tempo, e delle sue manifestazioni più chiassose: l'avvento della rivista come spettacolo che porta su di sé un'eco eccezionale, e l'epoca d'oro delle grandi fabbriche di auto, della « prosperità » e del lusso, della vita tranquilla e dello stile pittorico fine Ottocento.

Nel tempo in cui Hollywood cominciava ad ingrandirsi ed a prosperare, e la cinematografia americana iniziava la sua corsa verso il dominio di tutti i mercati europei, Billie Burke e suo marito, Florenz Ziegfeld, si trovarono a passare le vacanze in California. Qui Thomas Ince, che aveva fondato una città cinematografica, dandole il suo nome, Inceville, la ingaggiò per il film *PEGGY*. In seguito, Billie tornò al cinema, nei momenti poco fortunati per suo marito, che passava da grandi successi, ad altrettanto grandi insuccessi. Sempre nel muto Billie Burke prese parte a New York, ancora con Thomas Ince, ad altri film, tra i quali *SADIE LOVE* (1930) e *RANCH HOUSE BLUES*, ed a molte commiche Pathé Rodeo. A questo periodo, ne seguì un secondo, nel quale suo marito ebbe maggiori fortune. Poi dovette di nuovo tornarsi e prese parte a *MARRIAGE OF CONVENIENCE* e a *THE VINEGAR TREE*, con la compagnia cinematografica di Adolph Zukor, la « Famous Players Lasky ». Nel tempo in cui lavorava in *THE VINEGAR TREE*, fino alla scrittura da parte di George Cukor, per il primo film sonoro, *FEBBRE DI VIVERE*, Billie corrispondeva con il marito lontano, per mezzo

della radio, nella quale Ziegfeld soleva ogni sera parlare agli ascoltatori. Finché una sera Billie partì per New York, per prendere il marito e portarlo ad Hollywood: ella aveva capito che il « grande Ziegfeld » non stava bene. Dopo qualche anno, infatti, dopo molte cure, Ziegfeld morì: eravamo nel 1935. Billie stava lavorando in un film, e arrivò al capezzale troppo tardi. Certo la vita di Billie Burke non può essere considerata isolatamente a quella del grande impresario di riviste. C'è infatti un legame tra essi spirituale e certamente non casuale. Così vuol dire, per esempio, per Billie l'aver cambiato, dopo la morte del marito, i personaggi che impersonava? L'aver compiuto un passo così decisivo e aver mutato così di colpo il tipo di donna non è una coincidenza casuale, ma è un segno molto più significativo. Infatti da *PEGGY*, fino a *FEBBRE DI VIVERE*, ella aveva interpretato figure di donne cattive ed insensibili (*FEBBRE DI VIVERE*), o ragazze abbandonate dai genitori nei quartieri poveri, o in ogni caso personaggi molto lontani ed opposti alle mogli distratte, vanitose, leggermente « picchiatelle », che Billie Burke ha cominciato con successo a interpretare in *PRANZO ALLE OTTO*, e aveva in seguito perfezionato in altri numerosi film, come *GELOSA*, *LA MOGLIE AMERICANA*, *JIM DI PICCADILLY*, fino agli ultimi *QUATTRO IN PARADISO*, *VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE*, *ZENOBIA*. L'attrice aveva a poco a poco perfezionato questo personaggio evanescente, lavorandoci con fantasia, e facendolo a poco a poco diventare una sua speciale creazione. Si direbbe e si penserebbe, che, una volta chiamata a far parte di un film, il regista abbia pensato a lei, e così il soggettista nell'inventare i personaggi. Ella è ormai una figura che si è imposta in tutto il mondo, e che rappresenta in sintesi la moglie americana, ma anche europea, e quindi universale, che riceve settimanalmente le amiche e i conoscenti, che ha una casa grande e spaziosa, figli che ha educato secondo le migliori regole e tradizioni della società più « fine e disunti » della città. E Billie Burke ha gettato in questo personaggio, direi quasi con puntualità e con sempre maggiore interesse, tutto il suo istinto di donna capace di raggiungere, nella creazione di personaggi, creazioni di fantasia che finiscono per farla confondere con essi. Se questi siano i suoi limiti, o se maggiori possibilità l'aspettavano in ruoli diversi, non lo sappiamo.

FILM PRINCIPALI: *PEGGY*; *FIGLIA D'EVA* (*Eve's Daughter*); *SADIE LOVE* (1930); *RANCH HOUSE BLUES* (1931); *FEBBRE DI VIVERE* (*Bill of Divorcement*, R.K.O., 1932); *CHRISTOPHER STRONG* (R.K.O., 1933); *PRANZO ALLE OTTO* (*Dinner at Eight*, M.G.M., 1933); *SOLO UNA NOTTE* (*Only Yesterday*, Universal, 1933); *EDUCANDE D'AMERICA* (*Finishing School*), *WE'RE RICH AGAIN*; *WERE SINNERS MEET* (R.K.O., 1934); *FORSAKING ALL OTHERS* (M.G.M., 1934); *LA CARNE E L'ANIMA* (*Society Doctor*), *AFTER OFFICE HOURS* (M.G.M., 1935); *BECKY SHARP* (R.K.O.-Pioneer, 1935); *DOUBTING THOMAS* (Fox, 1935); *SHE COULDN'T TAKE IT* (Columbia, 1935); *LA MOGLIE AMERICANA* (*My American Wife*, Paramount, 1936); *JIM DI PICCADILLY* (*Piccadilly Jim*, M.G.M., 1936); *CRAIG'S WIFE* (Columbia, 1936); *GLOIA DI VIVERE* (*Merrily We Live*, M.G.M., 1937); *VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE* (*Topper Takes a Trip*), *QUATTRO IN PARADISO* (*The Young in Heart*, United Artists, 1938); *ZENOBIA* (*Zenobia*, United Artists, 1939); *REMEMBER* (M.G.M., 1939); *HULLABALOO* (M.G.M., 1940); *PUCK*



BILLIE BURKE

FILM DI QUESTI GIORNI

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

★★ LA GRANDUCHESSA SI DIVERTE

Italia - Prod.: Incine - Distribuz.: Cine Tirrenia - Regia: Giacomo Gentilomo - Dirett. di prod.: Luciano Doria - Soggetto: tratto dalla commedia La corona di strass di Ugo Falena - Scenegg.: G. Gentilomo, Riccardo Fieda, Mino Caudana - Commento mus.: Vincenzo Allegro - Operatore: Mario Albertelli - Montaggio: Renzo Lucidi - Interpreti: Paola Barbara, Sergio Tofano, Otello Toso, Carlo Campanini, Giacomo Moschini.

Il caso della sostituzione di persona, che permette nel cinematografo la contemporanea recitazione di uno stesso attore in due differenti parti è ormai un luogo comune. Esso potrebbe ancora passare se le disavventure che attorno a questo motivo si sviluppano nel racconto avessero almeno il pregio di creare a loro volta nuovi « casi » ed impensate situazioni. Questo purtroppo non avviene in LA GRANDUCHESSA SI DIVERTE dove Paola Barbara sostiene le due figure di granduchessa e di ballerina nel giuoco appunto della consapevole sostituzione. In altre parole, per ogni sequenza, quasi per ogni fotografia, si intravede dove si andrà a finire, e quali saranno le conclusioni, con una così regolare metodicità che distrugge ogni interesse per l'azione. Paola Barbara, sia che si muova nel clima operettistico di quella corte granduchesse, sia che assuma i panni della modesta dominna da palcoscenico, non cambia la sua « forma ». Forse nella preoccupazione di dover rendere una somiglianza perfetta ha dimenticato del tutto che su di lei pesavano due personaggi e che quei due personaggi dovevano recare un minimo di differenziazione che ne giustificasse l'esistenza.

Il tono allegro di operetta usato dal regista Gentilomo, e che è una interpretazione indovinata della commedia di Ugo Falena La corona di strass da cui è tolta la storia, rende viva ed anima, per quanto è possibile, la spettacolarità del racconto. Buon attore il Moschini nel ruolo del Presidente del Consiglio.

★★★ IL VAGABONDO DELL'ISOLA

(The Beachcomber) - U.S.A. - Prod.: Laughton-Paramount - Distribuz.: Sculera - Regia: Erich Pommer - Interpreti: Charles Laughton, Elsa Lanchester, Harte Jones, Robert Newton.

Qualunque fosse la trama, qualunque fossero i fatti che si svolgono in film come questi, qualunque fossero i climi e i paesaggi che danno cornice e fantasia al racconto, con attori della taglia di Charles Laughton, ogni cosa riuscirebbe accettabile e pregevole.

A vedere questo VAGABONDO DELL'ISOLA si resta perplessi. Si resta perplessi perché, questi benedetti problemi del cinematografo, si spostano così, a secondo di questo o di quel film, su differenti ragioni e su differenti motivi. Qui pare che tutto dipenda dagli attori. Dateci attori di tanta classe e verrà sempre fuori materiale di prim'ordine, vien fatto di dire. Poi a ripensarci su ci si accorge che non è tutto qui. Ma tu esci dal cinematografo con quel viso, con quei gesti, con quella espressione chiara in mente, che non ti lascia più, che ha fatto presa. Per esempio, in VAGABONDO DELL'ISOLA ti dimentichi perfino che Elsa Lanchester è non troppo avvenente, che le vicende hanno spesso dell'esagerato, che certi « toni » di jungla sono ormai frusti e monotoni. Ma c'è sempre il viso di Laughton, quel viso, quel suo muoversi perfetto, non un millimetro di più, non uno di meno, che copre ogni imperfezione e cancella ogni inesattezza.

La sua è una recitazione fatta di silenzio, di un silenzio pensoso e fantasioso, pur senza moti impensanti del grosso corpo inclegante, goffo, perfino poco simpatico, ma tanto cosciente, nella mostra di sé stesso, di essere appunto così.

Una storia, nuova sotto molti punti di vista e tutta diremmo psicologia intima. Una storia che ci è piaciuta così come la regia di Erich Pommer ha saputo colorirla, in un esotismo che non fa sfoggi di tinte e perciò convince ancora di più.



'L'eterna illusione'

★★★★ L'ETERNA ILLUSIONE

(You Can't Take it with You) - U.S.A. - Prod.: Columbia - Distribuz.: E.I.A. - Regia: Frank Capra - Scenegg.: Joseph Riskin - Operatore: J. Walker - Comm. mus.: M. Stioff - Interpreti: Jean Arthur, James Stewart, Lionel Barrymore, Edward Arnold, Mischa Auer, Ann Miller, Donald Meek, Spring Byington.

L'attesa per questo film di Frank Capra, bisogna esser sinceri, è stata vivissima, sin dai primi giorni del suo annuncio. Nella indovinata presentazione che precedette giorni or sono un altro film, in quel cinematografo dove sarebbe apparsa L'ETERNA ILLUSIONE ci ritornarono così d'un tratto dinanzi agli occhi brevi stralci di tanti passati applauditi lavori, dell'ormai antico FEMMINE DEL MARE giù giù fino a PROIBITO, fino a L'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN, fino ad ACCADDE UNA NOTTE A STRETTAMENTE CONFIDENZIALE a È ARRIVATA LA FELICITÀ. E di fronte a quegli attimi di pellicola, ci venne di pensare che in fondo la tanto lamentata caducità e brevità di esistenza del cinematografo fosse tutto il frutto di una errata interpretazione di certi valori, fosse nient'altro che il risultato di una confusione tra elementi del tutto materiali e contingenti ed altri essenziali di ordine veramente spirituale.

Infatti, se una gerarchia esiste nella nostra mente, in tanto susseguirsi di opere cinematografiche, in essa chiaramente si dispongono in un loro posto definito e fisso certi film, certi nomi, direi perfino certi periodi di tempo. Capra è fra questi; di lui si può dire che nulla è caduto anche se praticamente non ci è dato quasi più di vedere i suoi vecchi lavori. Essi sono lì vivi, e indimenticabili, ed hanno lasciato forse in noi una impronta più profonda di quanto noi stessi possiamo immaginare, appunto perché appartenenti ad un categoria di creazioni che vanno oltre, molto oltre il semplice divertimento spettacolare.

Così ci è piaciuto ritrovarci dopo più di due anni di fronte ad un film che portasse quella firma, anche se esso non è in effetto così recente come la pubblicità vorrebbe far apparire. L'ETERNA ILLUSIONE (perché non abbandonare per una volta la retorica dei nostri titoli e restare all'originale *Non puoi prenderlo con te?*) è infatti del 1938.

Se ripensiamo a PROIBITO, alla storia cioè della fanciulla povera di fronte all'uomo più ricco di

lei, se ripensiamo a FOLIE DELLA METROPOLI con tutta la sua febbricitante atmosfera di banca, a SIGNORA PER UN GIORNO, a È ARRIVATA LA FELICITÀ, ci appare chiaro il motivo sociale che sempre ha guidato questo regista nella scelta dei suoi soggetti e ci appare anche chiara la fortuna che il suo lavoro ha incontrato sempre dovunque. In L'ETERNA ILLUSIONE è ancora una questione sociale quella che viene agitata, vestita così, come Capra sa vestirli, di piccoli fatti umani; la questione del denaro che non dà felicità e che soprattutto non dà diritto alcuno di prerogative e di supremazia morale sugli altri in chi ne possiede. Un tema consueto, ma quali sono ormai i temi che in qualche forma di narrazione non siano stati ancora dati ai pubblici di tutti i tempi e di tutti i paesi? È il saper ridare quel tema e ridarlo in modo da farlo apparire come nuovo quello che conta, soprattutto di saperlo ridare con un linguaggio di parole o di fatti che rappresentino per così dire la « poetica » di un certo tempo.

Il segreto e l'arte di Capra stanno qui: nel saper toccare proprio quegli elementi di vita che più rispondono al nostro modo di sentire, nel saper stimolare attraverso insignificanti fatti della vita quotidiana il pensiero e portarlo a considerazioni più grandi.

C'è una scena in questo L'ETERNA ILLUSIONE, proprio alla fine del film, nella quale il racconto si compie con l'incontro e la reciproca comprensione dei due antagonisti della storia, che vale una intera carriera di regista. I due, Lionel Barrymore e Edward Arnold, il povero felice, e il ricco che soffre e si è accorto d'un tratto che tutta la sua vita è stata uno sbaglio, si dichiarano solidali senza parlarsi, soltanto suonando assieme l'armonica in una stanza vuota e trascinando così in una danza gioiosa tutti i personaggi del film. Un piccolo elemento, che può sembrare banale, quello di una canzonetta popolare, ma che porta con sé un intero mondo spirituale e provoca una vera e propria catarsi artistica.

Nel film ci sono tutti attori di gran classe e i fili che Capra regge fra le sue dita li conducono a movimenti perfetti, ad una naturalezza di vita vera e sentita. Le mani di James Stewart, il tremito di Donald Meek, la « tenorilità » di Mischa Auer non si potranno per un pezzo dimenticare.

★★ ECCO LA FELICITÀ

Italia - Produz.: Sculera Film - Distribuz.: Sculera - Regia: Marcel L'Herbier - Direttore di produzione: Cesare Zanetti - Soggetto: Evreinoff, Nozière - Scenogr.: De Bon - Musica: Henry Sauguet - Canzoni: Paul Misrahi - Interpreti: Ramon Novarro, Michel Simon, Alerme, Jacqueline Delubac, Micheline Preste, Jules Berry, Pierre Jourdan, Renato Chiantoni, Nicola Muldacea.

La firma di Marcel L'Herbier suscita ricordi, ma dove sono ormai i tempi della gloriosa avanguardia? Sceso nel campo commerciale da *VIGILLA D'ARMI* a *LA CITADELLA DEL SILENZIO* fino a questo *ECCO LA FELICITÀ*, il regista francese sembra aver perso la sua strada. Qua e là una inquadratura felice, un tono, un momento indovinato, rivelano l'uomo, ma tutto si perde in una strana discontinuità che impiega questioni di forma fuori di luogo, e che soprattutto altera in uno strano miscuglio aspetti che non legano perché appartengono a generi diversi.

Ecco *LA FELICITÀ* è impostato sul concetto di spicciola filosofia che la vera felicità non esiste, che essa non può avvenire che per una illusione che fa « sembrare » non « essere » felici. Un tema a sapore un po' pirandelliano, ma che il film non riesce ad esporre con sufficiente convinzione. Il tono è di commedia, ma le persone parlano non il linguaggio della vita, ma quello dei libri, esse si muovono in un clima falso, recitativo, sfasato. Non che essi recitino male, ci si intenda, piuttosto essi sono come fuori da tutta l'atmosfera che li circonda e che vorrebbe essere umana. La storia narra di un banchiere, l'assertore del famoso principio filosofico, che considerato pazzo, fugge dal manicomio, ed applica in una pensione, fra i vari ospiti che dividono la sua vita, i suoi esperimenti spirituali. Tutto si risolve con il ritorno del protagonista nel manicomio.

★★ LA REGINETTA DELLE NEVI

(Winter Carnival) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuz.: Artisti Associati - Regia: Charles F. Riesner - Diretti. di prod.: Walter Wanger - Soggetto: Budd Schulberg - Scenegg.: Budd Schulberg, Lester Cole - Scenografia: Ray Binger - Operatore: Merrit Gerstad - Conim. mus.: Warner Janssen - Montaggio: Dorothy Spencer - Interpreti: Ann Sheridan, Richard Carlson, Helen Parrish, Robert Armstrong.

LA REGINETTA DELLE NEVI è un film che va ad alti e bassi veramente impressionanti. Da scene di una vivezza e di un ritmo veramente di buona lega si passa di colpo a lunghe, monotone situazioni tutte piene di quel sapore sportivo-sentimentale, ormai vecchietto e stantio. Ma il film malgrado tutto si snoda, si conclude strada facendo in tutti i suoi punti, mette a posto pian piano le preoccupazioni, i sogni, i desideri dei suoi personaggi; che tutti, nessuno escluso sono in fondo dei bravi tipi e della ottima gente.

Le iniezioni di scene sciatorie diurne e notturne non sono poi tante da far pensare all'abuso e da stancare. Anzi distribuite con una certa saggezza danno una tinta al film, gli danno un paesaggio che altrimenti mancherebbe.

Nel finale il lavoro si diluisce. La formula dell'inaspettato, del colpo di scena, la classica dosatura ad effetto, hanno preso la mano, e il film si allunga, si allunga tanto da farne desiderare ed attendere la conclusione. Il che non è, siamo franchi, un dato di fatto che dia soddisfazione. Oltre agli attori e alle attrici di primo piano, una frotta di belle ragazze che compaiono ad ogni momento e quasi ad ogni scena empie di freschi pensieri l'aria tanto raggelata dalla continua neve.

★★ ALESSANDRO, SEI GRANDE!

Italia - Produz.: Fono-Roma - Distribuz.: Generalcine - Regia: C. L. Bragaglia - Scenegg.: Tolnag, Dino Falconi, Meta - Operatore: Mario Albertelli - Interpreti: Armando Falconi, Vini Givi, Dina Sassoli, Regina De Liguoro.

Voi ormai sapete di che si tratta, e come nella identità che le fa simili una all'altra le commedie di questo tipo si equivalgono tutte per così dire nel peso, nella fattura, nel valore.

La commedia di Bonelli ha trovato, come era

naturale, sul suo cammino Armando Falconi, ed è diventata un film, un film guidato in modo brillante e disinvolto.

I guai di Falconi fanno ridere il pubblico, lo tengono in uno stato di brio, di facile spasso che ha indubbiamente i suoi pregi, soprattutto perché Falconi, che conosce la sua gente, sa egregiamente quello che deve fare, e lo fa con tutto sé stesso.

Sì, lo sappiamo anche noi che è l'ennesima commedia, che in fondo nulla di nuovo si è prodotto in noi dopo la visione di film come questi, ma credete veramente che, ammesso che ciò fosse possibile in un piano di realizzazione, ci si potrebbe digerire ogni due o tre giorni un « capolavoro »? E allora passino anche i guai di Falconi, se Bragaglia ce li sa raccontare con così pulita fattura e con abilità, passino le ottimistiche risoluzioni che almeno sullo schermo ci liberano per qualche ora dai pensieri più gravi. Esse in fondo quando ci vengono raccontate così ottengono il loro scopo modesto.

★★ LA MASCHERA DI FERRO

(The Man in the Iron Mask) - U.S.A. - Produzione: E. Small-United Artists - Distribuz.: E.N.I.C. - Regia: James Whale - Direttore di prod.: Edward Small - Soggetto: da un romanzo di Alessandro Dumas - Scenegg.: George Bruce - Scenogr.: John Du Casse Schulzee - Operatore: Robert Plank, A.S.C. - Montaggio: Grant Whytock - Interpreti: Louis Hayward, Joan Bennett, Warren William, Joseph Schildkraut, Alan Hale.

Certo che gli americani nel cinema, se sanno talvolta andare perfettamente per certe strade dirette, e sulle quali non c'è nulla da dire, quando di contro si ficcano nei pasticci sanno farne di veramente grosse e madornali.

È questo il caso di *LA MASCHERA DI FERRO* che porta il titolo dell'opera di Alessandro Dumas, e che se ne discosta con tanta libera disinvoltura da far davvero pensare, se sia lecito burlarsi in modo tanto dozzinale della storia degli altri prendendo a prestito dagli stessi, nomi di uomini e titoli di opere. Entrati con l'impeto e l'ottimismo che sono soliti usare per le loro faccende, James Whale e i suoi compagni hanno scorrazzato in questo film per la storia di Francia creando una confusione ed una babilonia tale che si stenta a credere sui motivi che volevano essere del tutto seri di questo lavoro.

Tutto sembra aver congiurato in questo lavoro per renderlo il più inaccettabile possibile: una recitazione scadente e del tutto sfasata rispetto ai personaggi, alle situazioni, al tempo; una scenografia che dimostra la mancanza assoluta, non di uno studio dell'epoca e del suo costume, ma perfino di una elementare conoscenza di ciò che si vuole ritrarre; una fotografia che lascia spesso a desiderare.

E dire che con tanto materiale grezzo, con tanta ricchezza di avventure e di fatti ci sarebbe stata la possibilità di fare veramente un bel film, o per lo meno un film a grande colore, di quelli che si bevono tutti d'un fiato come certi romanzi che valgono ciò che valgono ma che in fin dei conti si finisce ogni tanto per prendere fra le mani. Eccellente l'interpretazione, alla John Barrymore, di Warren William.

GIUSEPPE ISANI

★★★ TOSCA

Italia - Produz.: Sculera-Era - Distribuz.: Sculera - Regia: Carl Koch - Diretti. di prod.: Arturo Ambrosio - Soggetto: da un racconto di Vittoriano Sardou - Scenegg.: Jean Renoir, Carl Koch - Musica: Giacomo Puccini - Operat.: Ubaldo Arata - Scenogr.: Abel - Costumi: Gino C. Sensani, Rosi Gori - Fonico: Piero Cavazzuti - Montaggio: Gino Betrone - Interpreti: Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carla Candiani, Adriano Rimoldi, Massimo Girotti, Olga Vittoria Gentili, Nicola Muldacea.

Carl Koch, stretto e intimo collaboratore di Renoir per molti film, ha realizzato una volta, anni addietro, in Germania, un film sui bambini; i bambini presi nella loro vita quotidiana, « catturati » in libertà dalla camera, come gli animali selvaggi; essi non sapevano, e continuava-

no a muoversi e ad agire intatti. Fu un risultato straordinariamente bello. E questa l'ambizione di Koch, di « sorprendere » sempre, con la sua macchina, la realtà nella sua interiorità, indicibile essenza. È questa la sua poetica del film: verità e assenza completa d'artificio. Un cinematografista che tragga a visione, della realtà di cui sceglie liberamente i « pezzi », gli accenti più autentici. In questo desiderio di fedeltà al vero, hanno somma importanza, per lui, i particolari dell'ambiente e del tempo, del costume morale e della vita d'ogni giorno di quegli uomini che, di tali « pezzi », costituiscono i nuclei emotivi. Carl Koch, regista della *tosca*, s'è attenuto con uno scrupolo rigoroso alla sua *Filmanschauung*, alla sua « idea del cinema »: noterà ognuno, nella *tosca*, la raffinata e ispirata cura d'una ricostruzione fedele e spirituale di quella Roma del giugno 1800 che maestosamente sta come sfondo alla romanzesca storia di Floria e di Mario.

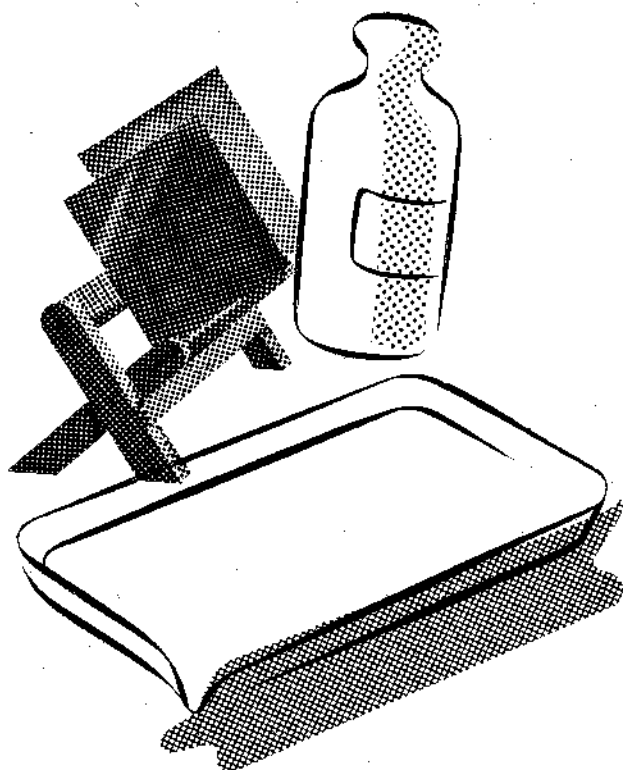
Una tale poetica conduce a un raccontare analitico e sommamente attento ai valori plastici delle scene. Osservate che dialogo secco, quasi soltanto esplicativo. Nella *tosca* troviamo soprattutto un uso ispirato e fedele dei puri mezzi del film. Guardate che cosa sono qui i valori fotografici e sonori del racconto. Il merito maggiore del Koch è d'essersi mantenuto sobrio, di non aver ceduto a un invito « documentaristico » ed estetizzante davanti a Roma, d'avercela data senza disturbare la corsa del dramma. Si deve tuttavia notare che vi sono squilibri e raffreddamenti nella tensione della storia: fino all'arrivo di Angelotti nella chiesa (notate il suono drammatico della chiave caduta in mezzo alla enorme chiesa vuota), il film galoppava frenetico; alla fine si ferma. Qui la colpa è certo dell'infelice aggiunta di « Lucean le stelle », che ferma l'azione al punto topico e introduce banalmente il melodramma in un film addirittura « poliziesco » (ma chi ha avuto la bella idea di inserire questa canzone e altre, contro il volere del regista e contro la sceneggiatura, aggiungendo materiale anodino d'accompagnamento visivo e togliendo ritmo e belle immagini, « funzionali », al film?). Sappiamo pure che le scene della tortura e della morte di Scarpia erano l'una più cruda e l'altra più rapida, in una prima stesura. Peccato che non ce l'abbiano lasciate così fatte. *tosca* è uno sforzo produttivo imponente e riuscito. Il regista si dimostra un tecnico eccezionale e un narratore sensibile; gli rimprovererei solamente di non aver saputo tirar fuori i personaggi dal racconto: ma potrei obiettare subito, che era quasi impossibile dare una verità profonda e sottile alle pieghe d'una stoffa così stonata e così falsa in origine. La firma di questo regista sono i movimenti di macchina, d'una scioltezza e d'una euritmia rare: vi sono piani lunghissimi, della durata di più d'un minuto, durante i quali accadono cose e cose, compiuti senza staccare un momento la camera. Attendiamo l'artista a una prova più sostanziosa, a un incontro con una materia più viva.

Elogi senza riserve ad Arata e a Cavazzuti per la fotografia e per il suono. Notate, per l'uno, la difficilissima illuminazione notturna di Castel Sant'Angelo e gli esterni di Roma; per l'altro, il suono dentro il pozzo.

Mediocre l'interpretazione della Argentina e di Brazzi. L'una fredda nella recitazione, monotona; fisicamente sgradevole. L'altro pesante e un po' rigido. Simon, che aveva affidata la sottigliezza massima della sua interpretazione alla voce, si vede mutilato dal doppiato. Credibile e sensibile Carla Candiani, fresco e piacevole il Rimoldi, non tanto attore, crediamo, quanto ben disposta « natura ».

Perché De Stefani, semplice traduttore del dialogo originale di Renoir e Koch, autori della sceneggiatura, si vede promosso, nei titoli del film, ad « autore della riduzione italiana »? Con questo risultato: che non essendovi, stranamente, parola degli sceneggiatori, si pensa che De Stefani abbia fatto tutto lui: riduzione da Sardou e da Puccini e sceneggiatura. È incredibile. (G.P.)

VICE



PRODOTTI

per fotografia

CHINONE

**COLLODIO
FOTOGRAFICO**

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18-20

ISIA

Regioni di vendita:

ALESSANDRIA
ANCONA
BOLOGNA
CREMONA
FERRARA
GENOVA
LECCE
MANTOVA
MESSINA
MILANO
NAPOLI
PALERMO
PARMA
PADOVA
PISA
ROMA
TORINO
VENEZIA

INDUSTRIA DELLA SETA

*Finissimi
tessuti per
Signora*

*Lanerie
Seterie*

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

LA NECESSITÀ DELL'ASSICURAZIONE SULLA VITA E LE TRE POLIZZE FONDAMENTALI

Sembra strano che vi siano dei mariti e dei padri i quali, pur amando grandemente la loro moglie e i loro figliuoli, non si domandino mai: «Siamo noi proprio sicuri di vivere quel tanto di anni che ci consenta di dare alla compagna della nostra vita un avvenire senza preoccupazioni, ai nostri figli una educazione completa e il sicuro avviamento ad una professione o ad un impiego?».

Sembra strano, eppure questo caso si ripete ogni giorno; e molti di noi hanno avuto occasione di affacciarsi alla soglia di qualche casa, ove fino a pochi giorni prima una donna serena e una piccola nidiata di bimbi vivevano nell'agiatezza ed ove oggi invece si conduce una vita di stenti perchè il marito, il padre è sventuratamente mancato anzi tempo; prima di aver potuto assolvere completamente l'opera sua tutelatrice e senza aver potuto accumulare i risparmi necessari alla continuazione di un'esistenza tranquilla ed al completamento della educazione dei figli.

Tali dolorose situazioni non si verificano mai, quando il capo di famiglia ha provveduto in tempo a coprire il rischio di morte col mezzo di una

POLIZZA DI ASSICURAZIONE

dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, di questo grande Ente, i cui capitali assicurati sono garantiti anche dallo Stato e che pratica le condizioni più favorevoli per i previdenti.

Molte sono le forme assicurative che l'Istituto offre all'uopo.

CHIEDETE CONSIGLIO AGLI AGENTI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI E SCELGETE UNA POLIZZA DEL GRANDE ENTE. ACQUISTERETE COSÌ LA PIENA TRANQUILLITÀ E SICUREZZA, PERCHÉ SAPRETE DI AVER TUTELATO NEL MIGLIOR MODO IL BENESSERE DEI VOSTRI CARI



CINE TIRRENIA

PRESENTA:

DON BUONAPARTE

DALLA FAMOSA COMMEDIA DI G. FORZANO

CON

ERMETE ZACCONI

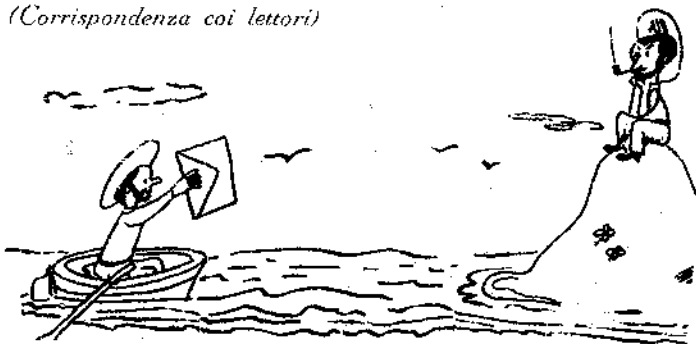
OSVALDO VALENTI - ORETTA FIUME - MINO DORO

Produzione PISORNO-VIRALBA
Regia di FLAVIO CALZAVARA

**Don Buonaparte aveva un nipote
che si chiamava NAPOLEONE I**

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



DINO SCHIAVANO (Ugento). - Passo il crittogramma a chi si occupa dei giochi. Circa la tua attività cinematografica, ti consiglio anzitutto di proseguire gli studi, di superare intanto la maturità classica. I dati che tu mi presenti sono insufficienti per una valutazione della tua persona. Quando avrai superato i vent'anni potrai far domanda al Centro Sperimentale di Cinematografia.

PICCHIASODO (Palermo). - Grazie delle cortesi espressioni per questa rivista e per il *Capo di Buona Speranza*. Passo il tuo articolo a chi di competenza. Non ho rapporti con altri periodici, per cui non mi è possibile offrire a questi il tuo articolo. Comunque riceverai una risposta diretta dalla redazione di questa rivista. Non mi pare d'altra parte che sia possibile offrirlo a settimanali cinematografici poiché appunto tu istituisce una polemica contro il loro tono.

MARWIT (Bologna). - Sì, nel film di cui parli c'è qualche esagerazione nel senso che tu dici, se non che mi sembra che rispetto ad altri film, sullo stesso ambiente e di analogo carattere questo abbia il vantaggio di una maggiore autenticità ambientale o per lo meno l'intenzione di tradurre tale autenticità. Devi considerare poi che si tratta di un istituto privato: perciò sono consentibili certe esagerazioni. Sarebbe molto interessante di vita liceale ma i produttori dicono che questo argomento non è commerciale.

MANLIO F. (Trapani). - Le lettere giungeranno a destinazione. Livia Minelli ha preso parte altresì al film *Madalena zero in condotta* nella parte di cameriera di casa Lenci e nel film *L'ultima nemica* nella parte dell'infermiera. Scrivi pure alla Cine Tirrenia. Tina Pica e Tina Lattanzi provengono dal teatro, la seconda si è per molto tempo dedicata al doppiato (voce di Greta Garbo) e vi si dedica tuttora.

ENZO RUDY (Biella). - Sei ancora molto giovane. Anzi dimostri un'età inferiore ai diciotto anni. Non escludo che tu non abbia delle attitudini per fare del cinematografo; comunque ti consiglierò di proseguire gli studi perché una buona preparazione culturale è base necessaria per un giovane che voglia avviarsi alla carriera cinematografica.

GIANNINO FERRARI (Milano). - Vuoi una copia della fotografia di Carla Del Poggio pubblicata nel numero 109; non ne possiedo alcuna copia, ma faccio trasmettere la tua richiesta all'attrice che spero provvederà direttamente all'invio.

PIERO GRILLI (Bari). - Ho passato la tua cartolina a chi di competenza.

E.C.V.S.C. 66 (Lucca). - Elena Zareschi si trova in giro per l'Italia con la Compagnia « Benassi-Carli-Zareschi ». Come vengono girate le scene del film *Dora Nelson* quando Assia Noris

fa doppia parte? ». In diversi modi sia con la controfigura, sia con l'espedito tecnico del mascherino che esclude l'impressione di un settore della pellicola che viene impressionato dopo quando viene escluso il settore che è stato precedentemente impressionato. Il Ciak è uno strumento che serve per determinare il numero di ogni quadro e per permettere alla casa di sviluppo e stampa di mettere in sincronismo suono ed immagine. Al Centro non è possibile essere ammessi senza la licenza di scuola media superiore salvo casi eccezionali. Del film *Un pezzo di terra* è accaduto che non si è più girato.

LIANA DOZZI (Venezia). - Bene! Intanto sarebbe necessario che gli elenchi fossero veramente completi ma soprattutto esatti. Spesso accade che quelle stesse che possono a prima vista essere ritenute le fonti più attendibili, pubblicano nomi storpiati o diano notizie inesatte in qualche parte. Le stesse didascalie dei film in edizione italiana sono quasi sempre incomplete e talvolta imprecise. Come già ho scritto a te e ad altre, esiste presso il Centro Sperimentale uno schedario; un altro ne esiste presso un privato (Francesco Pusinetti) non so se questi schedari siano aggiornati. Comunque ritengo che la pubblicazione dei tuoi elenchi, specie se con l'aggiunta dell'indice possa essere utile. Tuttavia sono del parere che non dovrebbero mancare alcuni film di particolare rilievo i quali per ragioni commerciali non sono giunti in Italia. Se non ti dispiacesse inviarmela potresti mandarmi una copia del tuo elenco, e intanto ti potrei dare un parere di indole generale nonché proporre la pubblicazione a chi potesse interessare.

MARIO ESPOSITO (Napoli). - La strada che io consiglio di seguire è quella di formarsi anzitutto una buona cultura cinematografica, e di tentare quindi l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia. Se credi, puoi anche scrivere qualche sceneggiatura, per quanto io ritenga che per fare del cinema sia necessario partecipare completamente alla realizzazione di film. Scrivimi pure quando vuoi.

FILIPPO MANCINI (Firenze). - Non ho notizie dell'attrice Norah Ciferowa di Praga e non mi è accaduto di vederla nei film boemi in questi due ultimi anni.

RAUL F. VERNONI (Roma). - Gli elementi che mi fornisci sono senza dubbio tali da determinare un giudizio favorevole, la frequenza del Centro Sperimentale è senza dubbio la migliore attività per partecipare in senso artistico alla vita del cinema italiano. Se non che i corsi sono già iniziati da tempo e la nuova ammissione è possibile solo per le sezioni di recitazione e di ottica e fotografia; questo secondo le notizie recentemente avute dal Centro. Una mia raccomandazione non servirebbe. Comunque ti faccio i miei migliori auguri.

IL NOSTRO

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Filotta, 3 - Roma) non oltre il 28 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.

[illegible]

Indi scrivere, nello schema **B**, in corrispondenza ad ogni titolo, il nome di una interprete del film stesso. A gioco risolto, nelle due colonne a bordo ingrossato si leggerà il nome di una nostra nota attrice ed il titolo di un suo film.

[illegible]

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| 1 - Traversata nera | 6 - Nini Falpalà |
| 2 - Contessa di Parma | 7 - Diamanti |
| 3 - Lotte nell'ombra | 8 - L'ha fatto una signora |
| 4 - La vedova | 9 - Come le foglie |
| 5 - Ginevra degli Almieri | 10 - Ballerine |

Nella colonna segnata si otterrà il nome di una nostra attrice.

LÉO PENNA

IL FILM E I SUOI INTERPRETI

VECCHIA GUARDIA
MORRIS-CESERI-DORO

L U L T I M A R A V V E N T U R A
 N O N S O N O G E L O S A
 R U B A C U O R I
 T E R E S A C O N F A L O N I P E R I
 Q I L I U M I N C H E M A S C A L Z O N I
 U N C A T T I V O S O G E T T O
 T E R R A M A O R E
 P E R G O L E S I
 L A F O R T U N A D I Z A N Z E
 L A S C G R E T A I A P R I V A T A
 M E L O D R A M M A
 L A C A N Z O N E D E L L A M O R E
 C E R C A S I M O D E L L A
 L A S I G N O M A P R A D I S O

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Titoli e interpreti** ma sarà data la precedenza ai solutori di tutti e due i giochi. Premio: **L'Almanacco del Cinema Italiano**. La soluzione dei giochi pubblicati nel III° fascicolo apparirà nel III° fascicolo (10 marzo 1947-XIX).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanello da Forlì, 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.

[illegible]

NECCHI

CHINE PER CUCIRE MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CU

INTENSIFICATE LA COLTURA DELLA BIETOLA AI FINI AUTARCHICI

Agricoltori!

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

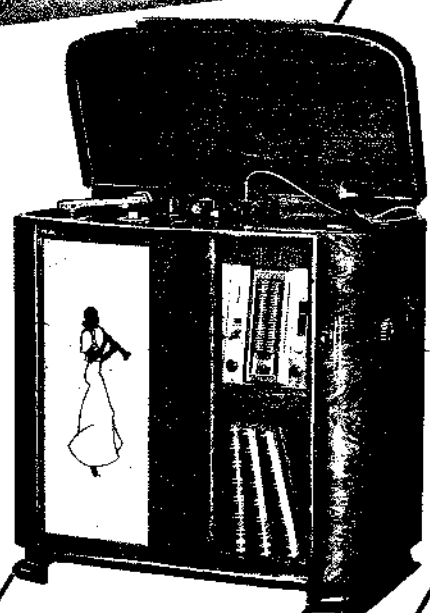


Dalla

Barbabetola

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

Ed



CANTANTI

*Olla "Safar", perfetta fattrice
di moderne armonie con
molta cordialità - Romano Calò*

MUSICISTI ATTORI!!

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

Richiedere listini ed informazioni alla S.A.F.A.R. - Via Bessini, 15 - Milano e dimostrazioni pratiche presso i seguenti rivenditori:

BOLOGNA - C. Bendandi, Via Indipendenza, 33 • **CAGLIARI** - F. Caocci, Via G. M. Angioi, 22 • **CATANIA** - A. Cappellani, Via Etnea, 247 • **FIRENZE** - U. Simonetti, Via R. Senzio, 42-A • **GENOVA** - Elettrotecnica, Via delle Fontane, 14 • **LIVORNO** - C. Cartei, Via V. Emanuele, 26 • **MILANO** - S.A.F.A.R. Piazza Giovinezza, 21 • O. Teruzzi, Piazzale Loreto, 6 • **NAPOLI** - M. Gioseffi, Via G. Sanfelice, 30-32 • **PADOVA** - P. Saccardo, Via E. Filiberto, 1 • **ROMA** - A. Alati, Via Tre Cannelle, 15-A • A. Martinati, Via Fratina, 82 • Sarci, Via dei Villini, 4-6 • **SASSARI** - M. Casula, Via 28 Ottobre, 3-A • **TORINO** - A.M.A.R. Via XX Settembre, 70 • **TRIESTE** - F.lli Redivo, Via della Meiolica, 10-12 • **VENEZIA** - Radioelettra, S. Marco, 2067 • **VERONA** - M. Benini, Corso V. Emanuele, 11