

Cinema



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

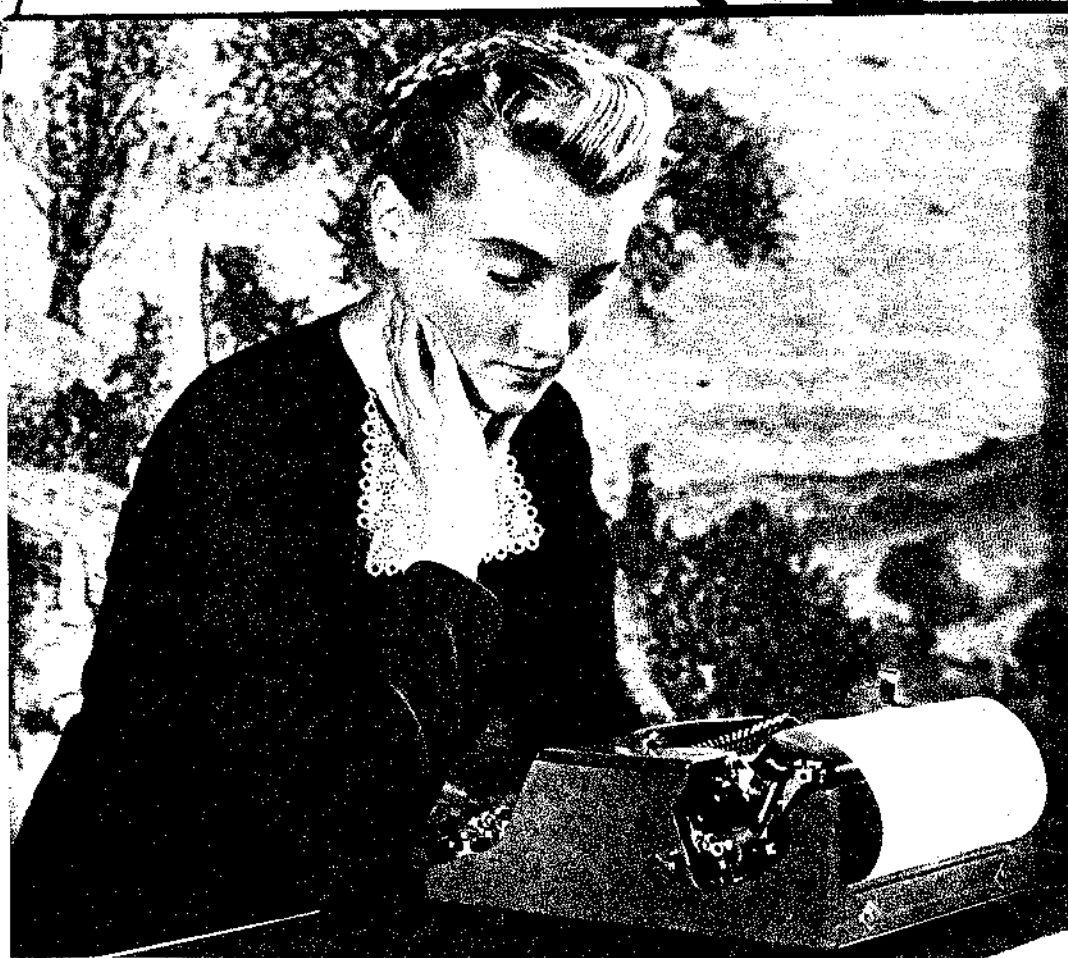
113 LIRE
2,50

10 MARZO 1941 - XIX

AI LETTORI

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

ING. C. OLIVETTI & C. S. A. - ITHKA



È una macchina di robustezza e capacità di lavoro eccezionali. Adatta per l'uso privato

olivetti studio 42



Maria Mercader nel film 'Il prigioniero di Santa Cruz' di Carlo Ludovico Bragaglia. (Prod. Fono Roma-Lux; distr. Lux; foto Bragaglia)

PRECISAZIONE

L'Almanacco del Cinema Italiano è la prima ed unica pubblicazione completa del genere che si stampi in Italia. Non è una raccolta di segnalazioni pubblicitarie, ma una precisa e documentata guida, nonché un panorama completo delle norme, degli istituti, delle ditte e degli uomini che regolano e producono lo spettacolo cinematografico. Il volume è edito dalla S. A. Editrice "CINEMA"

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V - Volume I Fascicolo 113 10 marzo 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

CARLO JUBANICO

Motivi di speranza pag. 153

INCHIESTA SUL DOPPIATO

Pro o contro? » 154

LETIZIA BALBONI

Proviamo a difenderli » 157

GIUSEPPE ISANI

Gelosa autonomia » 159

GIANCARLO BERIA

Documenti: I due cappelli di paglia » 161

PAGINONE:

Duello Clair-Liebeneiner » 162

NARD THWARTER

La tarantola scespiriana (Quinto ritorno di John Barrymore) » 164

FIERA DELLE NOVITÀ:

"Squadriglia di combattimento Lützow" » 168

UMBERTO DE FRANCISCIS

Romanzo di un romanzo (3ª puntata) » 171

GUIDO PELLEGRINI

L'elemento 'sorpresa' » 173

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 174

ROSARIO LEONE

Una lettera » 175

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 147

Campionario » 170

Galleria: Camilla Horn » 176

Capo di Buona Speranza » 179

Giocchi e concorsi » 180

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

la grande marca che domina sulle nostre strade...



i carburanti di massimo rendimento

AGIP

Lubrificate con

Italol

AZIENDA GENERALE ITALIANA PETROLI - A.G.I.P.

CINEMA GIRA

GERMANIA

BAYER 205...

...è il titolo di un film dell'Ufa, che si propone di documentare la drammatica lotta condotta dagli scienziati germanici contro l'encefalite letargica tanto diffusa nel continente africano. Bucholz e N. Jaques, noti scrittori tedeschi, stanno preparandone la sceneggiatura. Willy Birgel dovrebbe sostenere la parte principale del film.

L'ATTRICE ALI GHITO...

...che molti anni or sono si produsse nella cinematografia internazionale, merito di una scoperta di Asta Nielsen, è tornata nuovamente al cinema, assumendo una delle principali parti del film Tobis JAKKO.

GUSTAV GRÜNDGENS...

...sta girando a Neubabelsberg le riprese di FRIEDEMANN BACH, sotto la direzione del noto regista Traugott Müller. La produzione del film è stata assunta dalla Terra Film, cui dev'essere i grandi successi di UN BALLO ALL'OPERA e L'EBREO SÜSS.

SI È SVOLTA...

...a Berlino una riunione della Reichsfilmkammer, durante la quale sono stati discussi vari problemi interessanti la produzione e l'esportazione cinematografica germanica. In tale occasione il dott. Goebbels, ministro della Propaganda, ha det-

to fra l'altro: «Contro ogni resistenza e contro ogni persistenza nel vecchio, il cinema deve essere uno degli alti strumenti di educazione delle masse. Anche in tempo di guerra, il cinematografo dev'essere prima di tutto un'opera d'arte».

ITALIA

NELLA SEDE...

...del Ministero della Cultura Popolare, alla presenza dei rappresentanti della cinematografia tedesca e dei maggiori esponenti di quella italiana, sono state consegnate le coppe della Biennale alle Società produttrici dei due film premiati alla VIII Mostra internazionale del cinema di Venezia: DER POSTMEISTER (Wien Film Ufa) e L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (Bassoli Film) e le targhe di partecipazione alle Società cinematografiche presenti alla manifestazione veneziana dello scorso settembre: Terra Film Kunst, Bavaria Film Kunst, Ufa Wien Film, Tobis Film Kunst, Sangraf, Enic, Istituto Nazionale Luce, Manenti Film, Capitani Film, Incom, Cinecittà, Grandi film storici.

Il dott. Hippler, capo della sezione cinematografica del Ministero della propaganda del Reich, ha risposto con cameratesche espressioni al saluto rivoltagli dal direttore generale della cinematografia e dal conte Volpi di Misurata, presidente della Biennale di Venezia.



Dal film Ufa 'I Rothschild'

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

SONO GIUNTI A ROMA...

...i dirigenti della Cinematografia Ungherese: consigliere ministeriale dr. Ladislao Balog, direttore di settore cinematografico presso il Ministero della Pubblica Istruzione e dr. Etienne Kutassy-Szeglethy, direttore dell'ufficio importazione ed esportazione pellicole presso il Ministero dell'Economia, allo scopo di studiare l'organizzazione della cinematografia italiana.

I graditi ospiti, accompagnati dal Direttore Generale per la Cinematografia e da funzionari del Ministero della Cultura popolare, hanno visitato Cinecittà, i maggiori stabili-

menti cinematografici e le sedi dell'Istituto L.U.C.E. e del Centro Sperimentale, rendendosi conto dell'elevato sviluppo tecnico ed artistico raggiunto dalla nostra industria cinematografica.

Durante il loro soggiorno a Roma, i dirigenti della cinematografia ungherese hanno dettagliatamente studiato con i competenti uffici italiani ogni possibilità utile all'ulteriore sviluppo dei rapporti cinematografici fra i due Paesi.

NOTIZIE DELLA PRODUZIONE

Al film CAPITAN TEMPESTA che si gira alla Scalera, seguirà IL LEONE



Satia Benni e Primo Carnera durante una pausa di lavorazione del film 'La Corona di Ferro' (Enic-Lux)

DI DAMASCO che sarà diretto dallo stesso regista Hans Hinrich. La Ufa di Berlino è in procinto di iniziare a Cinecittà alcuni film, la cui preparazione è in stadio piuttosto avanzato. A Cinecittà poi, si è iniziato i MARITI di Camillo Mastrocinque, con Amedeo Nazzari, Camillo Pilotto, Clara Calamai, Giulio Stival.

UN'ALLETANTE...

...iniziativa è quella promossa dalla G.I.L. con il concorso per un soggetto cinematografico per un film per ragazzi. Al concorso potranno partecipare tutti gli scrittori italiani iscritti al P.N.F. I premi sono i seguenti: ventimila lire al primo, diecimila al secondo, cinquemila al terzo. Non c'è che dire, è proprio una cosa attraente!

FRANCIA

LA SITUAZIONE...

...dell'esercizio cinematografico va ormai avviandosi verso la normalità, per merito della nuova organizzazione realizzata dalle autorità germaniche. Anche nella zona non occupata, come del resto nel Nord Africa, sono stati riaperti più di trecento locali, con modifiche e revisioni agli impianti sonori.

CUBA

ANCHE IN QUESTO...

...paese si è iniziata la produzione cinematografica. Tre case cinematografiche, la Zenith, l'Afa, la Tropical, hanno concertato un programma di sei film in lingua spagnola.

NORVEGIA

GLI STABILIMENTI...

...cinematografici hanno completato durante il 1940 cinque film, e tutto ora lascia credere che tale cifra sarà presto aumentata durante l'anno corrente. Sono state poste severe restrizioni alle importazioni, le quali del resto non possono iniziarsi senza il benessere della Banca di Stato. Fatta eccezione per alcuni film già ammessi in precedenza, praticamente i profitti di Hollywood non possono più entrare. Durante l'anno passato sono stati programmati ad Oslo 210 film dei quali 92 americani e 40 germanici. Nell'anno ancora precedente erano stati programmati più di 250 film, 160 dei quali americani e 25 germanici. Durante il 1941 gli stabilimenti del Reich provvederanno per una gran parte dell'esercizio e per il resto si farà fronte con la produzione svedese e danese.

MESSICO

LA PRODUZIONE...

...cinematografica messicana subirà nella stagione '40-'41 una riduzione di circa il 66 per cento nei confronti dell'annata cinematografica precedente durante la quale vennero prodotti 60 film; nell'attuale periodo verranno pertanto prodotti soltanto 22 film. Di fronte a cinque film prodotti insieme nel mese di giugno scorso, solamente due vennero approntati nel mese di dicembre passato. È naturale che negli ambienti cinematografici

del Nuovo Messico si spera di ravvivare l'attività produttiva del paese. Ultimamente due erano i film pronti negli stabilimenti Azteca: EL MILAGRO DEL CRISTO con Arturo de Cordova, Maria Luisa Zea e Manuel Noriega, diretto da Francisco Elia e l'altro EL MONJE LOCO con Alicia Ortiz, Raul Baledon, Arturo Soto, tratto da un lavoro di Alessandro Galindo. Queste sono invece le produzioni attualmente in cantiere: AL SON DE LA MARIMBA prodotto negli stabilimenti della Cinematografía Latino-Americana, EL ZORRO DE JALISCO. In preparazione vi sono: AY, QUE TIEMPOS, SEÑOR DON SIMON di Julio Bracho e SANTA, la terza versione cinematografica di una novella di Federico Gamboa, per la quale è stata appositamente scritturata Dolores del Río.

U. S. A.

SHIRLEY TEMPLE...

...rientrata nei ranghi, ha iniziato assieme a Mickey Rooney e Judy Garland, il nuovo film di Arthur Freed CATHLEEN, tratto da un soggetto originale di Kay Van Ripper.

MISCHÄ AUEB...

...ha terminato il nuovo film Universal TRAIL OF THE VIGILANTES, diretto da Allan Dwan. A questo film che i produttori lanciano come il più grande affare di cassetta per i cinematografici americani, prendono parte Franchot Tone, Warren William, Andy Devine che già prese parte al film STAGE COACH (Ombre rosse) presentato sugli schermi italiani.

ANCHE JIMMY DURANTE...

...detto Nasone, che da tempo si era ritirato dal cinematografo, ha terminato MELODY RANCH.

L'ACCADEMIA...

...del Cinematografo, ha autorizzato fra gli altri già stabiliti per il corrente anno, anche un premio per il miglior soggetto originale. Questa selezione, oltre a quelle per la migliore regia, produzione, interpretazione, ecc., sarà sanzionata da una commissione rappresentante diecimila membri. Edward Arnold è stato riaffermato nella commissione giudicatrice, accanto a Jack L. Warner e Charles Brackett.

GRANDE SUCCESSO...

...di pubblico e perciò di cassetta ha ottenuto il film sovietico dell'Artkino LINEA MANNERHEIM, documentario della guerra finno-russa, programmato ultimamente al Miami Playhouse, alla presenza di 4000 spettatori al giorno. Anche a Chicago e a New York la pellicola ha ottenuto gli stessi favori.

IL SIGNOR DISNEY...

...è piuttosto preoccupato. Infatti nel periodo ottobre 1939-settembre 1940, l'organizzazione Walt Disney Productions, ha avuto un deficit di 1.259.798 dollari, al contrario del periodo ancora precedente che si era chiuso con un buon profitto. La causa maggiore è stata la perdita dei mercati stranieri, il signor Disney, in una intervista alla stampa tecnica, ha fatto tristemente le seguenti constatazioni: «È stato impossibile intrecciare trattative con



Produzione: CAPITANI FILM.
FONDO ROMA • Esclusivo
C.N.A.C. • Regia: Antonio Pa-
lormi • Interpreti: Tullio, Franco
Coop, Paolo Strada, Luigi Pa-
vese, Annela Chelloni, Dina
Perbellini, Elli Parvo

i paesi in guerra; in altri fuori del conflitto sono subentrati sistemi a noi impossibili. Infatti, ha progettato, in tutti i paesi occupati o controllati dalle potenze dell'Asse, le pellicole americane non vengono ammesse ».

Gli introiti durante il primo periodo, 1939-'40, ammontarono a dollari 1.954.335, dei quali 976.211 l'incasso PINOCCHIO, 874.597 alcuni cartoni animati, 103.526 ancora BIANCANEVE E I SETTE NANI.

UN'ALTRA DONNA...

...invisibile nel cinema d'oltre oceano. Questa è la volta di Virginia Bruce che appare, anzi non appare accanto a John Barrymore, John Howard e compagni nel film *THE INVISIBLE WOMAN*, che l'Universal programma in questi giorni a New York.

IL MUSEO D'ARTE MODERNA...

...ha iniziato una collana di saggi sul cinematografo, pubblicando due monografie su David Wark Griffith e Douglas Fairbanks (*D. W. Gri-*

voro del cinema mediante quelle scoperte che sono tutte sue. La Barry, ciò lo riassume nella prefazione, tende a rivendicare i diritti di Griffith nel campo del progresso della cinematografia, diritti che a detta della stessa autrice, vennero usurpati da ingegneri e tecnici europei, dimostrando che tutti i ritrovati spacciati di provenienza europea originarono dallo stesso Griffith e dall'operatore suo socio Billy Bitzer. Il secondo libro è una ben ponderata ed esatta analisi del grande attore e del posto che è venuto ad occupare nell'arte del cinematografo, della sua affermazione, dell'uomo in sé, delle sue caratteristiche, del suo idealismo; insomma una buona storia di Doug. Cooke ha diviso l'opera in tre parti: creazione della personalità, l'uomo, la formazione, quest'ultima con tre suddivisioni corrispondenti a tre periodi: 1917-1920, 1916-1932, 1912-1929, facendo seguire il tutto da una cronologia della vita privata e di lavoro.



Costumi sontuosi e allusivi (guardate i serpenti egizi) attorno al seno di Laura Nucci, in un ruolo di buona 'porfida', tendaggi e mistero sono gli elementi compositivi di questa bella scena del film *'Giuliano dei Medici'* di produzione Sol, regia di L. Vajda.

film - Film Master by Jris Barry - *D. Fairbanks - The making of a screen character* by Alistair Cooke). Il primo volume, che meglio può chiamarsi un saggio biografico-storico, è riccamente illustrato di scene e personaggi dei film di Griffith. La parte biografica ci mostra un Griffith in una luce umana e quasi simpatica nel periodo della sua prima affermazione nella tecnica e nel la-

ARGENTINA

NEI CANTIERI...

...argentini della Nira è terminato *TIERRA ADENTRO* di Tino Dabi; negli stabilimenti Efa si è iniziato si vo *FUERA RICA* con Arminda Ledesma, Estaban Serrador e Luis Sandrini; alla Sono Film ha preso il via *CASA, DOLCE CASA* diretto da Moglia Barth, interpretato da Olina Bozan, Pedro



Maratea, altro noto attore sudamericano, portato a termine *LOS CARANCHOS DE LA FLORIDA*, ha iniziato *EL INGLÉS DE LOS GUESOS*.

GEORGES RIGAUD...

...che affermiamo è di nazionalità argentina, ha iniziato per la « Baires Films » una nuova pellicola con la nota attrice Mecha Ortiz, sotto la direzione del regista Jacques Constant.

SPAGNA

LA PRODUZIONE NAZIONALE...

...va acquistando proporzioni sempre maggiori. I registi spagnoli hanno grandi progetti, alcuni dei quali, come già precedentemente abbiamo scritto, sono entrati da tempo in lavorazione. Sappiamo intanto che Florian Rey si propone di realizzare *POLLON A BORDO* su un soggetto originale di Adolfo Todorado, interpretato da Lina Yegros; con Estrellita Castro porterà sullo schermo *ANA MARIA*; infine dirigerà *EUGENIA DE MONTIJO*, Antonio Cavallero ha in progetto di girare due film in doppia versione italo-spagnola: *VENDRÀ POR EL MAR* di Concha Linares Becerra e *ESCUELA PARA NUEVOS RICOS* di Luis Maria de Linares. Eusebio Fernandez Ardavin pensa di adattare per lo schermo una novella di ambiente marinaro di Wenceslao Fernandez Florez. Luis Marquina realizzerà tre film; prossimo ad entrare in cantiere ha una pellicola tratta da un soggetto del padre Eduardo Marquina. José Buch ha iniziato da febbraio *FLORA Y MARINA*, tratto dalla nota commedia *El Orgullo de Albacete*, interpretato da Blanca Silos, Pastora Peña, Maria Luisa Monero, Manuel Arbó, Juan de Orduña e Antonio Riquelme. Juan de Orduña come regista metterà in cantiere quanto prima *PORQUE TE VI LLORAR...*; dopo diri-

gerà ed interpreterà *BECCUER*; tra gli altri in progetto od in lavorazione ha pure cinque cortometraggi, *SE-RENATA DEL MAR*, *NOSTALGIA*, *LA ISLA DE ORO*, formanti un trittico su motivi musicali di Chopin e LA MEJOR COPLA e CASTILLA.

ABBIAMO SOLAMENTE...

...oggi notizia della programmazione a Madrid del film *ANONIMA ROYLOTT* avvenuta a novembre scorso al « Figaro », una fra le migliori sale della capitale spagnola. Ed eccovi la critica apparsa su *Primer Plano*, noto periodico cinematografico madrilenio: « Autenticamente vecchia di aspetto, di regia, di sentimento, questa versione cinematografica dell'opera di Gianniotti interessa solamente per il suo aspetto teatrale e per la sua vis comica che poi è piuttosto infantile. Per maggiore disgrazia il doppiato è male realizzato e l'interesse, se può esistere, si perde davanti alla fotografia ormai macilenta, alle scene tirate su con fatica estrema, alle occasioni grottesche ». Abbiamo creduto nostro dovere dare notizia di un tale avvenimento nella speranza che gli Enti Autorizzati vogliano una buona volta prendere una qualsiasi iniziativa al fine di vietare l'uscita a simili opere della nostra cinematografia, specie nel caso dell'*ANONIMA ROYLOTT*, uno dei primi infelici esperimenti della giovane cinematografia italiana. Non è questa la prima volta. Basta che gli interessati si rifacciano ai numeri passati di *Cinema* e rileveranno che il sistema è piuttosto diffuso, non solamente in Spagna.

IL CRITICO CINEMATOGRAFICO...

...di *Radiocinema*, noto ai nostri lettori per alcuni felici articoli sulla cinematografia spagnola, ha iniziato il suo primo film a lungometraggio *ESCUADRILLA*.

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

I DOCUMENTARI BELlici

DELL'ISTITUTO NAZIONALE L.U.C.E.

AI DIVERSI e complessi compiti compresi nel programma di attività dell'Istituto L.U.C.E. altri se ne sono venuti ad aggiungere con l'inizio della guerra. A soddisfare la curiosità del pubblico sulla guerra che l'Italia combatte sui fronti terrestri, marittimi ed aerei non era più sufficiente il normale giornale di attualità, anche se in esso fosse stata data parte preponderante agli avvenimenti della guerra. Divenne quindi necessario per l'Istituto attrezzarsi per una produzione costante di documentari, di metraggio variabile a seconda delle esigenze, ma sempre inerenti alle fasi salienti della nostra guerra.

L'organizzazione di un servizio di riprese belliche non è impresa da poco. Occorre innanzi tutto poter contare su un personale sceltissimo, di cui si possa avere assoluta fiducia. I quadri tecnici della L.U.C.E. sono stati sempre sceltissimi, ma in questa occasione è stato necessario fare più del consueto: operatori provetti sono stati spediti sui teatri delle operazioni militari e nulla è stato trascurato perchè essi potessero lavorare nelle condizioni più agevoli.

In guerra l'operatore è l'arbitro, l'unico giudice e materialmente l'unico esecutore delle riprese. I suoi compiti sono difficilissimi, legati soprattutto a prontezza nelle decisioni, e ad una grande presenza di spirito. Il documentario bellico si differenzia sostanzialmente da quello normale per le condizioni in cui le riprese vengono effettuate: non un programma di lavoro e neppure una scelta degli avvenimenti, l'operatore subisce l'avvenimento bellico, deve seguire il suo andamento, non può neppure preoccuparsi di una determinata angolazione dell'inquadratura, poichè assai spesso anche il punto di vista è obbligato, pur senza voler tenere conto della necessità di salvaguardare se stessi e l'incolumità della macchina. L'operatore finisce quindi per avere in guerra un solo compito, girare il maggior metraggio possibile per dar modo a chi monterà di poter operare una selezione accurata.

Si comprenderà perciò come i compiti dell'Istituto L.U.C.E. per la realizzazione di documentari bellici siano stati complessi: si trattava soprattutto di un problema orga-

nizzativo e l'organizzazione è una scienza esatta soltanto negli enunciati, ma suscettibile di diecimila variazioni a seconda delle necessità. In questo caso è stato innanzi tutto necessario che i collegamenti fra gli operatori dislocati sui fronti e il centro di raccolta del materiale fossero quanto più rapidi possibile, che il materiale impressionato fosse, relativamente a quanto lo permettevano gli avvenimenti, ispirato a criteri generali, in modo che la materia a disposizione dei montatori fosse suscettibile di acquistare una certa fluidità.

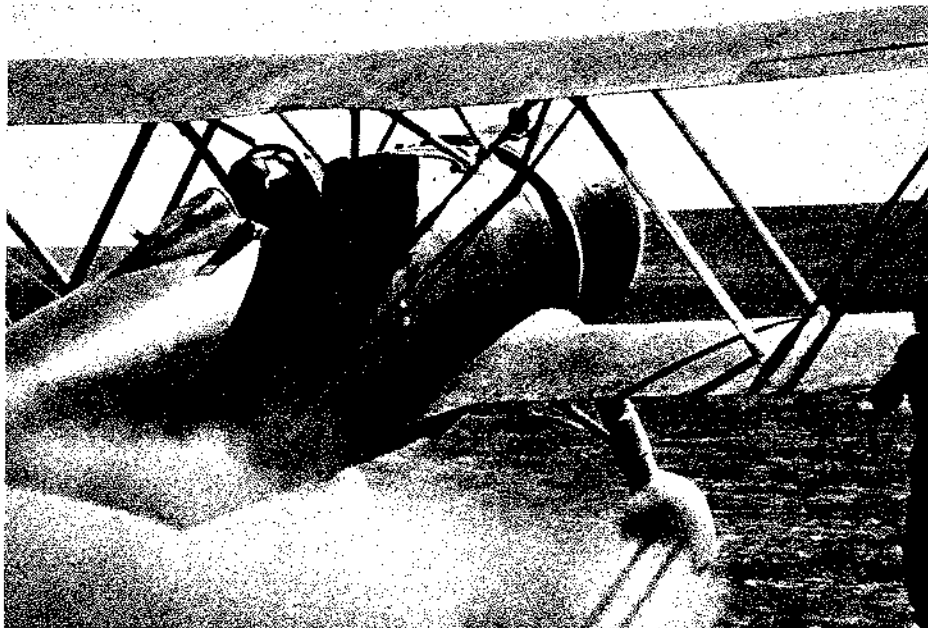
Tutto questo è stato realizzato. La fusione e l'intesa fra il centro e gli operatori dislocati alla periferia è tale che il materiale che arriva è quasi tutto di prima qualità, che è possibile fondere le riprese di diversi operatori senza che si avvertano squilibri o dissonanze. Come risultato organizzativo non si poteva davvero sperare di più.

In sei mesi di guerra, cioè nel periodo che va dal giugno alla fine del 1940, l'Istituto ha potuto mettere in circolazione sedici documentari bellici oltre, naturalmente, tutti

gli avvenimenti di guerra che sono stati inseriti nei giornali di attualità.

Sempre nel secondo semestre del 1940 gli operatori dell'Istituto dislocati sui diversi fronti hanno impressionato circa sessantacinquemila metri di negativo così ripartito: 21 mila sono stati impressionati dagli operatori aggregati a reparti dell'esercito, 13 mila da quelli presso la marina, 29 mila dagli operatori che fanno servizio in aeronautica e 1000 metri circa sono stati girati in A. O. Come si vede, il quantitativo di materiale a disposizione del montaggio è sta-





to relevantissimo e, a parte i film che già sono in circolazione, l'Istituto dispone di una notevolissima scorta di negativo sugli avvenimenti della guerra che verrà utilizzato quando gli avvenimenti lo consentiranno, per la edizione di una serie di opere organiche che illustrino completamente ogni aspetto della nostra guerra.

L'organizzazione ha permesso all'Istituto di fare uscire con grande celerità degli interessantissimi documentari a pochi giorni soltanto di distanza dagli avvenimenti principali. QUATTRO GIORNI DI BATTAGLIA SULLE ALPI è stato il primo documentario editato dall'Istituto su questa guerra: esso uscì a pochi giorni di distanza dalla conclusione del conflitto italo-francese e riuscì un'impressionante e glorioso documento del valore dei nostri soldati nell'attacco ai caposaldi della frontiera nemica. Venne poi a pochi giorni di distanza e quando tutto il mondo si interessava all'avvenimento, LA BATTAGLIA DELLO JONIO, che è riuscito uno dei migliori esempi di documentario bellico realizzato in mare; questo documentario, e tutto il materiale da cui è stato tratto e che ancora non è stato pubblicato, è destinato ad avere un grande incontro di curiosità in tutto il mondo, anche con qualche anno di ritardo, poiché non sarà mai di poco interesse studiare in che modo l'Italia abbia potuto sostenere il confronto con la secolare potenza navale britannica. Con un altro documentario l'Istituto si occupò diffusamente delle operazioni militari in A. O. che furono seguite con molto coraggio e perizia da operatori che ebbero l'onore di diverse citazioni della stampa. Di questo film furono fatte diverse edizioni: in rumeno, in inglese, in spagnolo, in portoghese che furono largamente diffuse nei paesi interessati.



Sui prodigiosi sforzi compiuti dalla nostra aviazione per essere vittoriosamente in ogni luogo l'Istituto ha diffuso il documentario ALI FASCISTE lungo circa ottocento metri che illustra ogni aspetto della guerra aerea sostenuta dall'Italia; anche questo documentario è stato visionato con grande successo ovunque ed è stato tradotto in diverse lingue. Ricorderemo poi altri documentari che il nostro pubblico ha già avuto occasione di vedere come: ALBA DI GUERRA SUL MAR LIGURE; ASSEDIO DI FUOCO; MINE IN VISTA; tutti pubblicati dopo brevissimo tempo dagli avvenimenti a cui si riferivano. Dall'inizio di quest'anno l'Istituto L.U.C.E. ha editato altri notevoli documentari di guerra; altri ancora sono in preparazione. Fra quelli che già hanno fatto il giro di molte sale ricorderemo VITA E FINE DELLA S. GIORGIO di Romolo Marcellini che ha entusiasmato il pubblico di tutta Italia. Fra i documentari in preparazione, che saranno visionati fra pochissimi giorni, quello di maggiore interesse è FANTERIA DEL CIELO da cui è stato tratto il materiale fotografico

che illustra queste pagine. FANTERIA DEL CIELO è stato interamente girato in Africa Settentrionale da Romolo Marcellini con l'ausilio degli operatori: Bonicatti, Ventimiglia, Dall'Aglio, Della Valle e del ten. pil. Caruso che ha eseguito le più emozionanti riprese in volo. Il montaggio è di Basilio Franchina. Scopo di questo documentario è di mettere in rilievo il contributo dell'aviazione alla guerra coloniale e gli aspetti maggiori della battaglia quotidiana che i reparti aerei hanno dovuto sostenere contro il clima e le avversità atmosferiche.

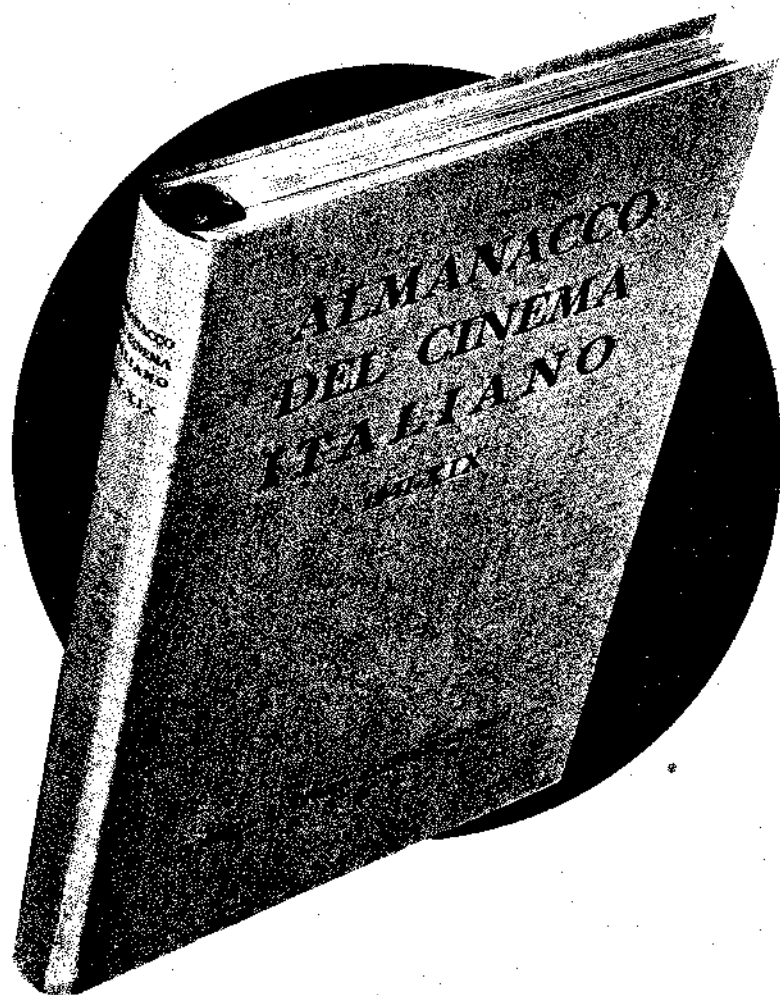
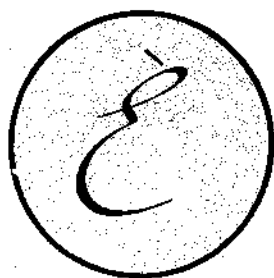
Il motivo conduttore di questo documentario è la polvere. La polvere, terribile nemica dei delicatissimi congegni dell'aereo, è ovunque presente. Contro questa perico-

losa alleata del nemico la nostra aviazione ha dovuto sostenere la più dura delle battaglie.

Un elemento di grande interesse tecnico è, in FANTERIA DEL CIELO, il commento sonoro originale. Di solito i documentari vengono girati muti e poi sincronizzati in stabilimento; la colonna sonora di questo film, invece, è tutta incisa sul teatro delle operazioni e così per la prima volta il pubblico potrà sentire, autentici e senza contraffazione, i rumori che accompagnano una azione bellica.

Questo, in sintesi, il lusinghiero bilancio dell'attività dell'Istituto durante i primi otto mesi di guerra; bilancio non completo poiché altre realizzazioni, su cui è necessario ancora un certo riserbo, sono in preparazione. Ogni giorno dai teatri della guerra giungono a Roma migliaia di metri di negativo e ogni giorno si studiano e si attuano nuovi documenti sulla guerra che l'Italia sta combattendo.

u. d. f.



IN

PREPARAZIONE

LA NUOVA EDIZIONE 1941-XIX

Per attori, attori di doppiaggio, generici extra:

Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; altezza; peso normale; colore dei capelli; studi compiuti; scuole speciali frequentate (ballo, recitazione, musica, ecc.); lingue straniere conosciute; sport praticati; recitate in teatro?; recitate alla radio?; effettuate doppiaggi?; indicate in breve la vostra carriera; varie (altre vostre eventuali attività artistiche ed ulteriori indicazioni necessarie ed utili); quali film avete interpretati? (indicare le date e le case produttrici).

Per produttori, soggettisti, sceneggiatori, registi,

musicisti, giornalisti, tecnici, (direttori e ispettori di produzione, scenografi, costumisti, operatori, fonici, montatori, dialoghisti, segretari di produzione, segretari di edizione, capi uffici stampa): Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; qualifica (produttore, soggettista, sceneggiatore, ecc.); studi compiuti; scuole speciali frequentate; indicate in breve la vostra carriera; attività svolta nel cinematografo, specificando i film ai quali avete partecipato con l'indicazione della funzione, della data, delle case produttrici.

10 MARZO

1 9 4 1

XIX

Cinema

113

MOTIVI DI SPERANZA

DA TEMPO andiamo cercando il vero cinematografato. Finirà e forse sta già per finire quest'epoca in cui i produttori o addirittura i noleggiatori si ritengono arbitri del gusto del pubblico e perciò sventolano la bandiera della imitazione a tutti i costi. Infatti la imitazione costa. Un attore che è stato il protagonista di un film di successo, che ha fatto pubblicare molte sue fotografie sui giornali e sulle riviste, aumenta le sue pretese perchè è più conosciuto e perchè, si dice, rende. Così per fare un film cosiddetto storico, cioè in costume, sulla vita di questo o quel personaggio descritto nella *Divina Commedia* o nei romanzi dell'Ottocento o nei libretti d'opera o nelle leggende popolari, per fare un film di questo tipo imitato da un altro dello stesso genere, ma più fastoso (« più artistico » dicono — ah! paradosso! — i produttori), occorre spendere una somma maggiore di quella spesa dal produttore del film che si vuole imitare.

Quando il cinema americano era in auge, e tanti film di Hollywood si vedevano sui nostri schermi, i nostri produttori volevano seguire, a quel che so in proposito, i metodi di quelli. Ma, sfogliando in questi giorni periodici e bollettini di qualche anno fa, mai mi è accaduto di notare che un produttore abbia fissato un programma di una serie di film al principio della stagione ed abbia seguito questo programma, senza attendere l'imbeccata, di volta in volta, dal film da imitare.

Si sa bene che Alexander Korda ha dato il via alla ripresa dei film su un personaggio storico, che Willy Forst ha dato il via ai film storico-musicali, che le commedie comico-sentimentali basate sugli equivoci e su motivi piccanti, sono, in parte, rifacimenti di film stranieri. Con lo svantaggio che, mentre certe storie possono reggersi e svilupparsi per esempio in una Budapest sia pure di maniera, lo possono meno a Roma, magari soltanto perchè il Tevere non è il Danubio e può vantare una diversa tradizione.

È che questi personaggi storici e pseudo-storici non finiscono mai, come non fini-

scono mai le avventure sentimentali sulle rive del Danubio. E poi succede che, tutto finito, si ricomincia da capo. Mi è accaduto di ascoltare una conversazione tra due persone del cinema. Una diceva all'altra che tra poco tempo sarà realizzato « un rifacimento di un film comico-sentimentale italiano del 1933 ». (La data l'ho messa io, desumendola dall'Almanacco di *Cinema*. Le due persone avevano pronunciato il titolo del film che ometto perchè non voglio dare a quella brava gente alcun fastidio, essendo altri i miei compiti).

Non mi meraviglierei se sentissi dire che verrà rifatta LA SEGRETERIA PRIVATA e di seguito a questa altri film, tutti, a loro volta, rifacimenti di film stranieri. Ma perchè tutto questo?

E di nuovo niente. Sì, ogni tanto qualche cosa di nuovo: si tratta dei film di vasto respiro, film di occasione, che hanno successo, si sa. Ma non tutti i produttori si arrischiano a fare grandi cose. Nessuno anzi. I produttori sono dei commercianti e i noleggiatori lo sono ancora di più. Peccato che non abbiano fantasia o che non vogliano averla. L'ha avuta, sì o no, chi ha dato il via ad un tipo di film? Ora noi non diciamo che fatto un film sulla vita di un musicista non se ne debbano fare più. Ma cautela ci vuole, cautela. E poi, caratterizzarli questi personaggi storici, questi pittori, queste nobildonne, non farli partecipare a vicende sempre analoghe; perchè, dopotutto, povera storia!

Eppure sarà necessario che o prima o poi si torni a capire il cinematografo, che è innanzitutto un'arte. Quando nelle sale cinematografiche si parlerà col cinema, e non soltanto con la musica o col teatro o col costume da melodramma, o con le battute da giornale umoristico, quando si vedranno i personaggi e non gli attori nelle vesti di questo o quel personaggio, sarà un bel giorno e suoneremo le campane a festa. Non dimentichiamo che anche il cinema ha i suoi classici. Che in questi classici non si è esaurito tutto il cinema.

E infatti abbiamo motivi di speranza che quel giorno verrà. I primi sintomi ci sono.

UOMINI SUL FONDO è un lucido esempio di come si possa parlare il linguaggio del cinema. Ecco un film originale, non privo di difetti (la parte sonora soprattutto), ma provvisto di alquante risorse.

Altro sintomo che ci fa bene sperare è l'annuncio che il Centro Sperimentale di Cinematografia farà un film. Non dimentichiamo che al Centro e con la collaborazione di elementi di questo istituto, Palerini si è trovato a suo agio per realizzare LA PECCATRICE, che contiene, come è stato da altri notato opportunamente, sequenze di autentico cinematografo. Che il Centro facesse un film per conto proprio, un film cui prenderanno parte quasi esclusivamente allievi ed ex-allievi attori, organizzato e diretto da coloro che insegnano e svolgono la loro attività al Centro, tutti intorno a Luigi Chiarini che più che il direttore è il creatore e l'animatore di questa istituzione, è una notizia che si attendeva da tempo. Si sa bene quanto la massa della gente del cinema tenga in « non cale » l'attività spirituale del Centro che produce annualmente non pochi libri e fascicoli sull'arte e la tecnica del film. Ma a poco a poco le idee irradiate dal Centro vanno facendosi strada. E difatti i più intelligenti si accostano all'edificio di via Tuscolana ben sapendo che con le persone che vivono insegnando e operando in quelle aule, in quelle stanze, potranno, se non altro, conversare sul cinema in modo serio.

Siamo certi che questa serietà, questa intransigenza assoluta verso tutto ciò che non corrisponde a fini artistici, quale l'abbiamo sentita avvicinandoci al Centro e dalle letture dei testi dal Centro pubblicati, guiderà Chiarini e i suoi collaboratori nella realizzazione del film.

Abbiamo così scoperto il nucleo dell'arte del cinema. Questa padronanza e coscienza del linguaggio cinematografico, produrrà oltre al film annunciato col titolo VIA DELLE CINQUE LUNE, altri frutti. Alcuno potrà obiettare: — e la pratica? —. Al che si può facilmente rispondere che la pratica è figlia dell'intelligenza.

CARLO JUBANICO

PRO O CONTRO?



Inchiesta sul doppiato

GAETANO PANGALLO, ragioniere, Campobasso.

1. Dal punto di vista dell'arte no; per motivi di contingenza, sì.
2. Non lo approvo per quelle ragioni che, in generale, ormai tutti conoscono. Lo accetto perché lo considero, per certi aspetti, necessario o, per lo meno, molto utile.
3. In via di massima, sì. A questo punto dobbiamo dare una spiegazione alle tre risposte e prevedere i casi più importanti. Il doppiato distrugge la preta atmosfera originale del film, ne annulla, cioè, l'essenza artistica rappresentata dalla parola (permane invece l'essenza visuale). È, pertanto, una stonatura; non persuade, poi, ed irrita che tanti attori e attrici stranieri abbiano la stessa voce e perfino i nostri stessi attori siano doppiati. Il doppiato, d'altra parte, è necessario quando la presa diretta è insufficiente e di scarso rendimento e per altre ragioni tecniche ancora. Ricorrere al sistema delle didascalie sovrappresse per tutti i film stranieri (mantenendo, in questo caso, s'intende, la versione originale) non è opportuno e consigliabile per

tante ragioni. Innanzi tutto le didascalie non sono che sintetiche, non possono essere che sintetiche, perciò non si possono applicare senza recare danno allo spirito del racconto cinematografico. Ancora, le didascalie distruggono lo spettatore dallo svolgimento visivo del film e stancano e non sono accettate al pubblico con evidenti dannosi effetti. Né d'altronde ci si può accontentare di un breve riassunto del soggetto al principio del film, si da poter fare a meno delle didascalie. Per le ragioni esposte le didascalie sovrappresse si possono applicare con successo per quei pochissimi film stranieri di alto ed eccezionale valore artistico, e ciò in virtù del principio che le opere d'arte non si possono e non si devono tradurre; per tutti gli altri film resterà il sistema del doppiato (non dobbiamo dimenticare che esso costituisce un vanto tutto nostro) che si deve molto migliorare in maniera da poter disporre di una completa gamma di voci e non lasciarlo alla leggerezza e superficialità di quei pochi mestieranti che, praticissimi, operano ad occhi chiusi ma senza tanto impegno.

La conclusione?

- a) Proiettare le pellicole estere di classe in versione originale adottando il sistema delle didascalie.
- b) Usare il doppiato per gli altri film stranieri e nei casi in cui è giustificato da esigenze tecniche. Migliorarlo, però, e trattarlo con più serietà.
- c) E, questa la migliore conclusione a cui può portare questa inchiesta: alzare il livello artistico della produzione italiana.

CONTRO CON RISERVA.

GAETANO MANNINO-PATANÉ, ingegnere, Milano.

1. Lo approvo.
2. Perché è il mezzo migliore per rendere accessibili alla gran massa del pubblico i film stranieri. Il doppiato, se eseguito a dovere, può soddisfare anche le esigenze artistiche, come mi sembra dimostrato dai notevoli e genuini successi conseguiti da numerosi film stranieri doppiati.
3. Il sistema delle didascalie sovrappresse è sufficiente, ma da respingere, perché si ritornerebbe ai film muti; anzi, sotto certi aspetti, sarebbe peggio. Infatti, mentre nel muto le didascalie intercalate fra una sequenza e l'altra davano tempo allo spettatore di afferrare interamente il senso delle parole che leggeva, con le didascalie sovrappresse, invece, se lo

spettatore segue le sequenze perde il senso delle didascalie, se segue le didascalie perde il contatto con le sequenze. In sostanza, io sono con Paolo Uccello: le didascalie sovrappresse distruggono lo spettatore dalla mimica e fanno perdere gli effetti artistici del racconto visivo.

Poi non credo si trovi un produttore tanto coraggioso dal decidersi a tentare un esperimento del genere, con la prospettiva di vedere il film cadere alle prime visioni!

4. Riportare i nostri doppiati agli antichi splendori, col selezionare gli attori prestavoce, migliorarli qualitativamente e quantitativamente, così da evitare anche la monotonia delle voci. Gli attori prestavoce, di massima, non dovrebbero recitare nei film normali (per questo occorrerebbe venissero ben pagati) per conservare integra quell'atmosfera di impersonalità che conferisce loro tanto prestigio.

PRO.

CARLO MEZZADRI, studente liceale, Parma.

1. No.
2. Perché mi sembra che in un'opera artistica quale è il film, esso sia completamente negativo ai fini artistici.
3. Nemmeno il sistema delle didascalie mi sembra adatto: quelle brusche interruzioni non fanno che nuocere agli effetti artistici del racconto. In secondo luogo è un sistema molto faticoso.
4. Dopo aver quindi disapprovato e doppiato e didascalie, non mi resta che da riconoscere come unico metodo il parlato in lingua originale; occorre quindi aumentare di molto la produzione nazionale, ridurre o, meglio, abolire, l'importazione dei film stranieri di scarso valore, e importare (in lingua originale e come tali rimangano) solo quelli che rappresentano un vero valore artistico. Se il film è arte, bisogna considerarlo una buona volta come tale. E questa, lo riconosco, una proposta non applicabile immediatamente. Tutto però dipende dalla quantità e dalla qualità della nostra futura produzione.

CONTRO.

ANTON LUCA BONORA, Direttore del Teatro Guf, critico teatrale del *Popolo di Romagna*, Forlì.

1. No, assolutamente.
2. Riesce compassionevole e insopportabile come a teatro il mezzuccio della sostituzione a fin di bene. E mi spiego: la spalla dietro le quinte eseguisce il pezzo al piano mentre l'attore imita goffamente, e se non altro a pura tirata meccanica, sulla tastiera muta, le mosse e lo spirito del maestro. Mi pare quindi inutile parlare di riuscita artistica del doppiato o del cinema che va avanti di questo passo; nella migliore ipotesi si potrebbe pensare ad una eccellente raccolta di belle, eleganti, comode (parlano perbacco!) fotografie in movimento. Ma si pretende di più, e allora?
3. No; è necessario un commento riassuntivo di tutto il film prima dello svolgersi dell'azione. Molte parole complementari del fatto non richiederebbero lo sforzo dell'occhio che vuol abbracciare, e non riesce, la figura e la lettera.
4. Scegliere, parlo ora dei nostri film, gli attori secondo un criterio qualitativo. I graziosi cavolfiori, come maligna il corago sublime, ai quali fa difetto la parola corrente e italiana, relegarli per sempre al giardinaggio. Gli altri, i comici veri, magari i tromboni, obbligarli ad uno studio coscienzioso e puro dell'arte del dire. Per le merci d'importazione credo superfluo insistere: un'opera meritevole trova da sé i mezzi di divulgazione. Mi riporto comunque al numero 3.

CONTRO.

GENNAI GINO, professionista, Volterra:

1. No.
2. a) Dal lato artistico, non ammetto il doppiato, poiché riduce e si allontana sempre dall'originale. Il film doppiato, come ben ha scritto il sig. Svatopluk Iežek, non è che la pallida ombra dell'originale.
b) Dal lato commerciale, quasi sarebbe da ammettere sì, poiché con l'abolizione del doppiato molti spettatori, credo, si allontanerebbero, sembrando loro di tornare nuovamente ai tempi del muto. Prevalendo però, necessariamente, la parte artistica su quella commerciale, il doppiato deve sparire.
4. Sì.
5. Abolire al più presto possibile il doppiato.

LUISA B. ANZILOTTI, « di professione pubblico », Torino:

1. Sì.
Naturalmente, solo per i film stranieri. Da profana non avrei mai pensato che si potesse doppiare un film italiano! E, forse, se nessuno lo avesse mai pensato, non sarebbe necessaria questa nostra inchiesta, perchè...
2. Perché?
...Ma perchè il doppiato sarebbe rimasto ciò che deve essere: traduzione. E come trovate naturale che chi non sa il russo legga *Guerra e pace* in italiano, che chi non è stato ad Amsterdam a vedere la Mostra di Rembrandt o a Venezia a veder quella del Tiziano e del Tintoretto, ne acquisti volentieri le fotografie a colori, trovereste altrettanto naturale che si preferisca vedere un bel film doppiato, piuttosto che non vederlo affatto.
3. Ed è, certo, meglio non vederlo affatto che vederlo con didascalie sovrapposte. Penso che un film fatto per esser parlato, cioè compreso *attivamente*, non abbia mai una tale efficacia di solo gesto, di sola espressione muta da permettergli di rinunciare senz'altro a parlare, ma che la sua bellezza risulti dalla fusione del gesto con la parola, dell'espressione mimica con l'espressione vocale. Ciò vale, naturalmente, anche per un film parlato in una lingua a noi sconosciuta, con la aggravante che l'espressione vocale tradisce l'espressione mimica ed un casuale suono onomatopoeico può render ridicola la più tragica scena.
4. E allora?
Allora, tenendo fermo che *opera d'arte* può esser solo il film originale nel suo parlato originale, curarne il più possibile la traduzione, cioè il doppiato, non esagerarlo mai, mantenerlo piuttosto in sordina. Certi paroloni fioriti e certe voci cavernose accentuano la sensazione dell'artificio. E coscienti di far semplicemente delle traduzioni, darsi il meglio di tutta la produzione straniera. Ripeto — di tutta — Le esclusioni possono aver cause finanziarie o politiche, non ne hanno di artistiche. Se la nostra cinematografia vale, e quanto vale, lo vedremo dai confronti. Ma se, con la scusa che il doppiato non vale ci date soltanto la nostra, coltiverete l'illusione dannosa che all'estero si facciano dei capolavori... e quando qualche « snob » di ritorno da un suo viaggio, ci racconterà mirabilmente del tal film visto nel tal paese, dovremo rispondergli, forse, che... meglio di Macario non è possibile?!

PRO.

GUIDO GUERRASIO, universitario, Milano.

1. No, decisamente no.
2. Inteso il cinema come arte, rimane completamente dimostrata l'inutile esistenza del doppiato. Il film è una catena di vicende e di pensieri espressi per immagini, mediante la realtà visiva; e in esso il dialogo, pure avendo funzione di completamento e non di preponderanza, è però sempre un elemento partecipe dell'opera d'arte; quindi è insosti-

tuibile. Doppiare un film è cosa semplicemente assurda, è un voler giocare con la tecnica per mostrarcene i limiti. Il doppiato è la più grave delle menomazioni che una opera d'arte cinematografica possa subire.

3. Le didascalie sovrapposte sono un nuovo tipo di menomazione; esse disturbano la realtà visiva, distraendo lo spettatore — anche il più attento — dal ritmo e dall'armonia delle immagini. Le didascalie ci obbligano a « vedere » quando dovremmo « sentire »: è materialmente impossibile, infatti, unire all'improvviso le azioni dei due sensi, allo scopo precipuo di cogliere il valore del dialogo.
4. Decidersi al più presto, e cioè — trascurate le grosse voci industriali che terrorizzano, a quanto pare, i maggiori responsabili del fenomeno « doppiato » — abolire il doppiato. Per la questione pratica dello spettacolo, comportarsi come alla Mostra di Venezia; distribuzione del riassunto del soggetto in lingua italiana, oppure — come suggerisce l'operatore Portalupi — una lunga didascalia in testa al film. Impostare e far conoscere al pubblico tutti i film che abbiano un qualche valore d'arte o di pensiero; e ciò a tutto vantaggio della produzione italiana, la quale, di fronte ai migliori esempi d'altri paesi, si addosserebbe così una maggiore responsabilità delle proprie intenzioni.

CONTRO.

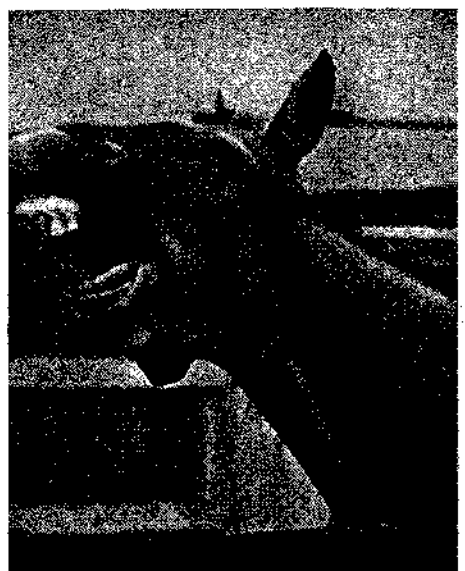
ANTONIO DELL'ANNO, aiuto regista, Roma:

1. No.
2. Per quanto perfetto possa essere il doppiato, e tecnicamente e artisticamente, il sonoro che ne risulta non potrà mai essere parte integrante del film per la ragione che è da questo nettamente separato nel momento in cui si produce. Doppiare i film stranieri è un po' come preparare i liquori in casa: dosando e filtrando delle miscele scrupolosamente preparate seguendo ricette celebri si può ottenere un liquore economico ma non di marca. Purtroppo son sicuro che il doppiato, almeno per ora, è da preferirsi specialmente per quei film in cui il dialogo è piuttosto abbondante.
3. Questo non lo posso ancora accertare: noi conosciamo molto bene per l'esperienza di parecchi anni il sistema del doppiato, ma non quello delle didascalie. Forse potranno essere sufficienti. Comunque bisognerebbe provare e abituarsi prima a saper leggere le didascalie senza però essere distratti dal quadro, essenza del cinema.
4. Perciò la proposta migliore mi sembra questa: incominciare a far uso delle didascalie (si faccia avanti coraggiosamente una casa di distribuzione!), lasciando integralmente la colonna originale, per quei film in cui il dialogo è ridotto al minimo. Solo quelli per primi. Inutile dire che le sovrapposizioni dovrebbero essere tecnicamente perfette, tali da risultare leggibili con facilità anche dalle ultime file di posti, che siano traduzione piuttosto fedele (nei limiti del possibile) del dialogo originale e che siano soprattutto espresse in buona forma letteraria e non prive di purezza di lingua, e che appaiano infine sullo schermo in sincronismo perfetto con il relativo dialogo. Solo dopo un discreto periodo di tale esperimento, potendo tutti fare così un immediato confronto col doppiato che resterebbe ancora in uso contemporaneamente a tale sistema, credo, saremmo in grado di dare tutti un giudizio esatto.

CONTRO.

LAMBERTO TORRINI, studente, Firenze:

1. No.
2. Perché un'opera d'arte non va ritoccata, il timbro e i vari modi in cui l'attore evoluziona la sua voce secondo i momenti, non possono esser riprodotti dal doppiatore. Inoltre servirebbe ad elevare la coltura del popolo, per esempio io che studio il tedesco ed il francese mi sarebbe utilissima, e così per



Questo cavallo arabo, che porta il poetico nome di « Chiara di luna », è un personaggio di raro spirito. Egli, come la bella ragazza dell'altra foto, appartiene alla fazione « contro »: perciò ride

chi ha una certa cultura teorica su qualche lingua studiata. Vi è lo spagnolo somigliantissimo all'italiano, sono sicurissimo che dopo diversi film si intenderebbe benissimo.

3. Sono del parere del giornalista Svatopluk Ježek: dato che non vi è niente di migliore bisogna accontentarsi di questo.
4. Vi posso consigliare di programmare i film senza doppiarli in tutte le città a prezzi non popolari per una o due visioni e in maniera che gli spettatori siano di una certa cultura, e non troppo elevati perché vi possono essere uomini abbastanza istruiti nell'arte cinematografica senza essere benestanti. Questi spettatori visto il film dovrebbero dare il loro parere se non doppiarlo o doppiarlo, in maniera da non paralizzare l'industria. Se si proiettasse film senza mai doppiarli le case non ci rientrerebbero perché dopo una o due visioni per città i cinema rimarrebbero vuoti, la massa del popolo non andrebbe a vederli, si eviterebbe anche sprechi di soldi nel doppiare film scadenti.

CONTRO:

FRANCO CIPRIANI, giornalista, Reggio Calabria:

1. Sì.
2. Il doppiato, anche se è poco conveniente ai fini artistici, in certo qual senso, è da paragonare alla traduzione nella propria lingua, dei lavori letterari stranieri. Se è assurdo limitarsi a leggere esclusivamente libri di autori italiani, privandosi di conoscere la produzione degli autori appartenenti a popoli e a continenti diversi, è altrettanto assurdo pretendere di limitare la propria conoscenza cinematografica alla produzione nazionale. Non soffro di esterofilia, ma penso che così come ci è piacevole leggere Cronin, Földi, Kormendi, ecc. ci è altrettanto gradevole conoscere i lavori dei soggettisti e registi stranieri. Se la cinematografia è un'espressione d'arte, dev'essere plasmata da una sensibilità affatto standardizzata. Dieci « Tempeste » del Giorgione o dieci raffaelliane « Madonne della seggiola », nell'originale messe in fila, a me non piacerebbero. Chiedo scusa a Umberto Barbaro se mi trovo in contraddizione nettissima con quanto lui ha scritto nel precedente n. 109 di *Cinema*. Sarebbe bello, sì, vedere i film stranieri nell'edizione originale, ma per chi? Solo per quei pochi che conoscono una, due, tre ed eccezionalmente quattro o cinque lingue! Anche a me piace alla « Quirinetta » vedere Jean Gabin nel BANDITO DELLA CASBAH, ma certo non vado a vedere l'originale di un film giapponese, né russo, né turco, per le ragioni che tanto chiaramente ha illustrato il camerata Paolo Uccello nel citato numero della rivista. La massa, quella che conta (e non è quella che frequenta la « Quirinetta ») è italiana e vuol capire ciò che va a vedere ed a sentire. Io non sono per il doppiato di tutti i film di produzione straniera ma di quelli che costituiscono qualcosa di buono nel campo della cinematografia internazionale. La selezione, intendiamoci, sarebbe difficilissima! Bisogna perfezionare il doppiato, questo sì, in modo da rendere perfetto in ogni caso il movimento della bocca dell'attore o dell'attrice con le parole che in effetti essi devono pronunciare nella doppiatura in italiano. Non bisogna andar contro al doppiato con la scusa dell'incremento che ne deriverebbe della produzione nazionale. Il film italiano, se è ben fatto così come l'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, non ha bisogno della eliminazione degli altri film stranieri per ottenere un successo eccezionale, sia dal punto di vista artistico che commerciale. Il compito della nostra cinematografia è soltanto quello di creare tanti e tanti capolavori da convincere il nostro pubblico a vedere con preferenza e più piacere i film italiani anziché quelli stranieri. Trovo spesso (sicuramente colpa delle esigenze tecniche) che per avvicinare il più possibile le

parole italiane a quelle che l'attore pronuncia nella sua lingua, si casca in poco simpatiche deformazioni linguistiche e qualche volta addirittura in errori grossolani. Bisogna evitare ciò a tutti i costi, e, penso che per questo basterebbe fosse fornita ai tecnici maggiore disponibilità di tempo.

3. Sì, sempre se approntate bene.
4. Non fossilizzarsi nella statica decisione del « non serve » ma sforzarsi invece a perfezionare questo doppiato il più possibile. La perfezione è base essenziale dell'arte se arte è la cinematografia come vogliamo sostenere. Questo io penso bisognerebbe fare fuori dai preconcetti.

PRO.

ARNALDO BELLABARBA, professionista:

1. No.
2. Perché esso, per quanto si voglia ritenere perfetto, risente sempre di un che di artificioso e di adattato nella mimica espressiva, da non raggiungere completamente lo scopo prefisso; per tutte quelle ragioni di carattere acustico che purtroppo, considerate anche in rapporto alla scena, non possono essere mai concepite secondo i punti di vista di un altro regista o di un altro tecnico, dimodoché è assolutamente impossibile il potere conciliare tutto quest'insieme di esigenze di carattere tecnico e artistico.
3. Potrebbe essere anche sufficiente l'applicazione delle didascalie, ma il ritornare a questo sistema, con il continuo progresso che si tende a raggiungere nella cinematografia, mi sembra in funzione inversa dell'idealità realistica del film.
4. Il film sonoro deve essere sempre arricchito da un appropriato commento musicale. La parte parlata la preferisco eseguita con la riprese diretta, affinché esso mantenga la sua integrità artistica, e per questo sarebbe il caso che i produttori si avvalsero dell'interpretazione in lingua originale, di attori della nazionalità della lingua prefissa.

CONTRO.

FRANCO TOSI, studente, Firenze:

1. Sì.
2. È indubbio che il doppiato introduce nello spirito del film una diffusione nascente da quel « tradimento » che è comune a tutte le traduzioni: tuttavia non vedo come questo sia diverso o abbia una importanza maggiore dal fatto che si verifica, per esempio, per la traduzione di un'opera letteraria. È certo che *La piccola città* di Thornton Wilder è risultata falsata — sia pure limitatamente — dalla traduzione italiana: ma tuttavia mi sembra che non per questo si possa invocare il sistema di non tradurre la letteratura straniera. Se mai la questione è di effettuare un doppiato, o una traduzione, che riescano a rispettare quanto più possibile l'opera originale. Ma questo rimane sempre un problema di esecuzione tecnica. Quello che mi sembra importante per il doppiato è questo: è nel valore « gramaticale » e « filologico » delle parole che sta il valore del dialogo cinematografico, o, piuttosto, il significato del dialogo non nasce più dal tono musicale delle parole e da un significato che non è quello, diciamo così, reale, ma è uno che vive al di là di esso e che viene evocato dalla espressione verbale apparente? Insomma il dialogo vale proprio per il valore diretto delle frasi o per un significato nascente al di là delle frasi, da un *impasto* di valori logici, evocativi, o musicali delle parole? Ricordiamo il dialogo di Jean Gabin e di Mirella Balin in *PEPÉ LE MOKE* di Duvivier, nella scena del caffè della Casbah, quando il bandito e la ragazza ricordano, insieme, Parigi. In quel dialogo i nomi delle vie e delle piazze parigine non hanno un valore diretto per il significato del dialogo, mi sembra. Rappre-

sentano solo uno spunto che evoca indirettamente. Il ricordo di Parigi non viene reso artisticamente dalle parole per il loro significato immediato: vive in tutto il movimento della scena, nella azione ferma, nelle luci, nelle espressioni dei volti; le parole ci portano, sì, a sentire il ricordo per il valore diretto dei nomi, ma quel valore sarà subito dimenticato — giuoca per un solo istante iniziale nel nostro cervello — poi il dialogo diventa un movimento sonoro dove le parole si snaturano con un rigore poetico nato dal loro valore diretto, ma da esso, subito dopo, allontanandosi. Se il vero dialogo cinematografico dovesse avere, come io credo, questo valore, certamente, il doppiato tradirebbe ancor di più l'anima poetica del film e del suo autore: nonostante questo, però, io credo che il doppiato sia indispensabile per l'utile divulgazione del film.

3. Il sistema delle didascalie potrebbe essere sufficientemente, forse, ma non mi sembra consigliabile: prima di tutto, la scrittura sovrapposta mi pare che faccia riacquistare bruscamente allo schermo la sua presenza che era stata dimenticata (si viene a fare avvertire, così, la finzione della realtà del film, finzione che non era più presente nella partecipazione nata nello spettatore per la vicenda); in secondo luogo il valore del dialogo — riferendomi a quanto ho detto più sopra — viene, con questo sistema, ad avere (per chi non conosce la lingua del dialogo originale), solamente un valore di suoni: allora, essendo, per lo spettatore, mutilato il valore del dialogo, esso viene ad essere, ugualmente, tradito.
4. Proponerei di doppiare — naturalmente con tutta quella cura che è necessaria — i film per il fabbisogno della normale programmazione. Però proporrei anche di far circolare con maggior facilità — e non solo in una o due sale solamente, in tutta Italia, con prezzi eccessivi e con carattere eccezionale — i film nella edizione originale. Ma questo con carattere stabile e normale. In modo che almeno delle opere più importanti fosse possibile, facilmente, vedere l'edizione originale.

PRO CON RISERVA.

Seguitiamo a pubblicare le altre risposte pervenute ed inviliamo a risponderci tutti i competenti, tutti gli esponenti del cinema e delle altre arti e attività legate allo spettacolo, nonché tutti indistintamente coloro che avremmo 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 sovrimpressioni?
- 4) Quali proposte concrete potete suggerirci?

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

IN QUESTO NUMERO: 4 PRO (1 CON RISERVA), 6 CONTRO (1 CON RISERVA) - RISULTATI FINO A QUESTO NUMERO: 23 PRO (8 CON RISERVA), 26 CONTRO (2 CON RISERVA)

PROVIAMO A DIFENDERLI



Quello che piace al pubblico e ai produttori: il maestoso dramma intimo di personaggi storici (Zarah Leander come Maria Stuarda e Willy Birgel come Lord Bothwell nel 'Cuore della Regina')

OGNI manifestazione dell'ingegno ha un inizio, uno sviluppo, una critica, una evoluzione; ha insomma la propria storia. In molti casi il periodo critico, inteso anche nel senso di crisi, assume tale importanza nel tempo da sembrare che non debba svolgersi. Gli elementi principali che determinano la incertezza nella accettazione di una opera qualsiasi, sia essa scientifica o politica o filosofica o artistica, sono sempre gli stessi: impreparazione e diffidenza in coloro che dovrebbero accettarla; e questo ove non concorrano fattori meno chiari e giustificabili, ma fortemente pericolosi e pregiudizievole, quali possono essere quelli determinati dalla coalizione interessata di avversari che si oppongono al fatto nuovo che sorge e che operano in antitesi col proposito di babilonizzare le menti e le lingue.

Il male è — e apparirà così subito meno oziosa la premessa — che, nonostante tutto, poche sono le manifestazioni dell'ingegno che, al profilarsi del loro successo, non vengano agguantate dalla industria e dal commercio. Ho detto « il male è » ma bisogna convenire sulla necessità dell'intervento e dell'industria e del commercio a concretare e a diffondere le opere dell'ingegno. Sono d'accordo con coloro i quali sostengono che il più delle volte l'industriale e il commerciante non capiscono niente, e proprio nel settore delle loro rispettive attività. Questi due applicatori di idee altrui sono tuttavia dei raddomanti e fiutano l'affare: è il loro mestiere ed hanno quindi il diritto, anche mentale, di impiegare i propri denari secondo il loro punto di vista e il loro giudizio.

Si dice e si scrive che la rovina del cinema sono i produttori. Io dico di no. Senza il produttore non sarebbe stata realizzata neanche la prima sala di proiezione. Il cinema esiste non tanto perché lo hanno inventato i Lumière, ma perché lo hanno attuato gli industriali del cinema. In questo senso il produttore è un benemerito del cinema. Gli esteti puri gridano: i produttori non capiscono niente, non amano il cinema in quanto è arte, lo sfruttano in quanto è affare. E che cosa si può pretendere di differente dai produttori? Che impieghino male i loro quattrini? Che sacrificino la loro borsa all'arte? Il produttore non è un mecenate, e anche se lo fosse non avrebbe fortuna. Il punto dal quale parte il produttore è questo: andare incontro al gusto del pubblico. Allora se la produzione cinematografica è vergognosa, la colpa dovrebbe ri-

cadere sul pubblico, dal momento che il produttore si adegua alle esigenze dello spettatore. Ma la colpa non è dello spettatore.

Esistono opere, che possono anche essere d'arte, le quali hanno successo universale; piacciono e sono capite da tutti. Autori di queste opere sono per esempio: Tiziano, Verdi, De Amicis, Dumas, Puccini, Bizet. Questi autori, che possono essere interessatissimo avversari, hanno il dono di intonarsi con tutti coloro che li avvicinano: sono autori universali e per questo motivo il loro successo è massimo. Poi esistono opere meno accessibili perché entrano nella specializzazione e si discostano dai valori umani attuali, i quali sono elementari, ma che più o meno rapidamente finiscono coll'essere accettati dalla maggior parte del pubblico. Autori di queste sono: Giotto, Dante, Bach, Debussy, Cézanne, Flaherty, Van Gogh, i quali impegnano il pubblico ad una maggiore attenzione per il fatto che lo obbligano a una analisi che non è mai agevole e non è richiesta se non da chi ha già conquistato una cultura e una facoltà di critica minima e sufficiente. Terza categoria di opere, le più rarefatte, quelle che potremmo definire iniziatiche, estremamente specializzate, le quali, per il loro ermetismo, sono destinate ad essere capite ed apprezzate da pochi privilegiati.

Da questa seconda premessa appare che sarebbe ingiusto, sia pretendere che un produttore si sbilanci a finanziare un film che stesse sullo stesso piano estetico di un Van Gogh, sia pretendere, dato e concesso che un produttore si interessi a questo tipo di produzione, che a un film del genere possa arridere il successo ottenuto da I DUE SERGENTI o da MANON LESCAUT.

Concludiamo quindi che il nostro pubblico non è preparato ad accostarsi alle opere d'arte, e quando dico pubblico vi comprendo e i passeggiatori di Via Veneto e la massa senza nome. Manca la richiesta dell'opera d'arte perché manca la educazione relativa. L'ignoranza è pari alla stoltezza, alla superficialità, alla presun-



Quello che piace al pubblico e ai produttori: la coppia eccentrica e famosa (Carole Lombard e Robert Montgomery nel loro ultimo film 'Mr. and Mrs. Smith')



zione, alla indifferenza. Tutte le opinioni, i discorsi che possono essere fatti pro o contro il produttore e il pubblico, cadono di fronte alla constatazione che la confusione è grande e la preparazione spirituale è nulla. Questo è il vero nocciolo della questione.

D'altra parte in questo campo è interdetta e sarebbe fatale ogni precipitazione. Non si può modificare da un giorno all'altro una struttura divenuta statica. È tuttavia urgente provvedere giacché i tempi sono propizi, essendo la banalità degli uomini giunta al grado della saturazione. Il ciclo storico della banalità è terminato coll'inizio di un periodo intelligente di cultura e di coscienza che va sempre più allargandosi. Anche nel settore del cinematografo lo Stato dovrà intervenire oculatamente e urgentemente perché, essendo il cinematografo il più immediato e diffuso mezzo di comunicazione del pensiero, esso potrà recare danni irreparabili alla nostra gente se continuerà sulla china attuale. Tutti si rendono conto che la fabbricazione di un film è costosa (il problema è sempre quello; il costo) e che è più facile propagandare mediante riproduzioni una natura morta di Van Gogh che produrre e diffondere un film puramente estetico; ma è tuttavia giunto il momento della preoccupazione. I denari che oggi lo Stato spende nel cinema sono, salvo rare eccezioni, assolutamente sciupati, perché non servono in nessun modo alla educazione e alla elevatura spirituale del popolo. E il rimedio sta nel sacrificio. Occorre rivedere molte posizioni e occorre far mutare il linguaggio alla critica, abolire i protezionismi, convincersi che non basta che un film sia fatto a Cinecittà perché sia un'opera d'arte; occorre insomma ricominciare da capo, gradualmente sostenere la rinascita del film italiano con una progressiva propaganda la quale abbia da cominciare a spiegare che cosa sia il cinematografo inteso come arte, che cosa sia poesia e che cosa sia soprattutto banalità. È più facile oggi arrivare alla poesia partendo dalla banalità, che affrontare direttamente il problema della poesia per spiegare cosa siano la banalità e la volgarità. Il sacrificio maggiore sarà quello economico, ma sarà certo di breve durata, giacché il nostro popolo è, per razza e per tradizione, aristocratico e immediato nel far sue le cose migliori.

È certo che il problema, sia pur gradualmente, va affrontato in forma decisiva, partendo dal principio che una opera banale è più dannosa di un episodio pornografico. Non si deve fare niente di inutile. Il cinema è una cosa seria. Deve essere limitato fino alla abolizione, tutto il superfluo e inutile esibizionismo di stupidità. Ed assecondare sì il gusto del pubblico, ma non nella inevitabile struttura materialistica ed istintiva, bensì per modificare tale struttura mediante orientamenti poetici ed intelligenti.

Il nostro auspicio è che il produttore d'oggi si trasformi in produttore-mecenate conscio della sua posizione e della sua responsabilità, e nei riguardi dell'arte cinematografica e del popolo che a quest'arte deve essere iniziato.

LETIZIA BALBONI

Quello che piace al pubblico e ai produttori: l'ingenua in difficoltà (Oretta Fiume nel 'Don Buonaparte' - foto Barzacchi)

GELOSA AUTONOMIA



IN SEDE del tutto teorica, è ormai questione superata che il cinema, come del resto ogni forma d'arte, abbia mezzi espressivi che gli sono propri, inconfondibili, e tali da permetterne una immediata individuazione, che caratterizza poi quella che si può chiamare la fisionomia di questa arte. Il suo stile. Ciò avviene però purtroppo solo in sede teorica, come si è detto, ed è davvero straordinario come di fronte a simili, ormai lapalissiane affermazioni, tutti si trovino d'accordo, cinematografari e pubblico, critici ed uomini di cultura, o per lo meno di gusto, salvo poi a divergere del tutto sulla stessa faccenda nella pratica giornaliera, nell'applicazione materiale di simili concetti.

Pagine di libri e colonne e colonne di giornali sono state scritte sull'argomento, e nomi illustri e più illustri dimostrazioni e definizioni estetiche sono state tirate in ballo, per mostrare l'assoluta autonomia del cinematografo dalle altre forme artistiche con cui si esprime lo spirito umano, e il risultato è stato appunto di rendere più evidente questa autonomia, già del resto palese nel più semplice e meno attento degli osservatori, e di innalzare così sempre più la portata estetica e spirituale di questa arte. Gli scritti, i discorsi, sono filati via diritti, logici, convincenti, ma il cinema, cioè i film, per lo meno nella massa della normale produzione, non ne tengono conto, e sembra che si affannino a dimostrare, con il susseguirsi veloce delle loro immagini, proprio il contrario.

Infatti per un'altissima percentuale le pellicole di fattura nostrana e straniera trag-

gono origine da opere letterarie, da romanzi, da novelle, da commedie e perfino dai fortunati e tradizionali successi del teatro lirico. E, si badi bene, non soltanto per ciò che riguarda la trama, la storia, bensì nel vanitoso e puerile tentativo di riprodurre, di darne una ulteriore edizione. Nasce così spesso la preoccupazione, in chi scrive di cose del cinema, che tutta la propria impalcatura estetica, che talvolta vagheggia addirittura ad un ordine di carattere filosofico, sia costruita sul nulla, su semplici parole, o addirittura nasca proprio da una falsa valutazione, di porre cioè il cinematografo sulla stessa linea di orizzonti delle altre arti.

Che siano cioè le altre arti, che appunto perchè hanno propri mezzi espressivi per una propria fisionomia già da secoli individuata, che inducono a pensare altrettanto del cinema, quando esso viene esaminato in sede puramente teorica? Questo si domanda l'uomo che ragiona di fronte ai film che quotidianamente è costretto a vedere, di qualunque paese essi siano e di qualunque fattura.

La convinzione del nostro lavoro, quasi la fede che noi nutriamo per questo benedetto cinematografo, ci riportano però ben presto sulla diritta strada e ci fanno pensare che malgrado tutto non è così, che la ragione sta dalla parte della «teoria», che in fondo questioni di altro carattere, dipendenti dall'industria, dalla finanza, e spesso dalla «grana grossa» di coloro che fanno film, sono le sole responsabili della alterazione di certi valori e portano appunto alla cecità in chi costruisce un film, riguardo ai

mezzi che egli ha a sua disposizione e di cui spesso non sa fare uso.

Comunque, poichè, specie in una materia di così lampante evidenza, è dalla realtà che si debbono trarre delle conclusioni, occorre appunto tale realtà esaminare e vedere dove nasca questo dissidio e perchè. A parer nostro, tutto dipende dalla confusione spesso ingenerata nei realizzatori di un film, di ritenere i propri mezzi esattamente gli stessi di chi si accinge a scrivere, carta penna e calamaio, una narrazione. Confusione che si produce principalmente, e che è tanto più evidente, nel caso di riduzioni cinematografiche dalle grandi, e talvolta anche dalle mediocri opere della letteratura e del teatro. In altre parole, nascono vere e proprie preoccupazioni di ordine letterario più o meno alte, più o meno raffinate, ma che, appunto perchè tali, sono proprie di tutt'altre forme artistiche. L'errore sta nel parificare come fonti emotive la parola all'immagine, nel credere cioè che la perfezione di pagine scritte, e quindi il successo che ne deriva, sia trasferibile esattamente e con eguale fortuna in una successione di immagini visive quali sono quelle di un film. Come chi credesse alla trasferibilità, poniamo, di una musica in un racconto o in una pittura, in un'opera architettonica. E, ci s'intenda, ciò in una traduzione, che mantenga perfettamente il «grado», il «livello», oltretutto lo stretto contenuto e lo svolgimento formale dell'originale cui ci si è ispirati. Tra la parola e l'immagine, vi è la stessa differenza in realtà che esiste tra le note di una musica e le parti di composizione di un disegno, tra la tecnica che guida uno scultore e quella di un architetto. Esse appartengono a due mondi espressivi diversi, ciascuno dei quali ha la sua sfera di emozione particolarissima e indipendente. Mentre in letteratura la parola è fonte evocatrice di visioni, è mezzo che accenna e lascia libero campo all'immaginazione di chi legge, che gli dà una possibilità senza confini di ricostruzione mentale, l'immagine cinematografica ci dà una realtà che è già definita e completa in tutte le sue parti, e che non può essere altro che quella. Il cinema non genera visioni fantastiche; esso le dà già ben delineate e composte.

Per quanto la trasposizione in film di una opera letteraria, o comunque appartenente ad altro genere artistico, rappresenta

La seconda edizione dell'

ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

è in preparazione. In questi giorni inviamo ad attori, generici extra, registi e tecnici un questionario da riempire. Coloro che non lo riceveranno ci scrivano direttamente e subito, richiedendoci il questionario. **È essenziale per l'inclusione nell'Almanacco**

sempre, nella totalità dei casi, un fallimento, dal punto di vista estetico e lo rappresenta in tanto di più in quanto maggiormente cerca di avvicinarsi al suo modello, di riprodurre quindi fedelmente un modello che, appartenendo ad un mondo di altra libera fantasia, cade e diviene meschino nelle nuove vesti, perfettamente a misura, che gli vengono adattate. Ciò che apparteneva ad una intimità del tutto soggettiva e particolare, viene ora ad essere imprigionato nella obiettività propria dell'immagine fotografata che esclude del tutto la libertà di un'idea nell'osservatore.

Pensate per un momento a Tolstoj, a Dostojewski, a Zola, a Dumas, nelle loro opere, e nei lavori cinematografici che da queste si sono tratti, e vi accorgerete della straordinaria manchevolezza e limitatezza di questi ultimi, che nascono nel confronto. E ciò è necessario notaré, non per inefficacia o per impossibilità naturale del cinematografo, ma unicamente per un uso errato dei mezzi di questa forma di espressione. Se in sede teorica, per ritornare al nostro ragionamento, si è convinti della indipendenza del cinema dalle altre arti, perchè dunque si continua nell'ostinata ed infruttifera confusione? Per due ragioni. Per

basso concetto del cinema, proprio da parte di chi lo fa, e per la pigra facilità di contare sul potere reclamistico di certi titoli e di certi nomi che assicurano la cassetta. In questo modo, si riduce il cinema a pura volgarizzazione, a riassunto « collettivo » per il grosso pubblico di opere di cui tutti parlano e che relativamente pochi conoscono. Quanta gente conversa oggi su Dickens, o Mark Twain, su Dostojewski proprio, o su Tolstoj e addirittura su Shakespeare, unicamente perchè ha veduto al cinematografo DAVID COPPERFIELD, TOM SAWYER, DELITTO E CASTIGO, ANNA KARENINA, IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, GIULIETTA E ROMEO, film tutti che, per quanto di egregia fattura, si ponevano già, dall'attimo di partenza, in una condizione di inferiorità, come quei servitori fedelissimi ed ossequiosi, che restano tuttavia sempre dei servitori.

Così talvolta il parlato mette in bocca ai personaggi dei film le parole medesime del dialogo scritto nel romanzo o nella novella, riducendo quello che è il frutto di una esperata costruzione letteraria, di una costruzione evocativa, a fatto, a cronaca, a notizia, a illustrazione.

Il cinema, in realtà, non consiste per nulla in questi processi, in queste trasposizioni dai capitoli, ma in qualcosa di più, in qualcosa di diverso che ha le sue voci da fare intendere, le sue cose da dire. È interessante a questo proposito una esperienza fatta anni fa in Russia. Ad alcuni contadini di una lontanissima e sperduta regione asiatica fu fatto vedere, per la prima volta da che erano nati, un film moderno, di quelli delle normali programmazioni nelle città del mondo civile. Quel pubblico, di fronte a certi passaggi, non capì nulla, non riuscì a comprendere la narrazione, si arrestò per così dire « impennato » dinanzi alle immagini. Per esempio, dopo aver seguito una data scena, non si raccapezzava più all'improvvisa interruzione di questa per l'oramai classico calendario che si sfoglia per dare l'impressione del tempo trascorso, o a quella ancora più sfruttata del portacenere pieno di mozziconi di sigaretta che oltre all'idea del tempo dà quella del nervosismo del protagonista. Lo svolgimento cioè puramente visivo dell'azione, in quanto assolutamente oggettiva e tanto particolarmente definita, aveva a tal punto preso quelle menti, da non consentire loro nemmeno la più elementare associazione di idee, la più piccola libertà di immaginazione. Cosa questa che non si verifica mai alla lettura di qualsiasi brano di narrativa. Tutto questo dimostra che il cinema ha mezzi espressivi suoi propri, e che quindi altra materia che non quella letteraria deve dargli vita. Esso ha cioè altre possibilità che non le diverse arti e appunto su queste possibilità deve venire impostato per esprimere il suo mondo. I film che maggiormente sono stati gustati da tutti, come vero cinematografo, non sono mai quelli tratti da opere appartenenti ad altri generi. L'elencazione è superflua o comunque sarebbe troppo vasta e troppo facile. Voi tutti mi capite. Per questo ci auguriamo che teoria e pratica riescano finalmente ad incontrarsi sul piano di quest'ultima e cioè tenendo conto di quel minimo di nozioni di estetica che la vita, sebbene ancor giovanissima, del cinematografo ci ha insegnato.

Se vorremo sentire un'opera lirica o una commedia andremo ancora a teatro, perchè come scrisse nel 1929 Luigi Pirandello: « Il teatro di prosa come di musica può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografo, ma è il cinematografo che vuole diventare teatro; e la massima vittoria appunto da aspirare, mettendosi più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventare una copia, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia farà sempre nascere il desiderio dell'originale ». E se vorremo poi conoscere un romanzo e una novella comprenderemo ancora il volume in libreria. Nei film vogliamo vedere il cinematografo e non delle banali e imperfette traduzioni.

GIUSEPPE ISANI



'Delitto e castigo'

I due cappelli di paglia

PER la seconda volta un vaudeville di Labiche e Michel ritorna sullo schermo. Si tratta di *Un cappello di paglia di Firenze*, da cui nel 1927 René Clair trasse uno dei suoi film più clairiani, vale a dire più tristi. Liebeneiner si è impadronito ora della macchinosa vicenda; ha rinunciato alle attrattive di un'ovvia psicanalisi, puntando sul mordente della recitazione. Ma è quest'ultimo veramente il secondo film che si muova in quell'aura marionettistica o non è piuttosto il primo al quale il titolo di Labiche si possa giustamente attribuire?

Al letterato René Clair probabilmente Labiche doveva apparire, se non proprio « populaciere », certo non abbastanza raffinato; e non abbastanza raffinato semplicemente perché gaio. La scelta fu determinata dalla considerazione degli elementi plastici insiti nei capisaldi del contenuto. Il nucleo si delineava con chiarezza, tutto attraverso immagini. Non appariva indispensabile un virtuosismo di sceneggiatura per porre i termini del problema drammatico senza appoggiarsi soverchiamente all'aiuto delle didascalie. Per queste, e non per altre ragioni l'attenzione del letterato si posò sul disprezzato vaudeville: e nacque quel *Capello di paglia di Firenze*, sceneggiato e realizzato da René Clair, che ebbe come scenografo Lazare Meerson e come interpreti Albert Préjean, Olga Tschekowa, Alice Tissot, Jim Gerald e Paul Ollivier.

Passando fra le mani dello sceneggiatore francese, la sostanza del racconto si modifica e si altera. Vengono introdotte talune situazioni estranee; altre sono mutate o sopresse. L'architettura della vicenda perde la sua lucida simmetria. Il ritmo si svolge in sordina. Il tono si intorbida e volge a un robusto naturalismo. I personaggi non sono più marionette che appaiono e spariscono fra tendaggi compiacenti: diventano creature. Il formalismo risulta quasi escluso, per un desiderio di sincerità che si appaga al di fuori dell'espressione. Dall'obiettivismo dell'osservazione derivano un tedio e una pena che si effondono in alcuni passaggi. Questo senso di disgusto, immanente a tutto il film, si estrinseca persino in particolari scenografici, volente o nolente Meerson. Ecco l'arredamento pretenzioso, i ninfoli da pochi soldi, la mensola con la riproduzione di Millet. Ma la trasformazione è ancora più evidente nei personaggi. La sposa, la cui esistenza sarebbe giustificata unicamente da ragioni d'intreccio, diventa per René Clair una trepida borghesuccia, innamorata dello sposo. Quest'ultimo assume l'aspetto e la psicologia di un onesto irrequieto. Al turbamento degli sposi si contrappone nell'armonia dell'insieme il turbamento dell'adultera. Il contrasto è tutto nel contenuto e viene solo talvolta sottolineato mediante accostamenti compiuti con leggerissima mano. Il personaggio sul quale s'impenna la complicata storia si chiarifica e si umanizza con precisi contorni. È l'adultera. Alterarne così pro-

fondamente il significato poteva riuscire pericoloso per la compattezza dell'atmosfera. Ma il trapasso si compie in una sobrietà degna di Cecof. La pena dell'adultera non deriva dalla sua ansietà e non si attenua quando questa sparisce. La sua origine è connaturata alla stessa vita della protagonista, nella quale si intuisce una sensibilità umiliata. È incompresa dal marito, il cui carattere è suggerito attraverso scorci di un pensiero naturalistico. Ma l'amante non è migliore dell'ingannato consorte. Al pari di questi è egoista; e persino nella sua rigida prestanza è come il presentimento di una volgare vanità. L'adultera sorride una sola volta: per ringraziare la sposa che l'aiuta nell'inganno. E anche qui la simmetria è tutta nel contenuto. Le intenzioni del regista si volgono verso una dolente spiritualità. Nella solidarietà umana tra la moglie adultera e gli sposi innamorati che la proteggono, affiora quel pensoso René Clair che nel milione trasformerà in poesia la macchinetta farsesca della vicenda.

Nel 1940 viene la volta di Liebeneiner. Ma è questi davvero il secondo o non è invece il primo inscenatore che interpreti fedelmente il vero mondo di Labiche? È da notare che i due realizzatori si sono formati in un clima diverso. L'uno imbevuto di letteratura, l'altro di teatro. Scaltrito il primo nella sottigliezza letteraria, smaltito il secondo a tutti i segreti della recitazione teatrale. Mentre il parigino tende a nobilitare il cinematografo, immettendovi la sua educazione letteraria, Liebeneiner si orienta verso un potenziamento delle possibilità sceniche del soggetto. Non bisogna dimenticare che quest'ultimo, al pari dell'altro attore regista Willy Forst, si è formato durante la produzione sonora tedesca. E questa presenta alcune caratteristiche che si possono considerare derivate alquanto indirettamente dall'esperienza di Max Reinhardt. Una recitazione virtuosistica che rinchioda la realtà nella rete di uno stile; e in pari tempo una diligente adesione all'atmosfera scenografica. La commedia si ingentilisce per una castigata signorilità d'impostazione, mentre assume un vago sapore di frutto proibito. Queste, molto brevemente, le caratteristiche della commedia come l'ha trasformata Reinhardt: queste press'a poco le caratteristiche della commedia cinematografica tedesca ai suoi inizi sonori. Fu in questa produzione, se non esattamente in questo genere, che si formò l'attore cinematografico Wolfgang Liebeneiner. Le sue pellicole di attore furono drammatiche; ebbe come registi Bolvary, Waschneck ed Ophüls. Poi, al pari di Forst e di Leni Riefenstahl, l'attore si rivelò regista: realizzò una pellicola poco notevole, a cui seguì un marito modello. Qui Liebeneiner, valendosi di uno scenario di Geis e Halbin, crea l'interpretazione più penetrante di Rühmann.

È questo stesso Rühmann che viene contrapposto al Préjean di Clair in *DER FLORENTINER HUT*. Quando si pensi che taluno ha notato in Préjean intonazioni chapliniane, apparirà come l'atteggiamento di Liebeneiner sia nettamente anticlairiano. Lo sposo non è più il volenteroso monsieur Fadinard, inquieto e turbato, di Clair: è invece Herr Farina, il malizioso giovanotto buongustaio e sicuro di sé. Gli avvenimenti in cui si trova coinvolto non lo impensieriscono né lo turbano profondamente: in mezzo a situazioni insospettite e ad ambienti a lui sconosciuti, egli prova in sostanza dei sentimenti analoghi a quelli di un bambino che si diverte in un gioco imprevisto. E soprattutto non prende la cosa sul serio. Mentre il Fadinard di Clair è compreso della tristezza squallida dell'adultera in pena, questo Herr Farina interpretato da Rühmann ha quasi sempre l'aria di strizzare l'occhio e di ridersela del marito. Lo sposo Albert Préjean

compie le sue azioni come un dovere: invece nel Rühmann di Liebeneiner affiora la compiacenza di una maliziosa complicità. Il distacco fra il Préjean clairiano ed il Rühmann di Liebeneiner non poteva non avere una eco in ogni altro elemento; e infatti tutti gli altri personaggi e la stessa scenografia sono diametralmente opposti ai corrispondenti elementi del film clairiano. Non più le creature sofferenti di Clair, ma delle marionette che esistono per la necessità della trama e che si muovono nell'inquadratura soprattutto in omaggio ad effetti fotografici. Non si può certo accusare Liebeneiner di essere stato anche solo menomamente influenzato da Clair: non d'influenza ma nemmeno di un lontanissimo ricordo è lecito parlare. E d'altro non sarebbe possibile. L'uno realizza una commedia in costume, l'altro una commedia di costumi. Ed è logico che sia così: perché di fronte al vaudeville le reazioni dell'uno sono completamente diverse dalle reazioni dell'altro. Il regista francese intende elevare tanto il vaudeville quanto il cinematografo, trasportando in ambedue il greve fardello del suo cecofiano disgusto in sordina. Liebeneiner invece, posto di fronte alla materia labichiana, fa della realizzazione una questione di accuratezza. Un siffatto atteggiamento deriva da una particolare mentalità. Questa mentalità ha un nome che direttamente o indirettamente finisce per affacciarsi nella commedia cinematografica: Lubitsch. E non si tratta soltanto di mentalità: ché qui più di una volta Lubitsch fa capolino. Se si trattasse soltanto di una somiglianza scenografica, l'osservazione sarebbe ovvia. Si tratta invece di elementi scenografici che assumono scaltramente un valore tonale. Scale, balaustrate, candelabri, pareti inquadrati da stucchi, nonché beninteso qualche letto ampio, complicato, sormontato da festoni di tendaggi. Non solo: la mentalità del realizzatore di *LADY WINDERMERE'S FAN* non è estranea agli stessi esterni. Qui quella stessa campagna che il regista francese guardava con un senso di noia è come imbevuta vagamente di un composito ottimismo. E mentre negli interni di Clair grava un senso di oppressione, negli interni di Liebeneiner il benessere materiale dei protagonisti trova un fotografo simpaticizzante.

Volendo paragonare a delle sfide i rifacimenti di uno stesso soggetto, bisogna ammettere che non esistono nel cinematografo altri esempi di duelli interessanti più di questo. Rifacimenti di uno stesso soggetto sono già stati compiuti: ma accadeva molto spesso che l'oggetto della competizione fosse privo d'interesse. Oppure che le forze fossero così impari da non potersi nemmeno pensare ad un paragone: come il maldestro tentativo americano di copiare MASCHERATA di Forst. Ma questa volta gli avversari sono ambedue valorosi. René Clair contro Liebeneiner: non è un caso frequente. Non vogliamo pronunciare un verdetto in un tale duello: soltanto notiamo che a Liebeneiner non si può certo muovere l'accusa di avere falsato la commedia. Preciso e complicato, massiccio e specioso, il disegno del vaudeville riacquisterà forse i suoi nitidi contorni, che René Clair aveva offuscato dietro un'amara spuma.

GIANCARLO BERIA

(r. documentazione fotografica nel paginone)



René Clair al naturale



Liebeneiner quand'era Chopin



CLAIR: un interno. (Un opprimente materialismo vi grava sopra)



LIEBENEINER: Un interno di tutt'altro stile



CLAIR: l'ufficiale seduttore



LIEBENEINER: lo stesso. (Notare la completa assenza di patos)



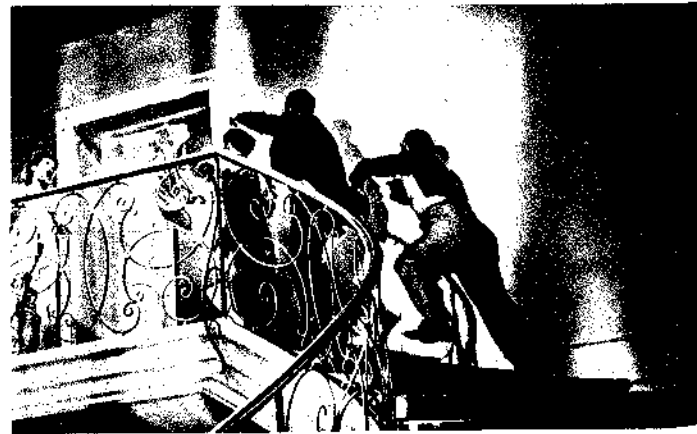
CLAIR: la cerimonia nuziale



LIEBENEINER: la stessa



CLAIR: amara comicità, immobile (la scena del pediluvio)



LIEBENEINER: movimento e allegria (alla Lubitsch)

LIEBENEINER



CLAIR: un letto



LIEBENEINER: un letto



CLAIR: il marito. (Cupa atmosfera)



LIEBENEINER: il marito. (Puro vaudeville)



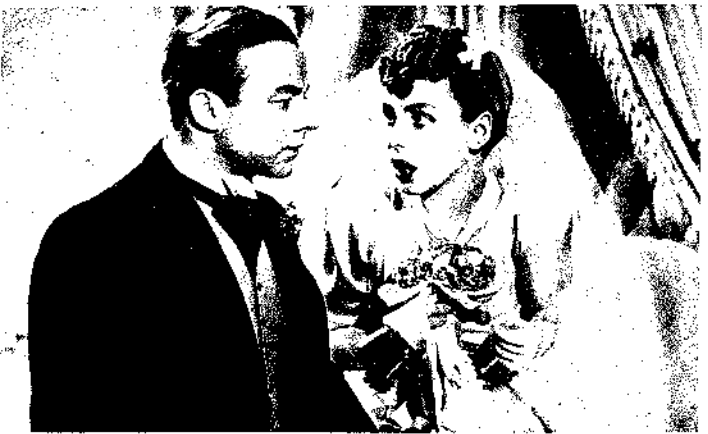
CLAIR: comicità allusiva



LIEBENEINER: comicità concreta (alla Reinhardt)



CLAIR: l'adultera. (Olga Tschechowa)



LIEBENEINER: gli sposi

LA TARANTOLA SCESPIRIANA

QUINTO RITORNO DI JOHN BARRYMORE



John Barrymore sotto le mani del truccatore verifica la sua parrucca

ENTRO' nel cinema la prima volta nel 1912, per prendere parte, quasi come a divertimenti, a distrazioni di grande attore del teatro, a film, per lo più brevi « comiche » in due atti. Nella vita altamente contraddittoria di John Barrymore, tutto è regolato dal genio dell'assurdo: dopo avere interpretato i ruoli più classici del teatro scespiriano, gli fece proprio piacere di sperimentare, tanto rozzamente quanto lo permettevano i mezzi del cinema pioniere di allora, il proprio talento di attore comico, di mimo addirittura da circo. Il sangue blu d'un rampollo nobilissimo della « famiglia reale » veniva e viene percorso, a riprese folli, da vene tumultuose gonfie di linfa rossa e sacrilega. John Barrymore, nel 1912, apparve sullo schermo truccato nei modi più inverosimili, facendo boccacce e tirando le sacramentali torte sulla faccia dei suoi modesti compagni di lavoro. Fu l'amicizia personale con Griffith che, a quel tempo, attrasse John e Lionel al cinema. A John non pareva vero di potersi scatenare farsescamente, di compiacersi ad appiccicarsi nasi finti e barbe, cosa che gli è sempre andata straordinariamente a genio: ricordarsi di ARSENIO LUPIN, dove gabba Lionel-poliziotto travestendosi da vecchio fioraio nasone; di VENTESIMO SECOLO, dove, iriconoscibile sotto le vesti d'un vecchio professore dalla voce tremula, riesce a montare sul treno in incognito; di tutte le occasioni che lo vedemmo mutato, dal DOTTOR JEKYLL al prologo di DON GIOVANNI, da SVENGALI alla fine di LORD BRUMMET, dal POETA VAGABONDO (dove si trucca da pazzo maschera del Carnevale, e poi, rimasto solo all'annuncio dell'esilio, si strappa la cartapesta e i cosmetici dalla faccia — come in VENTESIMO SECOLO! — rivelando una smorfia di pianto sotto il ghigno dell'allegria sfrenata) fino al recente MARIA ANTONIETTA, dove compare per brevi istanti emozionantissimi nel personaggio del vecchio re morente.

Passò un intervallo di sette anni. Nel 1920 si verificò il primo ritorno di Barrymore al cinema: DOTTOR JEKYLL. La sua singolare attitudine alla pantomima, insieme alle sue ulteriori virtù di interprete, gli danno subito un posto di privilegio anche nel cinema. Il film stevensoniano lo mostra, nella responsabilità del doppio ruolo, in un virtuosismo magistrale. Il suo Jekyll è un uomo austero, sui cinquant'anni; trasformandosi in Hyde, nell'incarnazione del male, egli ringiovanisce, si fa più alto, non mutano i suoi lineamenti, a eccezione degli occhi: che prima avevano uno sguardo mite e chiaro, e adesso si accendono di lampi spaventosi.

Malgrado questa prova d'eccezione, John Barrymore s'allontanò un'altra volta da Hollywood. Vi tornò quattr'anni più tar-

di, e vi rimase fino al 1926: da LORD BRUMMEL a DON GIOVANNI.

Il terzo ritorno avviene nel 1929: GENERAL CRACK.

Il quarto nel 1936: GIULIETTA E ROMEO. Lo andai a visitare agli stabilimenti della Metro; era la seconda volta che lo incontravo. La prima visita risale al 1919; egli era allora Jack « the Bachelor », lo scapolo, e viveva solo in uno stravagante appartamento da bohemien nel cuore di New York. Nel 1936 ritornava al cinema dopo due anni d'assenza, due anni turbolenti. Finito VENTESIMO SECOLO, era partito per l'Italia, il paese ch'egli ama di più al mondo dopo il suo (egli è un raffinato conoscitore dell'arte italiana, della storia del teatro, e un vero collezionista di preziosità antiche e moderne uscite dalle mani di artigiani italiani), vi era rimasto un certo tempo; poi s'era imbarcato per l'India. Tornato in America, s'ammalò gravemente. Guarito, incontrò Elaine Barrie, che fin da bambina aveva amato l'attore glorioso dallo schermo e ora che lo aveva vicino sé lo seppe attirare tra le fresche braccia nervose. John perse la testa: divorziò da Dolores Costello, e fuggì, paragonando sé a un mostruoso Calibano e la giovane innamorata e ambiziosa a un aereo Ariel, con Elaine. La sposò, litigò con lei, si ammalò ancora, restò senza denari. Ricordo quando ci sedemmo nel suo camerino alla Metro:

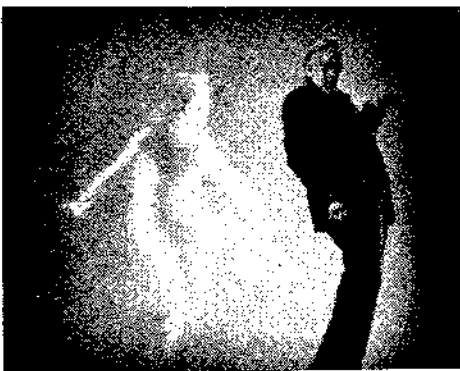
— Quanto tempo siete stato lontano dallo schermo? — gli chiesi.

— Per ciò che riguarda il tempo — disse John Barrymore — può considerarsi per l'emozione un'ora, un giorno, una settimana, un mese, un anno, l'eternità. Per me il calendario è divenuto solamente una decorazione per il muro, con qua e là delle date che ogni tanto risaltano sullo sfondo rosso della tappezzeria.

Quello che osservai fu ch'egli era immutato. Nulla poteva cambiare il suo diabolico umorismo, la sovrana e settecentesca leggerezza del suo carattere più esteriore, l'intensità del suo tono di vita. Aveva con me la medesima indulgente pazienza che



John ed Elaine, fotografati in occasione di una delle loro ultime riconciliazioni



Quinto ritorno di John Barrymore: nel ruolo dello scienziato inventore della 'Donna invisibile' (Universal 1941)



m'aveva mostrata diciassett'anni prima, quella pazienza ch'egli ha verso le persone che gli sono simpatiche. Parlando del suo lavoro, venni a domandargli che cosa lo avesse spinto, la prima volta, a recitare Shakespeare.

— Una tarantola — fu la sua blanda risposta. Imperturbabile, guardava con l'occhio malizioso il fumo della sua sigaretta.

— Una tar...!

— Una di quelle rosse — egli specificò con calma.

— Dentro una banana?

— Al giardino zoologico. Se vi piacciono i racconti curiosi, io sono anche troppo felice di raccontarli. Un giorno, e questo è il modo di incominciare un racconto dubitoso, ma forse è vero, andai al giardino zoologico di New York con Edward Sheldon, il drammaturgo. Noi passeggiavamo per il magnifico giardino rendendoci nemici i vari animali, finché arrivammo alla tarantola. Essa ci fermò. Rimanemmo immobili come incantati. Era il più diabolico ragno che avessi mai visto, rossa come l'ira e con una grande macchia sulla schiena. Una volta tanto rimasi senza parola. Ma Ed disse: « Rassomiglia a Riccardo III ». Poi aggiunse: « Perché non la rappresenti? ». « Cosa — io domandai —, la tarantola? ». « No, sciocco — egli rispose cortesemente —, la tragedia ».

— Così, semplicemente, incominciaste.

— Niente affatto. Io dissi a Sheldon, tempo dopo, ch'ero finalmente divenuto uno studioso di Shakespeare. « Uno studioso davvero? — egli disse ». Io gli spiegai seriamente che cosa intendevo per avere studiato. Mi rispose altrettanto seriamente che si compiaceva con me, ma che oltre a una profonda conoscenza teorica era necessaria una esperienza pratica, un allenamento che mi riportasse a tutta una tradizione. « Va da Margaret Carrington, essa t'insegnerà tutto ciò che è necessario tu sappia ». La signora Carrington non soltanto sa una spaventosa quantità di cose sulla tecnica della voce, ma possiede le qualità specifiche del genio costruttivo. Dopo ch'essa ebbe provato la mia voce, io rilessi il soliloquio di Enrico VI con Riccardo III. Poi, mentre provavo la parte, zoppicando nella stanza con un ombrello e trasportando con l'immaginazione una testa insanguinata, io gridavo ad alta voce. Sembrò che la signora Carrington all'improvviso si sentisse ma-



1919: il grande attore in una delle sue maggiori interpretazioni teatrali, 'The Jest' (La beffa)



In alto a sinistra: s'è scatenata la follia nel capitano mutilato di 'Mostro del mare'; com'era di verso - a destra - prima che si sconvolgesse il suo cervello: un fiero dominatore

le. Quando ricominciò a parlare chiese: «Volete far questo in tale modo?» «Perché — domandai meravigliato —, a che cosa rassomiglia?». Per prima cosa essa mi spiegò che sembravo un asino maggolino; proprio così disse: «asino maggolino». «Come volete che lo faccia?» — chiesi umilmente. Essa si voltò verso un cestino di frutta che era sulla tavola e disse: «Prendete un arancio». Obbediente, rimasi immobile come un fanciullo a una merenda in comune fatta a scuola in un giorno di festa. «Ora — essa comandò con vigorosa decisione — venite nella stanza e dite: Margherita». In altre parole, essa mi insegnò a recitare Shakespeare in un modo semplice, umano, parlato. Quel giorno io trovai me stesso.

Una pausa.

Barrymore schiacciò la sigaretta sul tavolo con la mano guantata di Mercurio, e indulgì a guardarsela tra le dita così spiaccicata. L'angolo del labbro si alzava impercettibilmente: con uno scatto, sollevò la testa a guardarmi.

— Ora noi stiamo recitando GIULIETTA E ROMEO. La mia personale istruzione mi ha convinto che non c'è nessun altro posto tanto adatto al naturale sviluppo degli attori scespiriani, come Hollywood.



Con Marion Nixon nel 'General Crack', il primo film tutto parlato di Barrymore

— Perché? — domandai, aspettando una osservazione profonda.

— Perché — e il lampo della scoperta brillò nei suoi occhi — la California è ricca di aranci quanto nessun altro paese. Ma diventò poi di nuovo serissimo, parlò di Macbeth e mi disse infine che voleva portarlo sullo schermo: «M'interessa come parte e come produzione; io stesso vorrei incaricarmi di realizzarlo».

Giorni fa l'ho ritrovato. Dopo alcuni film girati nel 1939, quali SPAWNS OF THE NORTH di Hathaway e altri minori, egli scomparve ancora. Ritornò in teatro con Elaine. Ci fu sul principio uno scandalo: dovendo scacciare la nella finzione, egli si prese sulla moglie chissà quale misteriosa vendetta, e calcò la mano. Poi tutto si ricompose; ed egli restò a Chicago in teatro per oltre un anno. Adesso torna al cinema per la quinta volta: interpreta un ruolo di scienziato allegramente matto nel film LA DONNA INVISIBILE. È lui che scopre un fluido e lo prova su Virginia Bruce, che si fa evanescente. Si dura fatica, vedendolo strizzare gli occhi al suo modo pazzesco, a ripensarlo come attore scespiriano. Pure furono i ruoli d'Amleto e di Riccardo III che gli riservarono una vera apoteosi. Già aveva meravigliato tutta Broadway tenendo in tensione un auditorio per otto minuti con un personaggio che camminava in silenzio, esprimendosi con la sola eloquenza della mimica. Con le recite scespiriane, conquistò l'Inghilterra, fu il primo attore non inglese che ottenesse successo a Londra interpretando Shakespeare. Lo scrittore St. John Ervine disse del suo Riccardo III che v'era «una malignità soprannaturale», «il male incarnato e manifesto, un male freddo, glaciale, che passa da un atto vile all'altro con la massima deliberazione, che calcola con precisione e commette delitti senza necessità, solo che il sangue gli monti alla testa».

Alludeva indubbiamente alla animazione del personaggio, ma se si pensa all'ironia di John, alla sua dolente difesa contro il tempo e il disordine, al suo riso demonia-

co, si troverà una subcosciente identificazione tra vita e arte. Questa identificazione fa più grande e più profondo John Barrymore, colui che tutti gli attori del cinema e del teatro d'America e d'Inghilterra considerano il maestro di ognuno, il più grande attore vivente.

Lo guardavo durante la realizzazione della DONNA INVISIBILE. Si scatenava ancora come uno spirito infrenabile e giocoso, correggendo la bonomia del personaggio con il suo acre umore di «diavolo sciancato». Chiamato a un ruolo colorito e brillante di caratterista, egli vi stava versando a piene mani, con un senso prodigioso della misura e dell'improvvisazione, la sua pece bollente. Quel giorno stesso, finite le riprese della mattina, si ritirò da una parte col regista e riscrisse tutto il suo ruolo. Ne uscirà un personaggio degno del puro folle scalagnato della MOGLIE BUGIARDA. Non è cambiato, John Barrymore.

Quest'uomo paradossale ha ormai cinquantanove anni. Non è più l'amoroso dal profilo apollineo del cinema muto, quantunque, nel profondo della sua personalità, si affaccino ancora invariate le sue essenze umane di violenza, di disdegno, di sarcasmo, di follia e di passione; intatte. La sua arte, forse meno visiva, meno gradevole, s'è perfezionata ancora. Finzione e realtà s'uniscono nella sua maturità, con una più franca fedeltà ai suoi impulsi intimi. Egli non sente il tempo, nel senso che espressivamente lo percorre, lo forza. La sua tra-



Tre tipiche immagini da 'Don Giovanni': la sovrana indolenza, la passione e la fantasia di John Barrymore



L'ultimo Barrymore, quello smanioso e folle, senza ritegno e con i nervi accesi, maturo e profondo, si sviluppa pel cinema in 'Notturmo viennese' (a sinistra) e si chiarisce umoristicamente in 'Ventesimo secolo'

sformazione corrosiva e diabolica, spiritosa e scriteriata, incominciò forse in NOTTURNO VIENNESE. Altri citerà SVENGALI, IL DIAVOLO SCIANCATO. Ma io direi che quelli erano personaggi romantici, variazioni della discesa del diavolo sulla terra, filiazioni di Riccardo III. Il dialogo non aveva ancora importanza in quei film: mentre nell'altalena della sua voce, dai toni striduli a una dolcezza infernale, Barrymore trova oggi un elemento più che mai duttile per raccontarci il culmine della sua esperienza di attore. VENTESIMO SECOLO stabilì in pieno l'evoluzione su accennata. Da allora in poi, il suo umore s'è fatto rabelesiano, dissolvente, inquietante di penetrazione, impertinente, e qualche volta ghignante, premortale.

Si direbbe ch'egli, così vicino a una saggezza di genio della follia umana, si precipiti a gran salti in un buio di gelo, e se ne ritragga con un approfondimento ancora più grave, ancora più intimo, della sua concezione del mondo violenta ed egotistica.

NARD TWHARTER



Il famoso duello di 'Don Giovanni'



SQUADRIGLIA DI COMBATTIMENTO LÜTZOW



Bombardieri della Lützow distruggono aeroporti e apparecchi al suolo: eccone l'impressionante ricostruzione cinematografica



Le truppe polacche, inquisite dagli aereoplani, fuggono abbandonando una città



Un'altra suggestiva immagine della rotta polacca provocata dalla violenta azione degli aereoplani

D. III. 88 era la storia d'un aeroporto e d'una squadriglia: KAMPFGESCHWADER LÜTZOW ne è la continuazione, ma con un tema e motivi molto più arrischiati. È cambiato il regista, invece di Herbert Maisch, Hans Bertram. Questi era, con Wolf Neumeister che collabora anche al secondo film, il soggettista del primo; l'operatore è il medesimo (Georg Krause); così dicasi degli scenografi, del direttore di produzione e degli altri tecnici. Ritroviamo gli stessi attori negli stessi panni: Christian Kayssler nel ruolo del colonnello Mitkoff, Heinz Welzer in quello del veterano aviatore Paulsen, Hermann Braun in quello del suo amico e poi rivale Eckhard, Horst Birr (il meccanico Hasinger), Adolf Fischer (il meccanico Zeisler) e altri. La storia s'inizia nell'agosto 1939. Zeisler si sposa, o in piena festa nuziale viene alla squadriglia l'ordine di partire. E incomincia la guerra in Polonia. Dopo alcuni episodi isolati, Paulsen libera un gruppo di profughi tedeschi, tra i quali si trova una bella ragazza. Eckhard e Paulsen se ne innamorano, il più giovane guadagna, all'insaputa dell'altro, il cuore di lei. Durante un volo sull'Inghilterra, il veterano si sacrifica per salvare i compagni.

La perfetta cura dei particolari tecnici della guerra, l'appassionante vicenda dei protagonisti e l'impegno della realizzazione stabiliscono a priori — come le fotografie qui riprodotte possono documentare — la buona, sicura classe del film. C'interessa vivamente di vederlo: per la curiosità di sapere fino a che punto sia possibile risolvere in espressione, dunque in trasfigurazione, fatti tanto vicini, che tanto premono, sui quali sembra ancora difficile si possa produrre la nitida e obbiettiva contemplazione dell'arte. È questo il motivo più intimo e più sollecitante d'un film di siffatta natura.

(foto Tobis-Cinema)



Salvata da Paulsen (Heinz Welzel), Grete (Marietheres Angerpointner) non sa essergli riconoscente: essa ama Eckhard



Carsta Löck è la giovane sposa la cui festa nuziale viene interrotta dalla guerra



I piloti s'affacciano da un rifugio: osservate la verità dei loro atteggiamenti



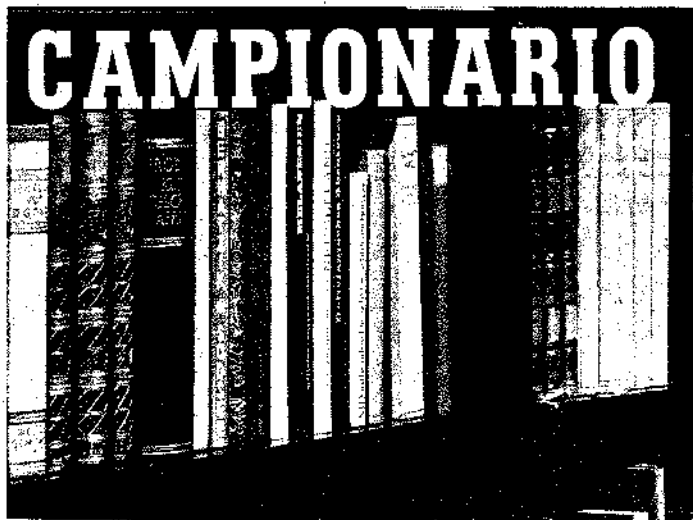
Il comandante della squadriglia, il diritto colonnello Mithoff (Christian Kayssler), al ritorno da un volo sul territorio nemico



I due più importanti ufficiali della squadriglia, il colonnello Mithoff e il maggiore Hagen (Peter Voss), discutono un piano di combattimento



Un motivo caro alla drammaturgia del cinema: i ruvidi eroi dal sangue freddo e implacabile, nascondono un cuore tenero



Si è tanto spesso usato il vocabolo *guito* a sproposito, che, a forza di sentirlo affibbiare ad attori dappoco, il pubblico si è abituato a tenere *guito* in sinonimo di *cane*, quando il voca-

bolo sta invece ad indicare quasi un superamento dell'attore: un individuo che è talmente immerso nell'atmosfera drammatica da vivere soltanto in funzione di quei momenti che il sipario è aperto. Tutto il resto: povertà, vagabondaggio pittoresco, è soltanto una conseguenza della esaltazione artistica che nasconde le esigenze quotidiane, quasi fossero degli inutili e vergognosi bisogni.

Vere storie di guitti ne conosciamo poche: il cinematografo ci ha dato con *LA FIN DU JOUR* una rappresentazione drammatica di rara chiarezza del mondo degli attori giunti all'estremo della loro parabola. Non altrettanto si può dire per il romanzo: fra letteratura e teatro vi è una incrinatura profonda. Assai di rado ci è accaduto di incontrare qualcuno che comprenda il teatro meno di un letterato; influenzato da certe definizioni estetiche che egli ritiene precise e non suscettibili di eccezione, il letterato vuol giudicare il teatro secondo una terminologia che sta alla scena come i libri stanno alla misurazione di un nastro stradale. Egli finisce perciò per non comprendere il contenuto che nella materia teatrale ha un rapporto di aderenza alla forma assai diverso da quello letterario, e confonderà soprattutto nel giudicare le possibilità di espressione, poiché si limiterà alla lettura di un testo là dove è necessario prendere in esame un complesso fenomeno in cui anche i cenci pittoreschi hanno la loro parte.

In questo romanzo di Mario Puccini troviamo invece una inconsueta penetrazione nel mondo del teatro: nei suoi usi e costumi e soprattutto nella descrizione di quella passione che fa dell'attore

un superuomo costantemente in lotta con una vita che vorrebbe sopraffare la sua realtà che è quella scenica.

Non staremo a narrarvi la trama di questa storia. Quel che ci preme mettere in rilievo è la perfetta spontaneità dei valori umani che Puccini mette in giuoco, e l'enorme materia cinematografica che il racconto contiene. La linea narrativa è tale da ispirare una storia cinematografica fra le più fluide e gradite al pubblico e contemporaneamente offre un enorme campo di lavoro ad un regista che intenda fare qualcosa di meno quotidiano delle attuali prestazioni del nostro cinematografo.

Qualche tempo fa, discutendo di questo romanzo con un attore di ingegno, Carlo Ninchi, ci sentimmo ribadire la nostra stessa opinione. Ninchi ci diceva di non aver mai letto una storia tanto adatta per il cinematografo e di non aver mai incontrato una figura di protagonista che lo avesse tentato maggiormente. Non crediamo sia necessario aggiungere di più. (MARIO PUCCINI: *Comici*, Ceschina, Milano. L. 14).



Il cinema si rivolge assai spesso alle biografie, curiose e poco note, oppure a quelle storie notissime che danno garanzia di un largo e popolare interesse.

La biografia che abbiamo preso in esame questa volta è fra le meno note al grande pubblico. Laura Bon fu una attrice dello scorso secolo che ebbe la ventura di fare innamorare di sé un Principe che poi divenne Re, il più grande re che la storia d'Italia ricordi. Le memorie di questa donna che ha vissuto in un'epoca particolarmente densa di avvenimenti, basterebbero a fornire molta materia al cinematografo.

Ma la storia della vita di Laura Bon è di gran lunga superiore a tutte le biografie che sono state fino ad oggi, da noi, tradotte in

pellicola. La vita dell'attrice è la storia di un grande amore, perfetto e completò dalla nascita al sommo della parabola e poi giù, per la china che porta al nulla tutte le cose umane.

Grandi personaggi e figure ignote entrano, si soffermano e passano con la più grande naturalezza nella vita dell'attrice. Le vicende si susseguono fluidamente, certi scorci sono tagliati con una abilità evocativa che li trasforma immediatamente in materiale visivo. Un regista di grande ingegno, capace di adombrare, dove sia necessario, gli incontri degli uomini e degli avvenimenti, potrebbe, con questo materiale, scrivere una nuova pagina per il cinematografo. (JARRO: *Memorie di una prima attrice*. Bemporad & C., Firenze, 1909, esaurito).



Quante storie di corsari ci ha narrate il cinematografo? Ancora quest'anno la nostra produzione annuncia due biografie di scorridori del mare tratte dai romanzi di Salgari. La materia cinematografica contenuta nei romanzi di Salgari è nota a tutti: per quanto due poco felici esperimenti abbiano danneggiato le trame salgariane, il nome del popolare roman-

ziere rimane di grande fascino per le platee e quindi di sicuro esito finanziario dell'impresa cinematografica.

Ma alla realizzazione cinematografica dei romanzi di Salgari si frappongono difficoltà notevolissime, fra cui l'ambientazione a climi e paesaggi diversi dal nostro. Una storia di corsari che potesse svolgersi senza difficoltà nel Mediterraneo potrebbe essere l'ideale per il genere cinematografico avventuroso.

La storia di Giuseppe Bavastro, nizzardo di nascita e genovese di elezione, terribile nemico degli inglesi nel Mediterraneo, corsaro audace non contro gli inermi ma contro i corsari stessi, è una delle più affascinanti che si possano offrire al cinematografo ed ha anche l'indiscusso pregio di impennarsi su una figura realmente esistita, su un uomo che è una gloria della tradizione marinara italiana. Pittresco più di un corsaro di Salgari e di Stevenson, vivo e umano, combattente formidabile, marinaio di grande valore, italiano di fede nei discorsi e nelle opere, Capitano Bavastro merita veramente di essere immortalato dal cinematografo. Assai di rado si potranno incontrare nella biografia di un personaggio della nostra storia tanti elementi capaci di appassionare un grande pubblico. (FRANCESCO PERRI: *Capitan Bavastro*. Garzanti, Milano. L. 18).

L'IMBONTITORE

PROGRAMMAZIONI DI FEBBRAIO

A ROMA

<i>La maschera di ferro</i>	Supercinema	14
<i>Tosca</i>	Moderno	14
<i>Caravaggio</i>	Supercinema	13
<i>Uomini sul fondo</i>	Barberini	12
<i>Uomini sul fondo</i>	Moderno	8
<i>La radio nella tempesta</i>	Bernini	7
<i>La granduchessa si diverte</i>	Barberini	6
<i>Una inebriante notte di ballo</i>	Barberini	6
<i>L'amore più forte</i>	Barberini	4
<i>Bufera d'amore</i>	Barberini	3
<i>Un dramma nel bosco</i>	Supercinema	3

A MILANO

<i>L'eterna illusione</i>	Corso	19
<i>Il postiglione della steppa</i>	Eden-Filodrammatici	16
<i>Tempeste</i>	Smeraldo	10
<i>L'eterna illusione</i>	Ambasciatori	9
<i>Forza Giorgio!</i>	Eden-Filodrammatici	7
<i>Un caso disperato</i>	Smeraldo	6
<i>Tosca</i>	Odeon	6
<i>Il ribelle della montagna</i>	Odeon	6
<i>Su con la vita</i>	Ambasciatori	6
<i>Vogliamo l'amore</i>	Odeon	5
<i>Redenzione</i>	Ambasciatori	5
<i>Ritorno</i>	Eden-Filodrammatici	5
<i>Oceano in fiamme</i>	Corso	5
<i>Sherlock Holmes</i>	Corso	4
<i>Vendetta</i>	Odeon	3
<i>Il quarto non arriva</i>	Ambasciatori	3
<i>La reggia sul fiume</i>	Excelsior	2

Romanzo di un Romanzo

RACCONTO-FILM DI UMBERTO DE FRANCISCIS

(Riassunto delle puntate precedenti)

Alla Pensione Primavera, abitata da tranquilli borghesi, capita in incognito un romanziere: Lorena, che vuole studiare dei tipi originali. L'attore Adelmo riconosce lo scrittore e svela il segreto a tutti gli ospiti, i quali, vedendosi osservati da uno scrittore, si sentono divenuti personaggi interessanti. Ciascuno comincia ad accusare delle strane manie: la cameriera sente improvvisamente l'imprescindibile bisogno di cambiare vita; Vittorio Borghi e sua moglie si accorgono del vuoto pauroso che si è creato nel loro matrimonio; Clotilde, una zitella romantica, comincia ad interessarsi agli uomini e particolarmente a Vittorio, uomo ammogliato. Fiorisce intanto un idillio fra il figlio dell'attore, Mercutio e Mariatena, una ragazza uscita di collegio da pochi giorni.

III

NEL piano di lavoro del romanziere, i personaggi cominciavano ad acquistare forma e colore; aveva intessuto una trama generica, e durante tutta una notte aveva buttate giù delle annotazioni su ciascuno dei tipi che aveva conosciuti. Non vedeva ancora chiaramente il nucleo romanzesco ma l'ambiente borghese, così preciso, gli sembrava di effetto sicuro. Adelmo era un collaboratore prezioso; non però nel senso da lui sperato, poichè Lorena non si sognava neppure di prenderlo a modello per uno dei suoi protagonisti: « Un personaggio troppo strambo — aveva pensato —. Il pubblico accetta soltanto le stramberie ragionate, piane; non può gradire questo vecchio trombone, troppo originale per riuscire divertente ». Lorena era un metodico uomo di affari che aveva profondamente studiato le applicazioni dell'economia alla letteratura: perciò Adelmo, ancora una volta nella sua vita, fu scartato dalla lista dei possibili protagonisti.

L'attore era però utilissimo a Lorena come informatore; conosceva perfettamente i fatti di tutti gli ospiti e sapeva narrarli con una facondia non priva di efficacia. Il romanziere, passando una serata a discorrere con Adelmo, vide tutti i personaggi in perfetta luce. Appunto per iniziare la vita romanzesca che egli intendeva imporre loro.

Prezioso illustratore il primo giorno, Adelmo si rivelò assai meno sicuro nei suc-

cessivi. Il vecchio aveva perfetto il senso dello spettacolo, ed era assai più lungimirante di un barometro nel sentire l'avvicinarsi della tempesta. Dopo qualche giorno avvertì Lorena che qualcosa di infido alitava intorno a loro. Il romanziere crollò sdegnosamente le spalle; egli disprezzava profondamente ogni forma di istinto e quello dei comici, troppo simile all'istinto dei cani da fermo, gli faceva addirittura schifo. Non tenne in alcun conto l'avvertimento e si immerse nella stesura di una trama generale del romanzo.

Nel frattempo, approfittando della distrazione di Lorena, i personaggi costruirono per loro conto un romanzo assolutamente inatteso. Soltanto Adelmo poté seguire lo svolgersi degli avvenimenti successivi, ma non riuscì a prevederne la conclusione come né aveva presentato l'inizio

Il primo a dare segno di una certa inquietudine fu Mainella. L'impiegato aveva lasciato la pativa Messina del tutto privo di

cognizioni letterarie; la sua gioventù era trascorsa portando a termine degli affrettati studi di ragioneria, intercalati da lunghe soste nelle case del porto. Sul continente aveva perduto molto tempo ad adocchiare le donne, quelle donne troppo libere e disinvolute che i discorsi dei suoi concittadini lo avevano portato a considerare facile preda. In realtà le avventure non erano state affatto numerose e Mainella, disgustato dalle manovre delle sue colleghe che volevano accalappiare un marito e dalla incorruttibile onestà delle donne maritate, finì per adattarsi alle visite notturne della cameriera. Lucia acquistava la biancheria smessa da una mantenuta e nell'intimità riusciva a dare l'illusione di una impossibile avventura.

Lucia era dunque l'unico personaggio che popolava la sua solitudine. Mainella non aveva grande dimestichezza con i libri: l'unico romanzo di cui ricordasse qualche cosa era *La Fossa* di Kuprin, che i compagni di scuola si passavano sottomano con torbida eccitazione. Più tardi, per orgoglio

regionale, si era accostato a Pirandello e ne aveva scorso, più che letto, qualche dramma. La sua esaltazione fu perciò un ibrido di romanzo russo e di dramma pirandelliano.

Cominciò a considerare Lucia con occhi diversi: la donna che era stata fino a quel momento solo il surrogato delle mancate avventure, divenne, per forza di cose, la protagonista del suo dramma. Il giovane commercialista non considerò che avrebbe potuto, con poca fatica, scegliere un oggetto più degno della sua esaltazione: pensò invece di innalzare a divinità la comproprietaria del suo letto. Per innalzare una donna la migliore ricetta è stata sempre innamorarsene fino a non scorgere più i difetti e il giovanotto, fino a quel momento indifferente, iniziò una campagna di persuasione su se stesso per sentirsi innamorato. Era necessario un grande amore, un amore che superando tutte le convenzioni esaltasse una don-



«L'afferro per le spalle e la spinse nel letto»

na che ad occhi indifferenti poteva apparire soltanto come una cameriera di facili costumi. Mainella riuscì a fabbricarsi sull'istante un grande amore.

L'ignara Lucia si accorse che il giovanotto si interessava alla sua vita assai più di quanto fosse solito in precedenza. Sembrava che egli la spiacesse sperando di sorprendere qualche vergognoso segreto. Lucia aveva sempre permesso agli ospiti della Pensione di prendersi qualche confidenza nei suoi confronti. Benzoli, ad esempio, amava pizzicarla nelle parti più sode e compensava il fastidio con una mancia mensile che era un prezioso contributo al suo abbigliamento assai più costoso di quanto una cameriera non usi. A Mainella cominciò a dispiacere tutto questo: più volte la ragazza sorprese nello sguardo di lui un lampo di gelosia quando a tavola, mentre lei serviva, qualcuno si chinava a guardare nella scollatura che ella aveva abitudine di tagliare con criteri di generosità.

Era abitudine che due o tre volte la settimana Lucia passasse la notte nella stanza di Mainella. Di solito egli le faceva un cenno durante la cena, oppure fissavano l'appuntamento nel corridoio, quando la ragazza faceva la spola tra la cucina e la sala da pranzo. Il convegno del giovedì fu oltrémodo strano. Di solito Lucia trovava la stanza al buio e Mainella già in letto, si spogliava rapidamente e con eguale rapidità si infilava sotto le coperte; quella sera invece trovò il giovanotto in piedi, che fumava appoggiato al caminetto. L'apparato inconsueto non la meravigliò e, con l'automatismo dei gesti abituali, slacciò rapidamente i primi bottoni della camicetta stringendo le spalle per farla scivolare lungo le braccia, ma la mano di lui la tratteneva: «Aspetta» disse. Lucia si fermò imbarazzata mentre il giovanotto la fissava stranamente.

«Domenica non ci vedremo qui», disse poi Mainella. «Andremo fuori: devo parlarti».

«Che c'è?», domandò lei stupita.

«Niente — mormorò lui con falsa disinvoltura —. Aspettami all'angolo, avanti alla stazione dei tassi».

«Come vuoi».

Egli la guardò ancora come se non la riconoscesse, poi l'afferrò per le braccia e la spinse nel letto. Invano la ragazza mormorò: «Aspetta! Mi stacchi tutti i bottoni».

Adelmo non si staccava più di un passo dal romanziere. La speranza di un dramma con una grande parte rendeva insonni le sue notti, fino a quel momento tanto placide. Quando Lorena era assente, Adelmo parlava a tutti di lui: contribuiva così a tenere desto un tumulto di passioni che non aveva alcun bisogno di essere attizzato. Fino a quel momento gli ospiti della pensione lo avevano tenuto in conto di individuo abbastanza divertente, a cui non era dignitoso però accordare soverchia con-

fidenza: un diversivo per le serate più noiose. L'intimità con il grand'uomo gli creò un'aureola che egli non aveva mai sognato di possedere. Sapendolo confidente del romanziere e poiché tutti immaginavano che per suo tramite Lorena cercasse di conoscere la loro vita intima, ognuno si faceva un dovere di sviluppare in presenza di Adelmo il dramma letterario che si era proposto come il più aderente alla propria personalità. Ciascuno degli ospiti si vedeva come il naturale protagonista della storia che il romanziere stava architettando. Adelmo li secondava. Sapeva bene che la storia ideata da Lorena era assai diversa da quella che i suoi protagonisti speravano ma non aveva il coraggio di disilluderli. Anche a Lorena non diceva mai la verità: sapeva che avrebbe urtato la sua vanità raccontandogli che i personaggi ambivano recitare in altro modo. Non poteva permettersi di disgustare lo scrittore: il dramma che Lorena doveva scrivere per lui, gli premeva troppo.

Adelmo era insensibile a qualunque immagine che non fosse convenzionale: la polvere di palcoscenico aveva attutito in lui ogni sensibilità olfattiva. Non poté, quindi, intuire il valore drammatico di quello che stava succedendo. Aveva sempre portato sulla scena un repertorio di sentimenti convenzionali, di atteggiamenti esteriori e il suo udito non poteva più distinguere quanto di vero e falso fosse nel suono di una frase. Se non fosse stato un uomo di buon cuore avrebbe messo fine a quella prova a soggetto, menando tutti i personaggi di un copione e imponendo un implacabile suggeritore.

Anche Lorena era privo di sensibilità: i personaggi erano per lui qualche cosa di esteriore da descrivere minutamente, tenendo conto dei particolari che potessero eccitare piacevolmente la fantasia del lettore. Terminata la descrizione, egli non si curava più del personaggio: lo lanciava a capofitto nella storia precedentemente ideata, e lo faceva funzionare e parlare ai fini della trama senza preoccuparsi se, per caso, il personaggio avesse avuto l'intenzione di parlare o agire in altro modo. Si era proposto, agli inizi del suo lavoro, di battere la concorrenza degli scrittori più giovani con l'impiego delle loro stesse armi, usando cioè una materia crudelmente verista; ma il suo verismo non andava oltre la descrizione esteriore dei personaggi e dell'ambiente. Egli riteneva che la sostituzione di qualche ingrediente avrebbe potuto modificare la natura del pastone e non si era avveduto che si trattava invece di una differenza sostanziale che nessun abile artificio avrebbe potuto occultare.

Così all'insaputa dell'attore e del romanziere i puri spiriti che avevano sostituito gli ospiti della pensione vissero una doppia vita. Ciascuno andava costruendo per sé una storia che non legava affatto con quella immaginata dal romanziere e, quel che è peggio, in pieno contrasto con la linea di condotta degli altri protagonisti. Tanti

binari, incrociandosi in opposte direzioni non potevano provocare che una interminabile serie di scontri.

L'amore di Benzoli per la signora Elena era stato, fino a quel momento, una tranquilla simpatia. Benzoli amava in parti uguali il suo benessere e i capelli biondi di Elena. Desiderava avere una casa perché la sua posizione sociale lo obbligava a mantenere delle relazioni ed Elena gli era sembrata la donna più adatta ad aiutarlo nel placido procedere della sua vita. Benzoli amava la buona tavola, gli abiti comodi, i discorsi salaci e portava con dignità il ventre prominente; i suoi affari erano su un binario sicuro e non era necessario troppo lavoro per farli procedere: con pochi minuti di presenza in ufficio poteva controllare se tutto camminava regolarmente. Conosceva la potenza del suo denaro ed era certo che un giorno o l'altro Elena avrebbe acconsentito a sposarlo. Non aveva mai avuto la pretesa di essere amato: a cinquant'anni — suggeriva il suo buon senso — bisogna chiedere quanto l'età consente, non una impossibile avventura che, con la ricerca dell'amore ad ogni costo, non può che provocare una catastrofe.

Ma Elena, giorno per giorno, gli era entrata nel sangue. Si era abituato a considerarla come la compagna della sua vita e l'atmosfera del romanzo che incombeva sulla pensione trovò nell'amore per Elena la corda più sensibile. Questo amore, che era stato un piacevole diversivo nelle ore d'ozio, divenne un pensiero fisso, un incubo, come un affare pericoloso da portare a termine con la massima rapidità. Fino a quel giorno aveva circondato Elena di piccole attenzioni e si era sempre limitato a ricordarle i suoi propositi con qualche timido e garbato sottinteso. Esasperato dall'atmosfera romantica che gli alitava intorno, divenne impulsivo, prepotente ed asfissiante.

Elena non ebbe più un minuto di libertà. Benzoli trascurava il suo ufficio per non perdere l'occasione di rinnovarle tre volte al giorno le sue profferte matrimoniali. La signora si era sempre adagiata nell'amore di Benzoli come in una garanzia per l'avvenire e aveva anche imparato a gradirlo come un po' di calore nel freddo deserto della sua giornata. Ma quando egli cominciò a divenire invadente, a pronunciare frasi roventi, Elena lo vide quale era: un uomo di cinquant'anni con pochi capelli e molta pancia. In quei giorni Elena aveva ripreso in mano qualcuno dei romanzi che avevano figurato anni prima accanto al suo scrittoio di signorina e Benzoli assomigliava assai poco agli eroi biondi e sottili che i libri dalla copertina rosa le avevano fatto conoscere. Da quell'istante il commerciante non ebbe più un minimo di probabilità ed ella, di fronte alle sue insistenze, finì per divenire sgarbata. Benzoli, sempre più acceso, andò maturando romantici progetti.

UMBERTO DE FRANCISCIS

2. (continua)

(dis. di Parificento)

L'ELEMENTO "SORPRESA"

UNO dei coefficienti maggiori del successo, che caratterizza la diffusione odierna della fotografia di ritratto all'aperto, è dovuto certamente ad un fattore essenziale di composizione, che, mentre è del tutto estraneo alla volontà del soggetto fotografato, esige dal fotografo prontezza d'intuizione e di esecuzione: vogliamo parlare dell'elemento « sorpresa » in fotografia, che, se usato con intelligente tempismo, è capace di fornire all'immagine quei requisiti di verità e di naturalezza, che invano si cercherebbero in una posa lungamente e diligentemente studiata.

Quantunque ormai l'apparecchio fotografico, per la sua enorme diffusione, sia da considerarsi nel novero di quegli oggetti personali che ci accompagnano abitualmente nella vita di ogni giorno, pure è un fatto che il suo apparire in posizione di presa mette il soggetto in uno stato di orgasmo, che è sempre di grande nocimento alla presa della fotografia.

A questa alterazione psicologica, cui corrisponde, secondo i poteri inibitori dell'individuo, una più o meno profonda e visibile modificazione dell'aspetto esteriore, sfuggono naturalmente coloro che, per un lungo allenamento al dominio di sé stessi, come ad esempio gli attori, sanno plasmare i loro tratti espressivi nell'atteggiamento a volta a volta voluto. Ma la grande maggioranza, per contro, dei soggetti fotografandi, non si sottrae a questa specie di suggestione immediata, che proviene soprattutto dal desiderio di mettersi volontariamente in uno stato di grazia: il risultato, purtroppo, è quasi sempre una... disgrazia fotografica!

Sicché, al fotografo che voglia superare senz'altro l'ostacolo, non resta che giuocare d'astuzia, cercando di captare l'immagine completamente « di sorpresa »; o per lo meno mettendo fra l'avvertimento e lo scatto dell'otturatore tanto di quel tempo, che sia sufficiente al soggetto per rivolgere ad altro la sua istintiva e naturale attenzione.

È quanto abbiamo fatto noi nella presa di ritratto qui riprodotta: la bella signora era stata da noi preavvertita, che durante una passeggiata sul « lungo-lago » di Como l'avremmo fotografata più volte. Ma poi



lasciammo, senz'alcun tentativo, ch'essa per molto tempo si distraesse completamente a parlare coi compagni di gita; e noi stessi a qualche metro di distanza, partecipammo attivamente alla conversazione. Avemmo, così, tutto il tempo di studiare facilmente la posizione migliore, il fuoco, il tempo di posa, l'illuminazione: e potemmo scattare ripetutamente l'otturatore, ogni qual volta gli atteggiamenti del soggetto ci parvero corrispondere a quei canoni di na-

turale espressione e di corretta composizione, che noi fotografi cerchiamo con ogni cura di fermare sulla gelatina sensibile. Questo che presentiamo fu uno dei risultati migliori e che maggiormente piacquero all'amica gentile; ma possiamo assicurare i lettori che non una sola delle molte pose eseguite tradì quello sforzo, che certamente sarebbe stato visibile, se avessimo preparato lungamente il soggetto a posare dinanzi a noi.

GUIDO PELLEGRINI

FILM DI QUESTI GIORNI

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



★★★ L'AMORE PIÙ FORTE

(Mutterliebe) - Germania - Produz.: U.F.A. - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Gustav Ucicky - Soggetto e sceneggiatura: Gerhard Menzel - Operatore: Hans Schneeberger - Scenografia: Werner Schlichting - Musica: Willi Schmidt-Gentner - Interpreti: Kathe Dorsch, Hans Grotter, Walter Schweda, Hans Holt, Rudolf Brad, Erich Rucha, Wolf Affbach Retty, Fraudi Start, Susi Nicoletti, Paul Hörbiger, Winnie Markus, Siegfried Breuer.

Regista di non copiosa, ma sempre di rilevantissima produzione, Gustav Ucicky è senza dubbio fra i nomi migliori dell'attuale cinema tedesco, e soprattutto appartiene a quella categoria di artisti che hanno più d'ogni altro compreso quale profonda, ispirata, capillare preparazione sia necessaria per mettere su un film che abbia una portata artistica, che sia qualcosa di più di un semplice divertimento spettacolare.

Già quella GIOVANNA D'ARCO che avemmo occasione di vedere nella edizione originale a Berlino nel 1935, ci mostrò chiaramente quale serietà di intenti e quale possibilità di mano fossero proprie di questo regista fino ad allora poco note almeno presso di noi.

Non dimenticheremo mai l'uso modico ed efficacissimo del parlato che in quel film era parte assolutamente indispensabile dell'azione, era coloritura perfetta di una esposizione che traeva i suoi necessari sviluppi da un'altissima ispirazione d'arte.

Questo MUTTERLIEBE fu presentato quest'anno al Festival Veneziano e riscosse il pieno consenso se non addirittura l'entusiasmo di quell'intero pubblico.

Anche qui, come sempre nell'opera di Ucicky, è riscontrabile la grande preparazione, il rigoroso ordine che egli si è costruito prima del lavoro materiale della ripresa e del montaggio; il film cioè prodotto nell'ispirazione e la cura sapiente di dare una vita cinematografica ai fantasmi di una cinematografica fantasia.

Voi tutti conoscete ormai, dalla cronaca veneziana e dagli altri scritti su questo film, in che consista la storia. Essa del resto, come ogni trama, in un'opera che sia veramente artistica è d'interesse secondario; ma dal racconto di questa famiglia di orfani guidata dall'amore della madre, capirete come tutto consista nella costruzione dei caratteri, nella individuazione di tipi. E poiché nel cinema simili pitture devono nascere dai fatti, diremo subito che è la dosatura, il limite, la durata di questi fatti che il regista tedesco ha saputo perfettamente scegliere e usare.

L'ultima parte del film è quella dove però una certa convenzionalità ha pesato sull'ispirazione ed è a questo punto infatti che il lavoro, perfetto nel suo inizio e quasi per tutto il primo tempo, subisce qualche banalità di narrazione, maggiormente risaltante nel clima assai alto della parte che precede.

Kathe Dorsch, che sostiene la parte della madre, è la migliore di tutto il complesso recitativo. Essa è soltanto in un primo piano estetico, senza mai cadere in quello reclamistico o personale, e qui è riconoscibile una volta ancora di più l'attenta vigilanza del regista e l'intelligenza e la comprensione della sua prima donna. Il doppiato ci è sembrato questa volta più attento, più curato che in altri purtroppo abbondanti casi.

★★ UN DRAMMA NEL BOSCO

(Zwielicht) - Germania - Produz.: U.F.A. - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Rudolf van der Noss - Sceneggiatura: Arthur Pohl - Scenogr.: Carl Kirmse - Operatore: Hugo v. Kaveczynski - Musica: Kurt Schröder - Interpreti: Viktor Staat, Wilhelm König, Paul Wegener, Ruth Hellberg, Carl Raddatz, Hans Stiebner, Ursula Grabley, Albert Lippert.

Chi conosca anche per poco ciò che per i tedeschi rappresentino la caccia, la foresta, e la vita in genere degli animali che vi si muovono, si accorgerà subito che questo film, appunto di fattura tedesca, pecca dal punto di vista, diciamo del suo contenuto, proprio per la mancanza dei motivi che possono giustificare al pubblico certi atteggiamenti, certe espressioni che altrimenti appaiono banalità, certa puerilità nelle stesse gesta dei personaggi.

Per intenderci, ci sembra che a questo film, nato del resto con ben poche pretese, sia mancata la coloritura di un ambiente, il lato cioè documentario che poteva creare una atmosfera, un clima. Portare una vicenza di sapore poliziesco sulle soglie del bosco e presentare continuamente figure di primo e di secondo piano che vivono appunto del bosco, senza che la scena di sfondo esista e dica anch'essa la sua parola, è errore madornale nel cinematografo, dove non è possibile ricostruire mentalmente o semplicemente immaginare ciò che non è dato e mostrato.

★★★ I TRE DIAVOLI

(Variété) - Francia - Produz.: Films E. F. - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Nicolas Farkas - Interpreti: Jean Gabin, Annabella, Fernand Gracvy.

Quando in un film c'è un trapezio di mezzo, voi capite già che ad un certo punto attorno ad esso batteranno all'unisono i cuori di tutto il pubblico per la scena drammatica, per « la vita appesa ad un filo », per i secondi di attesa. Dal 1925, cioè dall'epoca in cui vide la luce quel VARIÉTÉ di Dupont che vorremmo chiamare il « classico » di questi tipi di film, gli acrobati apparvero sotto le più diverse luci quasi ad ogni stagione sugli schermi di tutto il mondo, e benché, da un punto di vista esclusivamente spettacolare tutti sapessimo gli alti e bassi, le oscillazioni emotive che il trapezio ci avrebbe dato, fummo ogni volta di nuovo come vergini dinanzi al fatto, ed il miracolo si rinnovò perennemente. Segno, prima di tutto, che i film di questo tipo erano sempre di ottima riuscita, che imboccavano, che avevano colpito giusto. Ed è un fatto: fino a questo ultimo TRE DIAVOLI il trapezio ha portato fortuna.

Così abbiamo rivisto Jean Gabin, Fernand Gracvy, Annabella, che dallo scorso inverno avevamo perso di vista; fra tanto incalzare di avvenimenti, che brusche svolte hanno portato anche alla vita del cinematografo. Del resto anche questo film francese ha i suoi anni, e la sua visione va considerata sempre dentro un ciclo ormai chiuso, dentro un'aria che è necessariamente mutata e che sentiamo ormai più lontana nello spirito che non nel tempo vero e proprio che è trascorso.

È un film per la metà di colore e per la metà di lunghe accentuate recitazioni, che lascia perciò molto ai volti, agli sguardi, alle reazioni facciali, specialmente del primo dei suoi attori, la facoltà di raccontare. E qui perciò, in film di questo tipo, che si riconoscono, si valutano, si spogliano gli attori. E Jean Gabin è al suo posto. L'uomo che ha goduto più di ogni altro dei primi piani di volto e di figura non si perde un istante, è sempre all'altezza. È strano come il suo viso risca con le stesse espressioni che gli abbiamo mille volte riconosciuto a moltiplicare i sentimenti, a esprimere tutte le reazioni del cuore umano. Se lo andiamo ripensando nella ISOLA DEI CORALLI o in ALBA TRAGICA, o in LA BÊTE HUMAINE, o in LE QUAI DES BRUMES, lo ritroviamo così vario e diverso pur nella insistenza, diremmo nella fissazione della sua maschera. Qui la dolorosa e testarda accoratazza dell'innamorato respinto e costretto a vivere vicino alla donna sognata o all'altro nasce dai suoi occhi, dai suoi muscoli, dai suoi gesti come parola.

Gli altri, Gracvy e Annabella, sono pure perfetti. Inferiori nel racconto come tipi, come fonti di sensibilità, non sorpassano mai i limiti che sono stati loro esposti, ed è così che contengono, aiutano, mettono in luce la recitazione del loro compagno.

Un film, che pure su una storia banale, ripetuta, chiara in tutti i suoi aspetti da anni, risulta nuovo e piace come cosa nuova, perché visivo, perché tecnicamente ben montato, perché costruito nel suo clima senza dimenticanze di particolari, senza abusi o deficienze di tocco.

★★★ IL POSTIGLIONE DELLA STEPPA

(Der Postmeister) - Germania - Produzione: Wien Film U.F.A. - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Gustav Ucicky - Sceneggiatura: Gerhard Menzel - Scenogr.: Werner Schlichting, Kurt Herlitz - Operatore: Hans Schneeberger - Musica: Willi Schmidt-Gentner - Interpreti: Heinrich George, Hilde Krahl, Siegfried Breuer, Hans Holt, Margit Symo, Edwin Jürgensen, Ruth Hellberg, Franz Pfandler, Eric Frey.

In altra parte di questa rivista abbiamo voluto accennare ai rapporti tra cinematografo e letteratura e dire il nostro pensiero al riguardo notando la nostra scarsa fiducia nel conoquio, anzi negando ad essa una possibilità di riuscita dal punto di vista artistico.

Poiché pensiamo che in una rivista come Cinema

la nostra funzione sia proprio e soltanto quella di vedere il film come manifestazione di arte, sempre ci siamo sforzati di analizzare le opere che quasi quotidianamente andiamo vedendo da questo punto di vista. Ed ecco che proprio in questi giorni un film tedesco IL POSTIGLIONE DELLA STEPPA, che ha goduto e gode ancora del più grande successo in terra germanica, ci dà l'occasione di ripetere, per così dire con il dito sulla piaga, quanto in linea del tutto generale abbiamo già esposto.

PER POSTMEISTER è tratto da una novella di Pusckin, una novella dove i fatti, come in ogni buona opera letteraria, sono semplicemente lo sfondo occasionale, il pretesto ad emozioni di altissimo grado, sono in altre parole ciò che meno conta alla stregua di una valutazione artistica. Il cinema deve invece partire necessariamente dai fatti e, a parte le variazioni di trama apportate al racconto, eccoci di fronte in questo film ad un continuo sforzo fatto per colorire i fatti, per accentuarceli, per farne la ragione, la vita stessa del lavoro. Il mutamento sta cioè in questo, che mentre nell'opera letteraria i fatti sono il termine, l'elemento funzionale della poesia, nel film tutto è in funzione di essi e tutto viene accentuato per dare ai fatti ragione, moto, evidenza. Nella reversibilità di valori che si determina così è chiaro che il cinema, il film, che è venuto dopo l'opera letteraria riprenderà e sforzerà proprio quegli elementi che, anche minimamente alterati, o posti fuori del loro ruolo, mostreranno pecche e lati negativi. Tuttavia il POSTMEISTER (perché « postiglione »? « Mastro di posta » e « postiglione » sono due mestieri diversi), come già s'è detto su Cinema in occasione di Venezia, ha grandi e sensibili pregi di stile cinematografico. Pertanto, rimandiamo il lettore alle corrispondenze apparse a quel tempo sulle nostre pagine.

Non vogliamo comunque diminuire il potere spettacolare e attrattivo di questo film, dove attori, regia, scenografia hanno dato una prova notevolissima; vogliamo soltanto notare che ogni traduzione in quanto tale va doverosamente giudicata secondo la misura che essa stessa si è scelta.

* L'ORIZZONTE DIPINTO

Italia - Produz.: Grandi Spettacoli d'Arte - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Guido Salvini - Soggetto e scenegg.: Ettore Giannini, Ugo Betti, Ermanno Contini, Guido Salvini - Scenogr.: Aldo Calvo - Operatore: Anchise Brizzi - Interpreti: Ermete Zacconi, Renzo Ricci, Laura Adani, Memo Benassi, Luigella Beghi, Aldo Fiorelli, Armando Falconi, Silvio Bagolini, Andreina Fagnani, Paolo Stoppa, Irma Gramatica, Cesco Baseggio.

Ci siamo chiesti subito alla visione di questo film se esso fosse stato fatto per una sfida del teatro al cinematografo, se esso volesse mostrare cioè che chi fa del teatro, registi, attori, tecnici, può con tutta leggerezza invadere il campo altrui, facendo ugualmente bene se non meglio. Se così è, la sfida è miseramente fallita. Infatti, ci preme dirlo subito, mai vedemmo tanti errori riuniti in un lavoro cinematografico, mai film ci apparve più discontinuo, poco chiaro, fisso e privo di ogni mólo intimo ed esteriore, mai tanta falsa recitazione.

Perché, oltre tutto, anche dal punto di vista di per sé assurdo di un teatro fotografato, come tenteremmo di definire questo ORIZZONTE DIPINTO, ci troviamo di fronte ad un pessimo teatro, che perde la sua unità per diventare cinema, che si spezza improvvisamente dove non dovrebbe, che ha accenti da palcoscenico, proprio quando non vuole esserlo più, che si sperde in un tono inesperto che il cinematografo non può assolutamente accettare.

Del resto l'accusa più elementare, quella che si fa costantemente a molti lavori cinematografici, è di essere talvolta troppo teatrali. Hanno compreso Ugo Betti, Contini, il Salvini stesso, responsabili della sceneggiatura e della regia di questo film, ciò che tutto questo significa? Questa incomprensione li ha portati a darci un'opera che non ha nulla, assolutamente nulla di cinematografico.

Siamo in un momento particolare per il nostro cinematografo in cui questioni vitali, importantissime per la sua vita, per il suo livello, per la sua dignità, sono in campo, mentre da tutti coloro per cui il cinema è l'unica professione spirituale e materiale si fanno sforzi, si ingaggiano battaglie per elevarne il tono, per correggerlo, per istradarlo. Come in ogni altro campo occorre essere anche qui derisi, feroci: oggi non sono ammissibili gli esperimenti, i tentativi, gli sprechi. Per questo L'ORIZZONTE DIPINTO

oltre a meravigliarci ci ha anche rattristato. Sia di Salvini, come dei suoi collaboratori abbiamo sempre avuto il concetto migliore e la migliore stima, ma essi ci nacquero dalla visione del palcoscenico, ci nacquero dalla loro operosità, dal loro estro in un altro genere artistico, che appartiene ad un mondo che nulla ha a che vedere con il cinematografo. Nel loro mondo siamo pronti ad applaudirli. Non così nei tentativi infelici al di fuori di esso.

GIUSEPPE ISANI

UNA LETTERA

Roma, 5 marzo 1941-XIX.

Caro Meneghini,

noi crediamo sia una buona volta giunto il momento di scendere in piazza con la nostra integra personalità e prendere le redini di questa polemica che da un mese a questa parte circa si sta portando innanzi tra l'Osservatore Romano e Cinema, e per meglio precisare fra te, il sottoscritto e Gianni Puccini. La mia intenzione di parlare chiaro, a viso aperto, occhi negli occhi; non meravigliarti perciò di quanto andrò a scrivere.

Questa faccenda anzitutto va ripresa dalle sue origini, intendendo dire che questa interferenza di vedute risale ad alcuni mesi fa, quando noi altri ti si attaccò per una notizia apparsa nella tua pagina e che concerneva le attività di un gruppo di attori nord-americani in favore della Croce Rossa Internazionale. È vero? Comunque, siamo sempre pronti a modificare le nostre opinioni e pensare che, ormai vecchia, la faccenda sappia di cadavere e che per tale sia degna di un dimenticatoio o che non abbia riacceso un diverbio o che come un lizzone sotto la cenere allo spirare di uno zeffiro non abbia contribuito a riaccendere un focherello che sembrava ormai estinto.

Noi non ci conosciamo: ti intravvisti una sera in via Veneto, più di un anno fa, perché mi ti avevano indicato; una sera avemmo una lunga discussione telefonica, assai interessante se ben rammento, durante la quale avemmo occasione di scambiarcì molte sagge idee: conseguenza diretta e mediata fu un tuo articolo apparso su Cinema, esattamente nel n. 92 del 1940. Ora siamo nel 1941, alle soglie di una bella primavera! Pensavo stasera leggendo la tua controrisposta nella pagina cinematografica dell'Osservatore Romano del 4 marzo, a quali potevano essere i motivi che ci costringevano a guardarci come cani e gatti, a spiarci quasi a scoprire un fianco mai guarrito, e ti dico in tutta verità che non ho trovato, almeno da parte nostra, alcuna spiegazione od alcun motivo degno di nota. Scendendo nel vivo della disputa, tornando ai nostri famosi « mutandoni », non vedo fino ad oggi quale scandalo possano avere suscitato sulle anime dei fedeli o quale sfregio o vituperio recato alla morale cristiana che è poi la tua e la nostra, quella di noi tutti cristiani apostolici romani, sì da meritare un attacco tanto virulento.

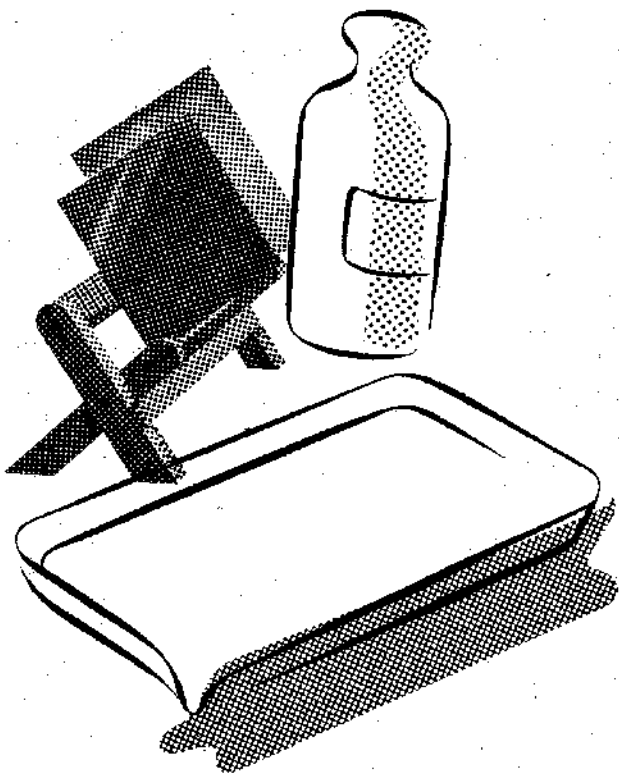
Voglio sperare che tale indumento meno, molto meno impudico di ogni altro, faccia parte del tuo corredo personale, come fa parte del mio e di quello del mio amico Gianni. Altrimenti davvero potrei meravigliarmi e non stupirmi perciò nel leggere le tue frasi quasi proferite non da un uomo in carne ed ossa ed appartenente al mondo civile, ma da uno pressoché all'oscuro dei ritrovati più pratici e più necessari della tecnica dell'abbigliamento.

Rifacendomi ai Promessi Sposi, a quell'opera che è viatico ad uno scrittorellino modesto quale voglio essere, ricordo una bella frase che Fra Cristoforo nel capitolo VIII, cita così a proposito e con tanta efficacia allo scrupoloso fra Fazio « Omnia munda mundis » e che il Manzoni trae da una lettera di S. Paolo a Tito. Fra Cristoforo, tu sai bene che disse così dimenticando che fra Fazio non intendeva il latino. Certamente tu di « latinorum » ne sai abbastanza e sai pure che « ... una tale dimenticanza fu appunto quella che fece l'effetto. Se il padre si fosse messo a questionare con ragioni, a fra Fazio non sarebbero mancate altre ragioni da opporre; e sa il cielo quando e come la cosa sarebbe finita. Ma, al sentir quelle parole gravide di un senso misterioso, e proferite così risolutamente, gli parve che in quelle dovesse contenersi la soluzione di tutti i suoi dubbi. S'acquietò e disse: "basta! lei ne sa più di me" ».

Facciamo dunque anche noi come fra Fazio: diciamo basta una buona volta, sempre che tu possa ritenere meritevole di chiusura una tale questione, senza ombra alcuna o senza risentimento, il che sarebbe meglio ancora. A riguardo poi della frase della tua nota precedente « il conato di un irresponsabile » ti faccio modestamente presente che non so assolutamente quale sforzo o meglio tentativo io abbia avuto bisogno o intenzione di fare, impaginando e poi dando alla stampa un paginone del genere di quello in questione. Ti sarà grato, qualora volessi allungare la questione, che del resto da lunga cosa può nascere serpe, indirizzare apertamente l'attacco alla rivista Cinema la cui sede è posta in piazza della Pilotta, e perché non ci si sbagli, aggiungerò nel palazzo a fianco dell'edificio della bella Università Gregoriana che ospita tanti saggi ecclesiastici in parte anche nostri assidui lettori.

Devotamente.

ROSARIO LEONE



PRODOTTI

per fotografia

CHINONE

COLLODIO

FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18-20

GALLERIA

CXIII-CAMILLA HORN

(v. tavola a fianco)

CAMILLA Horn è nata a Francoforte sul Meno il 25 aprile 1908; i suoi genitori, Wilhelm e Marta, sono gente lontana dal teatro, onesti borghesi che però non s'opposero alla bella vocazione della figliola. La mamma è italiana. Camilla ricevette un'attenta educazione, in Germania e in un collegio svizzero. A quattordici anni si scoprì la capacità di disegnatrice di modelli; poi, a Berlino, entrò in una scuola di ballo. Aveva diciassette anni quando s'avvicinò al cinema, attrattavi da qualcuno che aveva notato la sua angelica bellezza. Incominciò come generica, all'Ufa. Fu Murnau il primo che la volle adattare in un ruolo di grande responsabilità. Egli era in procinto di realizzare il suo Faust. Giorno e notte pensava al suo film, un'infinità di problemi espressivi lo assillavano; e tra le difficoltà non era la minore quella degli attori. La scelta fu rigorosa. Ci volevano dei tipi fisici perfettamente aderenti ai loro personaggi. Per il Mefistofele era già scritturato Jannings; non era stato difficile scegliere: in Germania v'era più d'un attore capace di quel ruolo, un Krauss, poniamo, o un Veidt tanto bene quanto Jannings. Nel teatro tedesco si aveva una lunga e gloriosa tradizione di Mefisti soavissimi e sultanei: per il Mefisto silenzioso e incombente in immagine, ci voleva un mimo dalla tecnica raffinata e profonda. E Jannings era, a quel tempo, l'attore preferito da Murnau, per figure essenzialmente pantomimiche quali l'artefice e il portiere del Grand Hôtel nell'ultimo tomo. Chi ricordi quei film o immagini tratte da essi avrà viva in mente la corpulenta e stravolta figura del grande attore, disperato fino alla morte, con gli occhi pazzi fuori dalla testa, nel ruolo del portiere scacciato, ironico fino alla violenza, coi tratti risolti in uno spasimo di sardonica e ipocrita ebbrezza, in quello di Tarzozo, il suo Mefisto fu dotato di sopracciglia ultraumane, ebbe all'angolo del labbro un indicibile sorriso, nel lampo degli occhi una memoria segreta di secoli senza tempo e senza spazio. Per il Faust Murnau volle il più elegante attore d'Europa, il decadente e bellissimo Gösta Ekman, lo svedese: un Faust biondo dai gesti fluenti e meravigliosi. La grande attrice francese Yvette Guilbert ebbe il ruolo di Marta, e ci mise un fuoco visivo enorme, uno spirito, una sottigliezza. La scena in cui essa beve insieme a Mefisto restò per lungo tempo classica come un modello forse inarrivato di recitazione umoristica nel muto. In mezzo a tutta questa gente, era necessaria una Margherita che passasse come un simbolo, come un'astrazione auricolare. Dopo molte ricerche e fatiche, la Margherita ideale Murnau s'accorse che l'aveva dentro casa, si vuol dire insomma entro i recinti di Babelsberg. Chi meglio della gentile Camilla Horn, pura come un fiore, capelli biondissimi e occhi chiari chiari, un'esemplare campione di bellezza nordica, poteva essere Margherita? Dubitando della sua capacità artistica, Murnau dedicò grandi cure alla debuttante. Incaricò Karl Freund, il mago dell'illuminazione, di farle piovere addosso torrenti di luce dorata, e Camilla ne uscì come una visione religiosa del Medioevo. La ragazza aveva talento: incominciò a dimostrarlo con una paziente sopportazione, con una buona volontà e una dolcezza che incantavano i suoi compagni. Seguitò con l'impadronirsi prontamente del tono recitativo giusto, con l'intonarsi attentamente, gli occhi tesi a non perdere una mossa, al gioco stilistico di Ekman e degli altri. Quando uscì da

una tale esperienza, era padrona d'una tecnica, non sarebbe più discesa da una valida posizione di « stella ». Non aveva che diciott'anni, e, con qualche pausa, ha proseguito nel difficile cammino fino ai trentatré che oggi conta. Una bella e lunga carriera. Dopo il Faust, Camilla Horn interpretò alcuni altri film in Germania. Ma in quel momento l'industria americana, preoccupata dei grandi successi riportati dal cinema tedesco, lavorava di dollari a togliere i maggiori responsabili di tali successi all'industria di Berlino. Camilla Horn fu scelta proprio di cuore: una bellezza così regolare e così certa, una tale patetica dolcezza, il profilo femminile più elegante che si conoscesse; via, anche se non avesse saputo recitare...

John Barrymore, in quel tempo romantico della sua carriera nel cinema, sceglieva sempre vicino a sé donne di squisita leggiadria: pronte a piangere di tenerezza sulla sua spalla, di affidarsi a lui con qualche timore, ma anche di sostenere una propria intermentata posizione di dignità e di purezza. Camilla Horn gli fu accanto in due film: era stata scritturata dagli United Artists, di cui Barrymore era a quel tempo, con Chaplin, Fairbanks e Pickford, la massima « stella ». Nel primo, LA VALANGA, essa era una Madonna montanara, e amava con una trepida e drammatica discrezione. Lubitsch dirigeva, con calore ma senza uno stile esatto: LA VALANGA non costituiva un ideale passaggio dai suoi film storici brevi di espressione e di racconto a quelli che saranno poi i motivi più autentici della sua natura. Nella VALANGA egli lasciò morire, sotto il fenomeno naturale del titolo, Barrymore e Camilla senza troppo commuoversi: ma essi, gli attori, s'abbracciarono con tragica decisione nel momento finale del loro amore fittizio. Con quell'interpretazione, Camilla conquistò gli americani; e li portò al colmo dell'entusiasmo col film successivo: il romanzesco NELLA TEMPESTA. Qui rese con una straordinaria efficacia figurativa i differenti passaggi psicologici del suo personaggio: la fierezza disdegnosa della principessa, l'amore, l'odio, ancora l'amore. Ci fu una scena d'una intonazione stilistica rara: John e Camilla si ritrovano in prigione, piangono e ridono, ridono e piangono.

Eccola poi di nuovo, in Europa: partecipò ad alcuni film inglesi, rivenne in Germania. Negli ultimi anni è stata a lunghi tratti assente dal cinema: ora vi è ritornata con inesaurita passione e bravura. È sposata col baritone Graveur. Adesso la sua bellezza s'è fatta più aspra e insieme più ricca: una gran dama che s'avvia verso la maturità. Esempio è ancora la precisione del suo gesto; non si passa impunemente per certe esperienze, da quella del muto in Germania, all'aver lavorato accanto a un maestro della recitazione quale John Barrymore.

FILM PRINCIPALI: FAUST (Ufa, 1926), FREMDVOGEL (Ufa, 1927), LA VALANGA (Eternal Love, United Artists, 1928), NELLA TEMPESTA (The Tempest, United Artists, 1928), LA NOTTE SENZA PAUSA (Ufa, 1930), VI AMO E SARETE MIA (Ufa, 1931), EIN WALZER FÜR DICH (Fox Europa, 1932), LA MARCIA DI RACOCCHI (Racocci March, 1932), IL RITORNO DI RAFFLES (British International Film, 1933), MATINEE IDOL (B.I.F., 1934), THE LOVE NEST (B.I.F., 1934), LA RESA DI SEBASTOPOLI (Tobis, 1938), L'ERREDO SÜSS (Jud Süß, Tobis, 1940).

PUCK



MAGNETI MARELLI

All'avanguardia nell'autarchia

- Equipaggiamenti elettrici di accensione ed illuminazione per auto-moto-avio.
Accessori elettrici: trombe e tergicristalli.
Dinamo e fanali per ciclo.
- Accumulatori elettrici per autoveicoli, motocicli ed aeroplani, per uso stazionario, da trazione, per illuminazione ferrovie, per sommergibili.
- Freni ed apparecchiature pneumatiche per autoveicoli industriali.
Freni idraulici per autoveicoli industriali ed autovetture.
- Trasmettitori radio e ricevitori di ogni tipo e potenza, per radiodiffusione circolare, per telegrafia e telefonia, ecc.
Impianti radio completi per servizi militari, commerciali e navali.
Impianti di telecomunicazioni ad onde ultracorte.
Impianti di amplificazione e diffusione sonora.
Impianti di televisione trasmettenti e riceventi.

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI
MILANO - CAPITALE L. 100.000.000

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Le 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 nidata 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 SCEGLIETE 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.

*Per la
primavera*

le più belle creazioni in

Seterie

Fantasie

Lanerierie

ISIA

INDUSTRIA DELLA SETA

NEGOZI DI VENDITA

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

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V. TRACON

PER IL SUONO TIPO S.D.V. RESONANCE

NEGATIVA PER CONTROTIPO

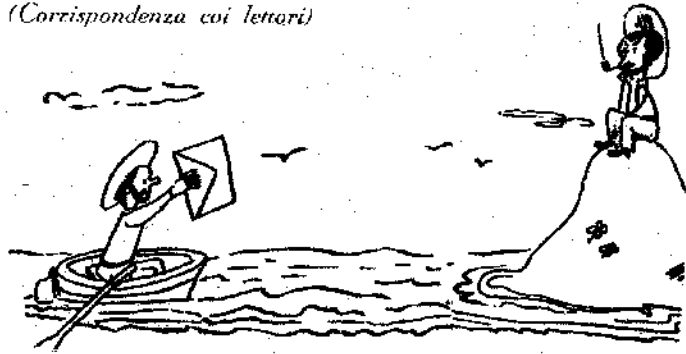
NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PAN CROMATICA

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 400.000.000 - VERE SEDE: MILANO - CORSO DEL LITTORIO, 12

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ACHILLE CARENA (Pieve del Cairo). - Il regista di *Colocchia* è Julien Duvi-
vior. Gli attori principali sono Robert
Le Vigan, Harry Baur, Edwige Feuil-
lère.

M. B. (Milano). - Ho pubblicato tante
volte gli indirizzi degli attori e delle
attrici di cui parli. A questi posso ag-
giungere quello di Carlo Bressan pre-
sso il Centro Sperimentale di Cinema-
tografia, Roma, via Tuscolana 832,
quello di Renato Cialente, presso Com-
pagnia Merlini Cialente. Per gli altri
chiedi alle case cinematografiche che
hanno prodotto film in cui gli attori
stessi sono apparsi, oppure leggi i pas-
sati numeri di *Cinema*.

ENRICO M. (Trento). - La strada buo-
na è il Centro. Comunque è opportuno
venire a Roma. Il sistema americano
non è quello che tu dici. Buona parte
degli attori, i più anzi, provengono
dal teatro, dall'ambiente artistico, dalle
compagnie teatrali delle Università.

ALDO FONTANESI (Reggio Emilia). -
Non certo io ho detto che il vero au-
tore del film è il soggettista. Sai tu
come fanno in America? Non come
tu credi. Non sono del parere che i
concorsi siano utili. Un soggetto si pa-
ga di più che cinquecento o mille lire.

BOLEX (Milano). - Non mi persuade
troppo quel tentativo. Penso che prima
di tutto occorrerebbe aver più fiducia
in coloro che hanno dimostrato di ca-
pire il cinematografo. Può anche darsi
che artisti di pittura, scultura, musica,
che fino ad oggi non si sono mai oc-
cupati di cinema, possano, avendo
qualche mezzo a disposizione, essere
invogliati ad occuparsene. Ma se ve-
ramente il cinema li avesse interessati,
se ne sarebbero occupati prima.

FILIPPO RANGHI (Roma). - Non mi
risulta che la commedia di K. sia sta-
ta pubblicata in Italia. Per l'indirizzo
di F. B. guarda l'elenco telefonico.
Irma Corelli non esiste; è il nome pre-
cedentemente adottato da Eva Dilian,
la «privatista». La «perfidia» è Pao-
la Veneroni. Non ho i loro indirizzi.
Pubblico il tuo: via Alidoro 8, Roma,
affinché se le due fanciulle lo leggono,
possano inviarti le fotografie.

SANDRO DELLI PONTI (Roma). -
Ecco il tuo indirizzo: via Sabino 32,
Roma. Desideri che la signorina Lia-
na Dozzi ti comunichi il suo indiriz-
zo allo scopo di corrispondere con lei
su questioni di carattere cinematografico,
e di andare a trovarla quando sarai
a Venezia. Comunico poi ai lettori
che desidereresti acquistare annate ar-
retrate di questa rivista, di *Bianco e
Nero* e volumi del Centro Sperimentale.
Ritengo che per giungere alla re-
gione, la strada migliore sia quella del
Centro. Non è vero che la porta di
ingresso ai giornali si spalanca soltan-
to per «valida raccomandazione». La

base solida va raggiunta un po' alla
volta. Scrivi articoli seri, che dimostri-
no la tua preparazione. Rivolgiti a giornali
e periodici seri per pubblicarli. Io
non sono chi tu pensi e per ragioni che
ho esposto più volte ad altri, non posso
essere conosciuto personalmente. Sono
invece ben disposto a seguire la tua
attività, a consigliarti, a indirizzarti,
come un buon amico. Auguri per i li-
terali.

STUDENTE PALERMITANO. - Per
il n. 110 devi inviare lire 4,30. Per i
dieci numeri arretrati lire 45 indiriz-
zando alla Amministrazione.

SILVESTRO CANOVA. - Ecco il tuo
indirizzo: Ten. Med. Silvestro Canova,
549 Ospedale da Campo, Posta Mi-
litare 59. Chiedi a qualcuno dei lettori
se conosce il funzionamento dell'appa-
recchio di presa formato ridotto per
pellicola 16 mm. Bolex mod. B. Vuoi
inoltre l'indirizzo della casa Bolex che
non conosci.

TRE RAGAZZE CAPRICCIOSE (Bari). -
Indirizzate presso l'Ufficio Stampa
di Cinecittà, Roma, per tutti. Le
lettere giungeranno poi a destinazione.

M. M. (Mogliano). - Sì, circa la foto-
genicità, mi pare che tu abbia colto
nel segno. Sennonché io non parlerei di
bellezza, ovvero «di elemento princi-
pale della bellezza del fotogramma». La
funzionalità (più che bellezza) di
questa o quella inquadratura (meglio
che fotogramma) è data non soltanto
dalla presenza dell'attore. Non soltan-
to gli occhi e la bocca, ma soprattutto
il naso va preso in considerazione per
valutare la più o meno fotogenicità di
un volto; e poi la struttura del viso.
In quel gruppo non c'è Filippo Sacchi.

L'UNO NELLA FOLLA (Milano). - Mi
sembra tuttavia che il ritmo de *L'UTER-
NA ILLUSIONE* sia di altra natura
di quello del *MILIONE*. Il pregio del film
di Capra mi sembra consista più nella
caratterizzazione dei tipi che nei suoi
valori cinematografici. Comunico ai
lettori che desiderino acquistare numeri
scelti e annate di riviste cinematografiche
italiane e straniere allo scopo di
costituire una biblioteca. Perciò se qual-
che lettore ha numeri di riviste cine-
matografiche è pregato di segnalarne-
lo. L'AFFAIRE EST DANS LE SAC di Pré-
vert che tu hai visto nell'aprile scorso,
penso anch'io che sia un buon film,
degno di entrare nella storia del cine-
ma. Se hai qualche dato più preciso,
dovresti fornirmelo, o fornirlo — me-
glio ancora — a qualche storico del
cinema affinché ne tenga conto in even-
tuali pubblicazioni. Penso che, come
tu osservi, di questo film si sia parlato
poco o nulla, perché si tratta di una
opera che non ha avuto alcuna diffu-
sione. Come hanno potuto, allora, gli
storici conoscerlo? Il *Ventuno* non è
una rivista cinematografica, ma una
rivista di cultura e arte che ha trattato
ogni tanto di cinematografo; il nume-

ro che tu possiedi, dell'agosto '38 è
un numero unico speciale sul cinema.
Questo è ciò che so. Vorresti che Puck
facesse la galleria di Walt Disney.

S. EFFRENA. - Quei due film cui ac-
cenni sono stati realizzati in Gran Bre-
tagna e distribuiti negli U. S. A. dalle
due case americane «Paramount» e
«M.G.M.». La «privatista» di Ma-
dalena Zéro in condotta è Eva Di-
lian. La Miranda non tornerà in Ame-
rica a quanto pare. Tra i giovani mi
pare che si possano prendere in buona
considerazione Andrea Checchi, Nino
Crisman, Otello Toso, oltre a quelli
da te ricordati. Tuttavia è vero che i
giovani attori sono meno numerosi del-
le giovani attrici. Giuste le altre tue
osservazioni. Vedremo di provvedere.

GINO D'ESTE. - Dato che dici di
non essere assolutamente preparato in
fatto di tecnica, ti consiglierò, prima
di tutto, di coltivarti, magari seguendo
l'attività di un Cine-Guf. Per la Se-
zione Ottica del C.S.C., dovresti, anzi
tutto, essere un discreto fotografo. Pos-
siedi una macchina fotografica?

C. P. (Bologna). - Puoi mandare. La
redazione vedrà.

R. G. (Siena). - Desideri corrispondere
con Liana Dozzi di Venezia, e chiedi
il suo indirizzo. L'articolo di Veros,
pubblicato nel n. 110 ti ha fatto molto
piacere, dici. Bene. Però, non sono
d'accordo con te quando dici che vor-
resti anche da noi un divismo all'americana.
È importante che un attore faccia
presa sul pubblico per le sue qua-
lità artistiche e non per le sue manie
o per attitudini al di fuori della sua
vita artistica. In fondo, la vita privata
degli attori dovrebbe essere sobria, de-
dicata allo studio, alla famiglia. L'in-
dirizzo di M. L. è giusto. Per gli altri
scrivi all'Ufficio Stampa di Cinecittà
pregando di inoltrare. Nulla so di C. B.

ATHOS TACCHINI (Bergamo). - Per
quei doppiatori rivolgiti alle rispettive
case di distribuzione. Per il primo film
al Consorzio Cinem. E.I.A. via Vares-
se 16-b, Roma. Penso che L. S. viva
un po' qui un po' là.

M. 9944. - Elena Zareschi è nella com-
pagnia teatrale di Benassi.

ALBERTO TESTA (Torino). - Ecco
l'indirizzo: Alberto Testa, via Fabro
n. 2-b, Torino. Comunico ai lettori di
Cinema che desideri corrispondere con
loro. L'elenco delle Gallerie è stato
pubblicato nel fascicolo 109. Quei due
film sono di produzione inglese. Sì,
C. L. è un buon attore.

REMO FELIZIANI (Foligno). - Non
vendiamo fotografie di attrici. Maria
Denis abita in via Piave 29, Roma,
Luiscia Beghi in via Ercolano 7, Ro-
ma. Per le altre indirizzi all'Ufficio
Stampa di Cinecittà, Roma. Sarah
Lander lavora alla U.F.A. a Berlino.
Puoi scrivere alla Germania Film, via
dei Villini 10, Roma. Il Dizionario Ci-
nematografico di cui parli è un'Ap-
pendice della *Storia del cinema* di P.
Pasineti, volume che, a quanto mi ri-
sulta, è quasi esaurito. È edito da
Bianco e Nero e puoi richiederlo (65
lire) alle Edizioni Italiane, via Veneto
n. 34-b, Roma.

FRANCO TALAMAZZI (Milano). -
Purtroppo non mi è possibile corri-
spondere privatamente con te, ma sol-
tanto attraverso questa rubrica. Circa
il soggetto, ti dirò che la sola cosa che
posso fare è di leggerlo, dare un even-
tuale parere. A Milano c'è la sede del-
l'A.T.A. Potresti rivolgerti a questa
società, corso Venezia, 16. A Isa Mi-
randa scrivi a Roma, via Suor Angela
Merici 30, a V. G. presso l'Ufficio
Stampa di Cinecittà, Roma.

IL NOSTROMO

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 10.000.000

FILIALI:

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

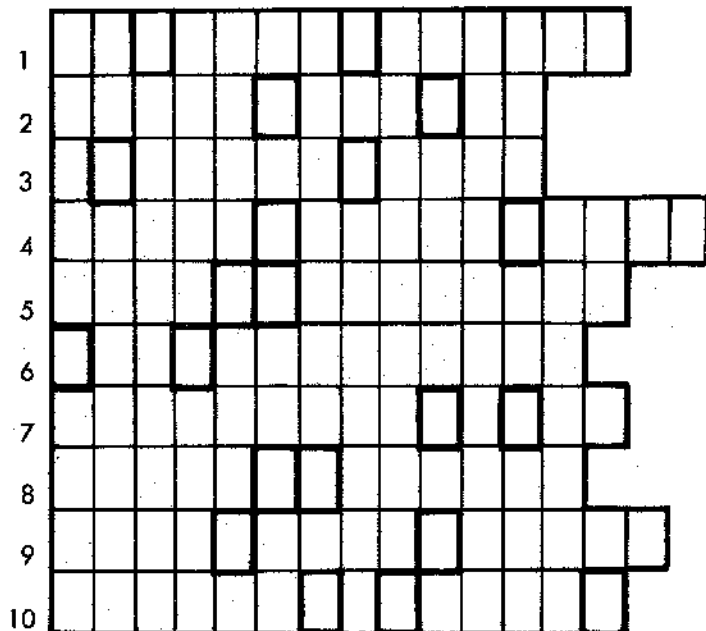
SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone
Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100
Agenzia C - Via Ostiense n. 52

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza delle Filotia, 3 - Roma) non oltre il 31 marzo 1941-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

CHI È L'ATTORE?



Trovare il nome dell'attore con l'aiuto del titolo del film da lui interpretato e del nome che egli portava in tale film.

(Es. Chi era l'attore che interpretò compare Alfio nella "Cavalleria rusticana"? = Carlo Ninchi).

A soluzione ultimata, nelle caselle a bordo ingrossato si leggerà il titolo di un recente film italiano.

1. Franz Bau (13 uomini e un cannone)
2. Cesare Borgia (Condottieri)
3. Ten. Paolo Karinski (Ballo al castello)
4. Giorgio De Chambry (Maman Colibri)
5. Antonio Barezzi (Giuseppe Verdi)
6. Ten. Solaro (Cavalleria)
7. Roberto Severi (Hanno rapito un uomo)
8. Lorenzo Casati (Passaporto rosso)
9. Ing. Franco Toscani (La damigella di Bard)
10. Cap. Sant'Elia (Squadrone bianco)

UMBERTO BRAFA (Siracusa)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 111 (10 FEBBRAIO 1941-XIX)

TITOLI E INTERPRETI

A	B
1. LOTTE NELL'OMBRA	PAOLA BARBARA
2. SCARPE AL SOLE	NELLY CORRADEI
3. SCANDALO PERBENE	LOREDANA
4. IL CAVALIERE DI KRUIJA	DORIS DURANTI
5. CAVALLERIA	ELISABETTA
6. IL SUO PADRE	CLARA CALAMAI
7. VIVERE	CATERINA BORATTI
8. MANON LESCAUT	ALIDA VALLI
9. BATTICUORE	ASSIANORIS
10. IL SUO DESTINO	LUISA FERIDA

Maria Denis - Le due madri

IL CASELLARIO

1. M A R I O F E R R A R I	
2. A N T O N I O C E N T A	
3. R E N A T O C I A L E N T E	
4. I S A P O L A	
5. A M E D E O N A Z Z A R I	
6. D I N A G A L L I	
7. E N R I C O G L O R I	
8. N I N O T A R A N T O	
9. I S A M I R A N D A	
10. S I L V A N A I A C H I N O	

Maria Denis

SOLUTORE DEI GIOCHI DEL N. 111

CASELLI MARISA - Parma - Viole Solferino, 34

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Chi è l'attore?** Premio: **L'Almanacco del Cinema Italiano**. La soluzione del gioco pubblicato nel 113° fascicolo apparirà nel 115° fascicolo (10 aprile 1941-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 dell'Avvisi CINEMA quando non se ne citi la fonte.

NECCHI



FIVRE

Fivre S.A. MILANO

*La valvola Fivre reca
con impeccabile nitidezza,
nell'intimità della vostra
casa, i programmi radio-
fonici di tutto il mondo.*