

CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

114 LIRE
2,50

25 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



Riviera Ligure

Tutto sorride, in quest'angolo di terra incantata, illuminato eternamente dal sole e ove i giardini sono sempre in fiore

**S. REMO - OSPEDALETTI - BORDIGHERA
PEGLI - NERVI - RAPALLO - S. MARGHERITA
LIGURE - ALASSIO - PORTOFINO:**

piccole città, ma straordinariamente belle



INFORMAZIONI: Enti Provinciali per il Turismo, Aziende Autonome di Soggiorno e tutti gli Uffici Viaggi



La primavera cinematografica non può essere che una mescolanza di termini posticci con termini veri: qui, accanto alla reale carne della bella donna, ecco un ramo di mandorlo fiorito probabilmente di pezza, imitato con quell'artigiana sapienza che ognuno sa. Ma bastano le lampade e i bulbi parentori dei riflettori a svalutare ogni pretesa di quel finto simbolo di fine marzo. La fotografia esclusiva per "Cinema", è stata eseguita dal fotografo italiano De Bellis di New York.

ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

In questi giorni inviamo agli attori ed ai tecnici del nostro cinematografo i questionari da riempire. Preghiamo tutti coloro che hanno una qualsiasi attività nel campo della cinematografia di richiederci direttamente detto modulo specificando la categoria a cui appartengono.

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

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 114 25 marzo 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

G. P. (EDITORIALE)

Sguardo ad alcuni giovani pag. 189

INCHIESTA SUL DOPPIATO

Pro o contro? » 190

GUIDO GUERRASIO

Filosofia del cinema americano » 193

MICHELANGELO ANTONIONI

Chrysler apribile con strapuntini » 196

ALDO SCAGNETTI

Un raccontino cinematografico: L'autografo » 197

PAGINONE:

Arie di primavera » 198

DARIO CINI

Viaggi nell'impossibile (Il viaggio dell'uomo invisibile) » 200

ERNESTO VERGANI

Corrispondenza da New York » 201

B. M. de' ANGELIS

Le scale emotive » 203

UMBERTO DE FRANCISCIS

Romanzo di un romanzo (4.ª part.) » 206

CIÁK

Piccola enciclopedia: Il fumo » 209

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 210

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 182

Negli stabilimenti si gira » 187

Campionario » 202

Galleria: Mario Camerini » 212

Capo di Buona Speranza » 215

Giocchi e concorsi » 216

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

CINEMA GIRA

SPAGNA

UN GRUPPO DI TECNICI...

...ha girato in Madrid una pellicola eccezionale. Interpreti sono i cavalieri della Guardia Mora del Caudillo, presentati sullo schermo nei loro costumi, esercizi, riti. Regista di questa pellicola è stato Jorge Salviche, fotografo Francesco Izza-relli già noto per aver girato L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR. Tutti gli interpreti sono musulmani. La presentazione del film è del noto scrittore Martin Abizanda.

SEMINARIO...

...è il titolo di un cortometraggio girato al Kinefon di Barcellona, sulla formazione dei sacerdoti spagnoli e sulla influenza della missio-

mi piani della cinematografia in Spagna. Nel 1896, il signor Promio, giunto a Madrid con il primo apparecchio di Lumière, chiese alla Regina la necessaria autorizzazione per poter lavorare nelle caserme, nei forti, ecc., onde registrare scene piuttosto movimentate ed interessanti. La Regina accolse tale richiesta con grande amabilità ed anzi per far ritrarre scene di artiglieria comunicò al comandante della piazza che il signor Promio desiderava cinematografare i cannoni nel momento dello sparo. Però il comandante non fu di quel parere. Il signor Promio tornò ad insistere fin tanto che ricevette avviso che la Regina aveva ordinata la messa a punto di sei pezzi. Il che avvenne fra il generale stupore degli uffi-



Isa Miranda prova a Milano la scena dell'investimento nel film 'E caduta una donna' (distr. Scalera Film)

ne sacerdotale nella società. Del documentario realizzato allo scopo di radunare fondi per la « Campagna pro Seminario » fa parte anche una messa celebrata in persona dall'Arcivescovo di Barcellona.

UN'ALTRA PELLICOLA...

...originale e suggestiva è indubbiamente quella realizzata ultimamente sulle operazioni di salvataggio delle navi affondate dai rossi. Tre parti ben fatte, girate in diversi porti della Spagna. Operatore: Emilio Foriscot.

ABBIAMO LETTO...

...su *Primer Plano* questo aneddoto dei primi tempi della cinematografia spagnola: « La augusta figura della regina Cristina occupò uno dei pri-

ziali che confessarono e riconobbero di lì a poco la grande influenza che Lumière godeva sulla Regina ».

SI È INIZIATO...

...il film I MILIONI DI PULCINELLA diretto da Gonzalo Delgras, già noto per il successo de LA TONFA DEL BOTE.

U. S. A.

L'ULTIMO RITROVATO...

...della tecnica cinematografica, dopo la terza dimensione, è dunque una realtà. Questa è la volta del cinematografo odoroso, su cui tempo fa avemmo occasione di soffermare la nostra attenzione. Ora a Detroit, al « Vogue Theatre » è stato dato con buon esito un espe-



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

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

SEZIONI AUTONOME:

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

rimento cinematografico che per la prima volta nel mondo è stato accompagnato dagli odori. Non è tanto una novità quanto un più pratico uso di metodi già usati altrove: infatti vari profumi vennero irradiati nella sala attraverso il sistema di condizionamento dell'aria. Per esempio durante la programmazione di boom town l'atmosfera della sala fu inondata di profumi... di prateria, olio, cavalli, a seconda le scene del film. Gli effetti sugli spettatori furono abbastanza favorevoli, come riferì più tardi la direzione della « Armatix Company of Detroit » che aveva approntato l'apparecchio. Ciò non toglie che alcuni incidenti piuttosto allegri avvennero nella sala a motivo delle difficoltà esistenti per rimuovere prontamente un odore onde non interferire con altri introdotti successivamente.

SOGNO DI BUTTERFLY

Per la prima volta in America un film italiano ha ottenuto quattro stelle di premio dalla critica. Un

trionfo dunque senza precedenti. IL SOGNO DI BUTTERFLY presentato al *Cine Roma* è destinato al più grande dei successi. Quattro stelle significano chiamare a teatro anche il pubblico americano che rimane



Margot Hielscher in 'Arrivederci Francisca' (Terra Film)

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 FONDO ROMA LUX

TRA MAMME



(dis. di Mondaini)

— Va già a scuola vostro figlio?
— No: è ancora regista

(da 'Fronte')

affascinato anche se di tendenze politiche diverse. Fosco Giachetti è risultato una chiamata addirittura eccezionale non soltanto per gli italiani: dopo i successi di NAPOLI CHE NON MUORE e GIUSEPPE VERDI è diventato un nome magico. Il

Daily News ha dedicato una intera colonna di plauso. Maria Cebotari è stata complimentatissima. The Screen scrive: « Finalmente constatiamo che i vecchi direttori italiani risorgono per darci qualcosa che ricorda il loro primato di un tem-



po. Forse lo spirito di sopraffazione verso i giovani è riuscito a svegliarli dal sonno tranquillo coronato di gloria? ». Infine lo stesso giornale si domanda: « Carmine Gallone, Enrico Guazzoni, Amleto Palermi, nomi di grande ingegno, perchè editano un film solo all'anno? ». (Evidentemente The Screen non è al corrente delle novità italiane - n. d. r.). Durante la

repubbliche americane. Questo programma comprende: SIMONE BOLIVAR, LA STRADA PER RIO, SANGUE E ARENA, INCONTRO IN ARGENTINA E RURALI. Altre poi sono le pellicole in fase di produzione e di queste alcune vengono girate addirittura sul posto. Uno speciale comitato è stato all'uopo creato per facilitare la produzione nel centro e sud America.



Leni Riefenstahl si appresta a girare una scena di 'Terra bassa'.

prima settimana il Cine Roma ha incassato ottomila dollari.

HAROLD LLOYD...

...ritorna al cinema con un suo film dal titolo MY FAVORITE SPY, tratto da un soggetto originale di Coates Welster.

QUANTO IL MERCATO...

...sudamericano stia a cuore agli Stati Uniti, lo dimostra il programma di produzione annunciato dal signor John Hay Whitney, un pezzo grosso del Dipartimento Cinematografico dello Stato, onde stringere più vaste relazioni d'affari con le

I PRODUTTORI...

...di Hollywood acquistarono durante il 1940, 544 soggetti per la cinematografia, cinquanta in più del 1939. Facendo il solito conto della media di 5000 dollari per soggetto, Hollywood durante l'anno passato ha speso 2.720.000 dollari. Dei soggetti, 323 erano storie originali, 62 lavori teatrali, 159 tratti da libri, novelle, articoli.

DOPO LA CHIUSURA...

...del Cinecittà Theatre, le prime visioni italiane, che sembrava doves-

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 160.000.000

Dall'ALMANACCO

DEL CINEMA ITALIANO Edizione 1939 XVII

« Questa pubblicazione, accurata nell'indagine e organica nella distribuzione della materia, giunge con opportuna tempestività, colmando una evidente lacuna, per informare ed orientare compiutamente quanti operano e si accostano al mondo cinematografico. Panorama completo delle norme degli istituti delle ditte e degli uomini che regolano e producono lo spettacolo cinematografico, l'Almanacco riporta cifre statistiche indicazioni delle quali ognuno potrà sicuramente giovare. »



LANITAL

La nostra lana

SNIA VISCOSA - Via Cernaia 8 - MILANO

cinematografate

con **MOVEX**



La macchina cinematografica per tutti.
Movimento automatico a molla.
Immagini nitidissime.
Pellicola da 8 mm.
Obiettivo 1:2,8 anastigmatico.
Prezzo L. 1400.

Richiedete listino prezzi *A*
e saggio gratuito della rivista "Note fotografiche"
AGFA FOTO S. A. Prodotti fotografici
Milano (6-22) - Via General Covone 65



Ufficio Propaganda AGFA-FOTO - Milano

sero cessare, hanno invece trovato buona accoglienza al *Tivoli Theatre* di S. Francisco. Gran successo hanno ottenuto ultimamente NAPOLI CHE NON MUORE e SOLO PER TE. Al *Cine Roma*, in Broadway, è stato programmato in prima visione GRANDI MAGAZZINI ottenendo due

stelle e mezzo di critica. Il successo è stato buono, il soggetto e l'interpretazione lodati.

MARYA ABBA...

...è in procinto di formare una grande compagnia drammatica che presenterà alcuni lavori americani.

GRETA GARBO...

...sta girando un film di cui il titolo viene avvolto da più grande mistero e segretezza.

GERMANIA

LENI RIEFENSTAHL...

...è tornata all'attività cinematografica assumendo la direzione artistica e la parte principale del film *TERRA BASSA*. Con lei collabora l'attore tedesco Mathias Wieman che già interpretò con la Riefenstahl *LA LUCE AZZURRA*. La parte musicale del film è stata composta dal maestro italiano Giuseppe Becco.

ORIGINI E STORIA DELL'AERONAUTICA...

...è il titolo del documentario che il regista Jerven sta girando per conto della Tobis-Degeto. Questo film si propone di tracciare un quadro completo della scienza e della tecnica aeronautica. Tra il materiale tratto da un milione di metri di pellicola, si trovano delle riprese originali eseguite ai tempi in cui il maggiore Von Perseval provava i primi palloni dirigibili e frenati.

ITALIA

A CHIUSURA...

...della polemica sorta tra noi e *L'Osservatore Romano*, pubblichiamo la seguente nota di S. Zacc. apparsa sull'*Osservatore* del 16 marzo corrente:

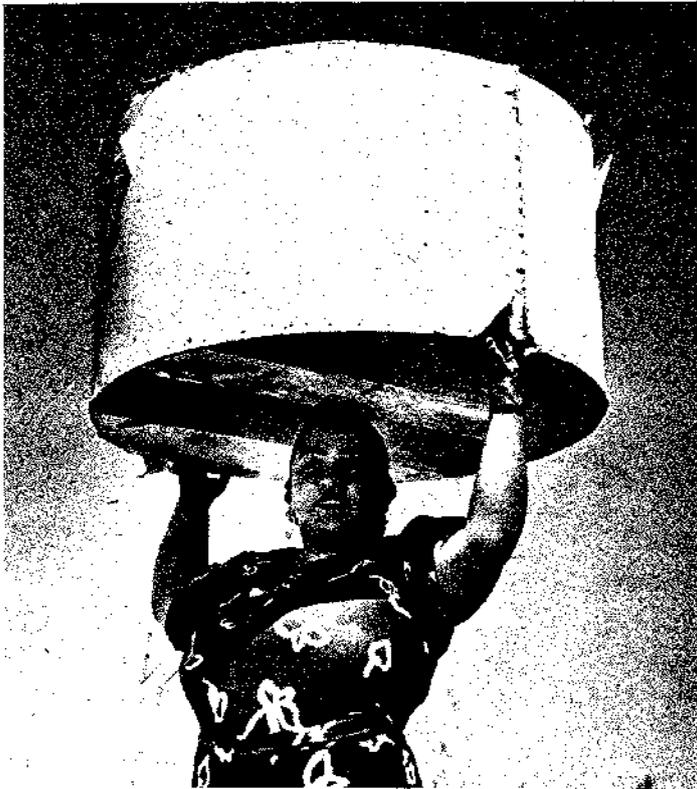
« Un redattore del periodico al quale il 16 febbraio rivolgemmo un appunto e il 2 marzo una controriposta, ha indirizzato a un nostro collega una lettera aperta contenente il tradizionale ramoscello d'olivo.

« Lo accettiamo, ma, poichè l'indirizzo è inesatto, assicuriamo noi il firmatario della lettera sulla serenità del nostro animo nel quale è e sarà sempre assente ogni risentimento. Possono comprovare le citazioni fatte di alcune note pubblicate sul periodico, pur durante le due vertenze.

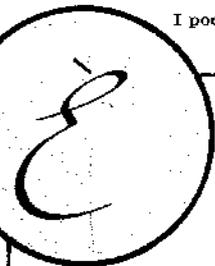
S. Zacc. »

CINO BETRONE

Alla fine del mese scorso è caduto combattendo sul fronte greco Cino Betrone. Era nato a Torino il 24 novembre 1912. Figlio dell'attore Annibale, marito di Maria Cecchi. Come molti della sua generazione, una generazione segrega nei modi e negli affetti, attenta a non disvelare i suoi slanci e capace di entusiasmi intimi e taciuti, Cino Betrone era attaccato al cinema con quel tenace affetto di chi il cinema l'ha veduto crescere al ritmo medesimo della sua vita. È una vocazione un po' nebbiosa, più che una vocazione sembra un richiamo non facilmente conoscibile. S'avvera così il fatto singolare, che per la prudenza sensata e il troppo amore, gli uomini di quella generazione faticano più di coloro che li hanno preceduti a muovere passi vasti e temerari nel cinematografo. Vanno cauti; sospettosi. Così avvenne di Cino Betrone, che fu montatore e aiuto regista per alcuni film (*piccoli naufraghi*, *diamanti*, *folle del secolo*, *il signore della taverna*, *tosca*, ecc.). Egli amava gelosamente il cinema, aspettava di sentirselo sotto le mani come cosa conquistata fino in fondo. Nella guerra si buttò con slancio, quasi volendo sfogare quelle energie che nel lavoro aveva come costrette in un ciclo indicibile. *Cinema* porge le sue più commosse condoglianze alla moglie e ai parenti.



I poderosi muscoli di Agnese Dullini, in azione (f. Gneme)



È IN PREPARAZIONE LA NUOVA EDIZIONE 1941-XIX dell'Almanacco del Cinema Italiano

Molti attori e tecnici del cinematografo ci scrivono chiedendoci l'invio del questionario dell'Almanacco del Cinema Italiano che, come abbiamo comunicato, uscirà quest'anno nella sua seconda edizione. Preghiamo tutti coloro che fanno parte della famiglia del cinematografo di accompagnare tali richieste, specificando se trattasi di attore o di tecnico onde non intralciare il nostro già enorme lavoro. Qualora si voglia fare a meno di richiedere detto questionario, preghiamo tutti i cinematografisti, attori e tecnici, di attenersi scrupolosamente nell'invio del loro *curriculum vitae* ai seguenti dati che qui appresso riportiamo:

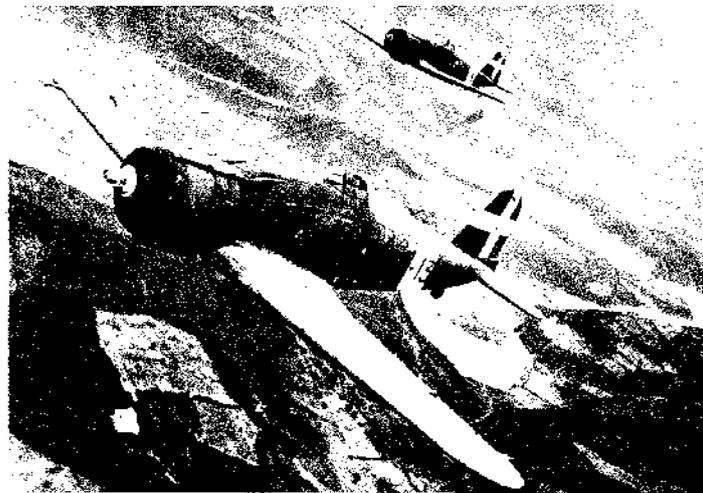
Per attori, attori di doppiaggio, generici extra: Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; altezza; peso normale; colore dei capelli; studi compiuti; scuole speciali frequentate (ballo, recitazione, musica, ecc.); lingue straniere conosciute; sport praticati; recitate in teatro?; recitate 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.

RAION
FINECCO

I FILATI DA CUI
SI OTTENGONO
I TESSUTI PIU' BELLI

ITALVISCOSA
SNIA • CISA • CHATILLON



FOTOGRAFI DI GUERRA

Il fotografo di guerra ha senza dubbio un compito meno brillante che non l'operatore cinematografico, ma forse più difficile, a voler conseguire l'eccellenza dei risultati. Questo, con i molti metri di pellicola a sua disposizione, può « narrare » una azione per lunghi tratti; l'altro deve cogliere l'attimo: alzare la macchina, rapidissimo, l'occhio al mirino, e dar lo scatto quasi in un tempo solo. Difficile fissare l'immagine al momento buono. In compenso, una fotografia ben riuscita (e oggi infatti, meglio che per illustrare un determinato articolo, si preferisce pubblicarle da sole) può dare un'impressione più immediata e altrettanto intensa che un racconto disteso. L'Istituto L.U.C.E., che già nei primi giorni del conflitto raccolse una vasta e importante documentazione della battaglia sul fronte occidentale, ha oggi 14 fotografi di guerra, così distocati: 4 in Albania, 2 in Africa Settentrionale e 1 in A.O.I., 3 presso basi navali o a bordo di unità da guerra, 2 presso basi aeree, 2 infine impiegati per compiti speciali, che riflettono più che la guerra combattuta, la preparazione di essa nei suoi multiformi aspetti, che debbono essere documentati e illustrati. Il lavoro compiuto da questi fotografi si dimostra con le cifre meglio che con qualsiasi altro argomento: 12.700 negativi giunti e catalogati sino ad oggi.

L'Istituto si preoccupa che i suoi fotografi siano posti nelle condizioni più adatte per svolgere il loro lavoro, e che il loro numero sia almeno di un poco superiore al minimo richiesto dalla eccezionale importanza degli avvenimenti da documentare; fa sì che abbiano buone macchine e negativi da impressionare in grande abbondanza. - Del resto, non pone limiti alla loro iniziativa. Sa di potersi fidare. Considera i suoi fotografi come soldati: — può farlo in piena regola, quale Ente mobilitato civilmente — ma ha la certezza provata che essi stessi sono fieri di considerarsi soldati e che tutto potranno chiedere fuorché di sfuggire il pericolo. Dopo la battaglia di Capo Stilo, uno dei fotografi imbarcati sulla Giulio Cesare, ancora quasi un ragazzo, diceva: « È stata un'emozione, ma mi dispiacerebbe di non essermi trovato ». E un altro, guardando dopo molti giorni una sua fotografia ripresa sul fronte occidentale, ripeteva con un

certo rammarico: « Pensare che in questo punto, pochi momenti dopo, ci arrivò in pieno una cannonata ». Evidentemente gli dispiaceva che « per pochi momenti » gli fosse sfuggito quello buono!

I « resoconti » di guerra dei fotografi bisogna leggerli nelle brevi note di spiegazione — spesso troppo brevi, e rivelanti un'assoluta ripugnanza alla letteratura —, che accompagnano gli invii del materiale impressionato. Ecco un piccolo brano ricavato da un foglietto, che porta l'intestazione « Rullo Leica numero 85 »; viene dall'Albania: « Mentre sto caricando questa pellicola, le mitragliatrici di torretta si mettono a sparare a tutto spiano, abbiamo quattro « Gloster » in coda che puntano verso di noi. All'ultimo momento arrivano le nostre « frece » di scorta ed i nemici debbono abbandonare il ghiotto boccone prima che fossero giunti a tiro utile per offenderci. Tre dei nostri providenziali « Gtigni » ci passano sotto a tutta velocità; respiriamo a pieni polmoni ». Pochi giorni dopo, lo stesso fotografo, durante un'altra azione aerea sulle linee nemiche, rimaneva ferito a una spalla da un proiettile di mitragliatrice: ora non aspira che di guarire presto e di tornare a volare.

Giungono ogni giorno, al « LUCE », in gran numero i negativi dai fronti e dalle basi di guerra; vengono sviluppati con particolare amore, e le copie di catalogo sono attese con ansia, subito che escono dai lucidi cilindri delle macchine usciatrici. Occhi esperti le scorrono rapidamente, esperti soprattutto — per lunga pratica — nel valutare in pieno le difficoltà del lavoro. E che sussulti, quando, fra tante, viene scoperta la fotografia eccezionale, quella che rivela la scelta esatta del momento, il polso fermissimo, il perfetto sangue freddo! E la coperta della Giulio Cesare subito dopo lo scoppio del proiettile nemico; è l'aeroporto libico centrato da una bomba di grosso calibro. Allora, nella grande famiglia dell'Istituto, e fin nei reparti meno « tecnici », si diffonde subito la notizia di queste fotografie straordinarie, e tutti vogliono vederle, prima che attraverso ai giornali vadano agli occhi della massa. Palpiti d'orgoglio, di commossa ammirazione vorrebbero raggiungere, lontano, i fotografi di guerra.

CINECITTÀ

LA CORONA DI FERRO - Produzione: « Enic-Lux »; distribuzione: Enic; regia: Alessandro Blasetti; diretti. di prod.: Leo Menardi; soggetto: A. Blasetti, Renato Castellani; sceneggiatura: A. Blasetti, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zorzi; scenografia: Virgilio Marchi; interpreti: Luisa Ferida, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Gino Cervi, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa, Umberto Sacripanti, Primo Carnera. Si gira attualmente in esterni nei pressi di Cinecittà.

SANCTA MARIA - Produzione: « Fono Roma »; distribuz.: Cons. E.I.A.; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Guido Milanese; scenegg.: Alessandro De Stefani; regia: (vers. spagnola) Edgard Neville - (vers. italiana) Pier Luigi Faraldo; operatore: Carlo Montuori; scenografia: Gastone Medin; direttore di prod.: Oscar Gatto; interpreti: Conchita Montes, Amedeo Nazzari, Armando Falconi, Germana Paolieri, Osvaldo Valenti, Sandro Ruffini, Pina Renzi, Sandro Salvini. Dopo aver girati gli esterni a Pompei, il film è passato al montaggio.

LA PARABOLA DEI MARITI - Produzione: Cons. Icar; soggetto: Achille Torelli; sceneggiatura: Alessandro De Stefani; regia: Camillo Mastrocinque; direttore di prod.: Antonio Rossi; operatore: Ugo Lombardi; figurini: Gino C. Sensani e De Matteis; musica: maestro Cicognini; scenografia: Ottavio Scotti; interpreti: Amedeo Nazzari, Irma Gramatica, Camillo Pilotto, Clara Calamai, Mariella Lotti, Rubi Dalma, Roberto Villa, Sandro Ruffini, Giulio Stival, Tino Erler, Pina De Angelis, Tina Lattanzi, Giacomo Moschini, Gero Zambuto. Lavorazione: 3ª settimana.

PIA DE' TOLOMEI - Produzione: « Manderfilm »; regia: Edo Pratesi; scenografia: Virgilio Marchi; operatore: Arturo Gallea; figurini: Maria Arcangeli; interpreti: Germana Paolieri, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Carlo Tamburini, Cesco Baseggio, Gemma D'Alba, Drey, Dina Perbellini, Amedeo Trilli. Lavorazione: 3ª settimana.

CON LE DONNE NON SI SCHERZA - Produzione: « Juventus »; regia: Giorgio Simonelli; scenografia: Alfredo Montuori; direttore di produzione: Raffaele Colamonicì; operatore: Domenico Scala; fonico: Renato Del Frate; interpreti: Assia Noris, Umberto Melnati, Lauro Gazzolo, Carlo Campanini, Enzo Billotti. Lavorazione: 3ª settimana.

S. A. F. A.

DUE CUORI SOTTO SEQUESTRO - Produzione: « Atlas »; regia: C. L. Bragaglia; scenegg.: C. L. Bragaglia; musica: maestro Fu-

NEGLI STABILIMENTI

SI GIRA



Adriano Rimoldi e Rina Sassoli in una pausa di lavorazione del film «Capitan Tempesta»

scio; scenografia: Gastone Medin; arredamento: Gino Brosio; direttore di prod.: Romolo Laurenti; operatore: Rodolfo Lombardi; fonico: Croci; interpreti: Armando Falconi, Virgilio Ricento, Maria Mercader, Massimo Serato, Bianca Della Corte, Juan Calvo. In doppia versione italo-spagnola. Iniziatò l'8 corr.

SCALERA

CAPITAN TEMPESTA - Produzione e distrib.: « Scalera Film »; regia: Hans Hinrich; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; doppia versione: italo-spagnola; operatore: Massimo Terzano; interpreti: Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Carla Candiani, Dina Sassoli, Ermilio Spalla. Lavorazione: 5ª settimana.

È CADUTA UNA DONNA - Produzione e distrib.: « Scalera »; soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Milly Dandolo; sceneggiatura: Alfredo Guarini, Ugo Bet-

IN PREPARAZIONE

A Cinecittà entreranno presto in cantiere: **TROPPO BELLA** della Grandi Film Storici diretto da Gallone ed interpretato da Alida Valli e Fusco Giachetti; **UNA DONNA SENZA NOME** di produzione Amato Colamonicì che sarà diretto da Amleto Palermi ed interpretato da Paola Barbara e Federico Benfer; **VESPERA SICILIANA** prodotto dalla Juventus per la regia di Amleto Palermi; si sta poi preparando **CENA DELLE BEFFE** di produzione Amato. Alla Titanus trovasi in preparazione **AMORE IMPERIALE** tratto da un romanzo tedesco sceneggiato da Luigi Zucca e da Alessandro Wolhoff, noto per la regia del **DIABOLO BIANCO** e del **CORRIERE DELLO ZAR**, che ne assumerà la direzione artistica.

ti; dir. di prod.: Cesare Zanetti; regia: Alfredo Guarini; operatore: Ubaldo Arata; scenografia: Aschieri; fonico: Giuseppe Caracciolo; montaggio: Gabriele Varriale; interpreti: Isa Miranda, Rossano Brazzi. Lavorazione: 3ª settimana.

C. S. C.

BEATRICE CENCI - Produz. e distrib.: « Manenti »; organizzaz. gen.: Eugenio Fontana; regia: Guido Brignone; aiuto regia: Duse e Carpenfieri; sogg. e sceneggiatura: Tommaso Smith; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Gino C. Sensani; operatore: Jan Stallich; interpreti: Carola Höhn, Giulio Donadio, Tina Lattanzi, Elli Parvo, Osvaldo Valenti, Luigi Pavese, Sandro Ruffini, Nino Marchesini. Lavorazione: 7ª settimana.

PISORNO - TIRRENIA

IL TRIANGOLO MAGICO (titolo provvisorio) - Produzione: « Incine »; soggetto: tratto da una commedia di Alessandro De Stefani; scenegg.: A. De Stefani, Mino Caudana, Giacomo Gentilomo; regia: Giacomo Gentilomo; aiuto regia: Mario Monicelli; organizzaz. gen.: Eugenio Fontana; interpreti: Umberto Melnati, Maria Mercader, Sandro Ruffini, Ernesto Mirante, Franco Coop, Nicoletta Parodi, Bianca Doria, Giacomo Moschini. Inizierà ai primi di aprile.

Consegna di premi

BUDAPEST, marzo.

Ad iniziativa dell'Associazione ungherese per i cine-amatori è stata tenuta una solenne manifestazione per la consegna dei premi ai vincitori italiani del recente concorso internazionale per film a passo ridotto. Alla cerimonia hanno presenziato il R. Console d'Italia, il Segretario del Fascio e numerose personalità ungheresi.

GIORNALI LUCE

N. 119. — **Convengo di Bordighera**: L'incontro del Duce col Caudillo (Luce) - **Campionati mondiali**: Cortina d'Ampezzo; Esibizione di pattinaggio artistico; Istantanee delle gare di salto; La cerimonia di chiusura dei campionati: il Duca di Bergamo premia i vincitori (Luce) - **Costruzione aeronautica**: Un nuovo prodotto dell'industria aeronautica italiana (Luce) - **Dalla Francia**: Lo smantellamento della Linea Maginot (Ufa) - **Dalla Svezia**: Stoccolma: Vedute del giardino zoologico (Svensk) - **Dal Giappone**: Tokio: Imponenti cerimonie per la celebrazione del 2600° anniversario della fondazione dell'Impero (Nippon News).

N. 120. — **Cronaca sportiva**: Milano: Momenti di una partita di disco su ghiaccio (Luce) - **Antarctica**: Tortona: Allevamento nutrice (Luce) - **Industria italiana**: Un nuovo tipo di locomotiva aerodinamica. La bicicletta smontabile (Luce) - **Dalla Germania**: Nella campagna tedesca: la raccolta dei cavoli e delle patate (Ufa) - **Bombardamento di Genova**: Gli effetti della barbara aggressione

inglese (Luce) - **Dall'Atlantico**: A bordo di un sommergibile germanico verso l'Atlantico meridionale (Ufa).

N. 121. — **Cronaca di Roma**: Saluto agli Universitari Volontari (Luce) - **Campionati della G.I.L.**: Asiago: Il decimo campionato di sport invernali della Gil e l'incontro con la Hitlerjugend (Luce) - **Artisti adolescenti**: Roma: Un pittore quindicenne (Luce) - **Artigianato**: La lavorazione della paglia (Luce) - **Per i soldati**: Assistenza ai nostri soldati in Albania (Luce) - **Dall'Ungheria**: Inondazioni in molte zone della pianura ungherese; L'incontro di pugilato italo-magyar (Magyar) - **Dalla Germania**: L'ex pugile Max Schmeling, paracadutista dell'esercito tedesco (Ufa).

N. 122. — **Il Duce agli italiani**: Roma: Il discorso del Duce ai gerarchi romani adunati a rapporto (Luce) - **Dal fronte greco**: Alpini in trincea (Luce) - **Dall'Ungheria**: L'inverno sul lago Balaton; **Manifestazioni sportive** (Magyar) - **Controblocco sull'Atlantico**: Aspetti del controblocco aeronavale nell'Atlantico (Ufa).

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



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

olivetti studio 42

25 MARZO
1941
XIX

C I N E M A

114

SGUARDO AD ALCUNI GIOVANI

LA nostra rivista, col tempo, è venuta prendendo un carattere di centro di studi, o di scambio di idee, sul cinema; per noi che la facciamo, è diventata una tribuna e insieme un osservatorio prezioso. In questa lunga fase di riassetto espressivo che il cinema sta vivendo dai dieci anni del sonoro, non è cessato il fervore dei giovani attorno ad esso. Se è destino che il film, come la fenice della leggenda, risorga un giorno dalle sue ceneri, ed è probabile che quel certo disorientamento che nelle valutazioni estetiche ci assale un po' tutti ne sia proprio un sintomo, si stia certi che codesto calore giovanile di propositi e di ricerche avrà avuto una influenza non minima sul fenomeno.

Per risalire a una chiarificazione di questo discorso: col muto, il cinema aveva trovato una sua stabilità creativa e un'estetica che l'aveva composta in formule suggestive e perentorie. Col sonoro, si sono confusi i termini, il linguaggio visivo del muto s'è corrotto, ingredienti molteplici entrarono a far parte dell'opera cinematografica, il film medio è facilmente una mescolanza di termini ibridi. È difficile oggi sostenere l'artisticità o meno del film in base alle precise (ma forse oramai) insufficienti conquiste dell'estetica di dodici, quindici anni or sono; eppure è ancora essa che nutre i propositi degli studiosi « puri »; mentre s'è visto (basta scorrere gli scritti quotidiani di tutti i critici maggiori, ad eccezione di un Sacchi o di un Gromo) che nel tentativo di meglio comprendere ci si rifà volentieri a una valutazione meramente letteraria, la quale ci basta ancora meno.

Né più esatta è la posizione degli artefici. Di fronte allo scoglio del parlato, ad es., v'è ancora qualche europeo (dal Fejos di MARIA, LEGGENDA UNGHERESE a qualche svedese) che cerca di « cavarsela » adoprando il meno possibile, dandogli quasi il medesimo valore delle didascalie del muto. (Ci si permetta una parentesi: nei riguardi del sonoro, il nostro cinema ci pare ancora, più o meno, cinema muto, senza le risorse inventive di quel tempo: il parlato della maggior parte dei nostri film non supera, veramente, il disagio e la freddezza delle antiche didascalie esplicative, non fa corpo con l'opera, non vi si addentra). Gli americani chiudono gli occhi e si studiano di ignorare le difficoltà estetiche dei loro colleghi su menzionati: noi loro film si parla senza ritengo, e forse, osserverà

alcuno, si parla in modo cinematografico (e sarà magari un modo solo esteriore). I francesi generalmente parlano con letteraria sapienza; ecc., E si potrebbero trarre mille esempi per l'una, l'altra e l'altra cosa. Anzi, forse si dovrebbe: cercare mille esempi, buttarsi in una faticosa ricerca empirica per gettare la base di quella che (noi pensiamo, purtroppo, vagamente) potrà essere la nuova estetica del cinematografo. Si intravedono tanti indeterminati segni di possibilità non scoperte; perchè ci toccavano tanto le improvvise, inopinate, fantomatiche capriole di Louise Carletti in RAGAZZE IN PERICOLO e altrettanto le danze di Ann Miller nell'ETERNA ILLUSIONE? Che ci fosse un misterioso pigmento dentro, una introduzione a un moto perpetuo sonoro del cinema, la base d'una nuova scoperta o ricetta di bellezza? Poichè non lo sappiamo spiegare a noi stessi, preghiamo di perdonarci questo tono poco felice: Quello che ci premeva dire adesso era insomma che forse il cinema, rozzamente ed empiricamente com'è nelle sue tradizioni, ha sorpassato la sua estetica. Corriamogli dietro, raggiugiamolo. In tutto questo guazzabuglio, addirittura commovente è la pertinacia dei giovani nel mantenersi fedeli, di fronte a quest'arte, a un affetto costruttivo e creativo, a una ricerca diuturna.

Ci arrivano in redazione, continuamente, articoli su articoli. Essi vedono periodicamente la luce su *Cinema*, e i nostri lettori si sono oramai affezionati ai nomi dei più « anziani » di codesti collaboratori, Virgilio Sabel, Osvaldo Campassi, per es., che noi ci vantiamo di avere « scoperto » già da qualche anno. La puntualità, la fedeltà e la fantasiosa bravura con la quale essi lavorano. E si badi: in gran parte, non si tratta di osservatori in margine soltanto, ma anche e soprattutto di sperimentatori pratici (il Sabel per es.), i quali realizzano assiduamente in « formato ridotto » e arrivano lentamente ma sicuramente a una conquista precisa dei mezzi. Il loro stile è la modestia. Oscuramente si preparano, studiano, discutono, scrivono; mandano gli articoli senza il minimo segno di vanità: soprattutto perchè in essi si esauriscono certi problemi da loro dibattuti in segreto o nella discussione con altri, e perchè hanno stima di *Cinema*. Ogni tanto se ne scoprono di nuovi. E questi, come quelli, si preparano in silenzio, fors'anche da soli, come quel milanese Ugo

Casiraghi che ci fu presentato da un nostro amico e che da anni si occupava della materia in una quasi eroica solitudine.

Si possono forse dividere in due gruppi, per l'età, i nostri giovani. C'è il primo gruppo, classi, per intenderci 1913-16. Da sei sette anni a questa parte essi si sono fatti « vivi ». Hanno brillato intensamente all'inizio della loro attività, poi si sono come spenti per alcun tempo. Quest'anno, quasi una segreta parola d'ordine, un brivido di affetto e di interesse, fosse passata su tutti, si sono riacciati, li ritrovi a discutere come quando avevano vent'anni. E poi, sì, ci sono quelli attorno ai vent'anni. La caratteristica principale di questi ultimi è una serietà perfino fanatica, un'intransigenza, un'ansia coraggiosa e disperata. Posseggono un equilibrio invidiabile. Sere fa ci trovammo in mezzo a un gruppo di loro, e si parlava di cinematografo naturalmente. Da anni non eravamo presenti a una simile riunione, dall'epoca dei nostri venti. Ai giorni nostri, si gridava, si perdeva del tempo, e gli « sprazzi dell'ingegno si mescolavano con le cadute nella confusione e nel disordine. Questi parlano con molta calma, hanno approfondito ogni cosa, c'è come il segno d'una sofferenza lunga e segreta nella solitudine sui loro occhi; ti guardano in faccia e ti misurano senza acrodine. Non si vantano « giovani » come accadeva ai nostri tempi ridicolmente. Tacciono volentieri, ascoltano e non sorridono: conservano con una cura gelosa le loro opinioni faticosamente conquistate, e non le spargono al vento con negligenza. Gioggi, per esempio: non si faceva capire tanto facilmente, era risoluto e domenicano, si intuiva che tratteneva dentro di sé con pazienza e con rispetto (di sé e di esse) idee ben calibrate alle quali restava fedele. Assaporava come il gusto d'una sottile rinuncia, d'un cilicio contro la vanità. Non sono vanitosi (meglio: conoscono e frenano questo loro umano difetto; se v'è un segno più chiaro di equilibrio e di forza interna!), non hanno fretta.

Lo stesso possiamo dire di molti coi quali abbiamo solo relazioni epistolari in seguito agli articoli che essi ci inviano: il Guerrasio che trovate in questo stesso numero, Glauco Viazzi, Giancarlo Beria, ecc. Non solo nel cinema, ma nella vita. E per concludere questo affrettato discorso: è storicamente inevitabile che tanta esattezza e tanto calore debbano finire un giorno col prevalere, con l'indirizzare sulla giusta via quel misterioso cinematografo di domani (e di oggi) ch'essi medesimi, questi giovani ammirabili, crediamo arriveranno un giorno a spiegare e a definire esteticamente. G. P.

PRO O CONTRO?



Inchiesta sul doppiato

SANDRO GIUSTI, redattore dell'*Ambrosiano*, Milano:

1. Sì.
2. Perché sì.
3. No. È sorpassato, fastidioso, anticommerciale.
4. Aumentare la schiera dei « doppiatori ». Le solite voci a lungo andare stancano!

Pro.

BRUNO MATARAZZO, giornalista, critico cinematografico del *Meridiano di Roma*, Roma.

Non ho mai approvato il doppiato e lo sto dicendo in tutta franchezza dal 1934, quando parlare male del doppiato sembrava ancora un delitto. Oggi l'argomento è di moda e la discussione è aperta: il doppiato è un non senso, un'assurdità, un'inconcepibile mutilazione della settimana arte. Le ragioni che l'hanno imposto sono addirittura puerili: come se in America, con la scusa di non capire la nostra lingua, volessero vedere Gigli sulla scena e ascoltare un cantante inglese che dietro le quinte canta per lui. Una specie di Cyrano di Bergerac. In fondo è la stessa cosa, perché il cinema internazionale ha attori come la Garbo, Leslie Howard, Katharine Hepburn, Heinrich George, Sarah Leander, Jean Gabin (cito a caso i primi che mi vengono alla mente), dalla personalità tale, che distruggere la loro voce è annientare gran parte della loro maniera interpretativa. Tanto è vero questo, che all'estero i film stranieri — nella loro grande maggioranza — sono proiettati al pubblico in originale, con i sottotitoli nella lingua nazionale.

Posso concedervi che questo si può fare soltanto per i film d'eccezione, ma bisogna farlo almeno per essi. E poi, lasciamo andare, noi esageriamo in tutto: va bene aver doppiato i dialoghi, ma i nostri riduttori sono arrivati

non v'è ragione perché non debba funzionare anche da noi: o che forse gli italiani sono il popolo più stupido della terra?

CONTRO.

GIOVANNI BIANCHINI, artigiano, Foligno:

1. Accetto se pur contro voglia.
2. Perché io penso che volendo abolire il doppiato si causerebbe una catastrofe per il commercio. Però è ben giusto che quelli che s'interessano veramente di cinema debbano protestare contro questi deturpatori d'opere d'arte quali sono i doppiatori, e protesteremo finché non si ritorni come qualche anno indietro perché allora ci si riusciva. Per un buon doppiato occorre il tempo necessario e delle voci scelte accuratamente. Ora si doppia un film con tre o quattro giorni di lavoro e le voci sentiamo quasi sempre le stesse. Cifrassero almeno il dialogo; neanche quello. Un'altra cosa sbagliata è la pubblicità ai prodotti italiani che in parola o in scritto viene inserita nei film stranieri.

Per esempio: se una scena di un film si svolge in un bar e l'artista vuol consumare qualcosa, cosa ordina? Un « Martini ». Nel film francese DIETRO LA FACCIA, si sente pronunciare: « Da quando in qua fumi le Popolari? ». Nel film NULLA DI SERIO si può leggere scritto in grandi caratteri in una via di New York: *Salsmeria bolognese*.

- Insomma tante di queste cose che non si finirebbe mai di parlare. Dobbiamo incoraggiare questi tecnici di essere più umani, di non rovinare cioè la produzione straniera, perché il pubblico italiano, sebbene ami molto i nostri nuovi film, ha bisogno anche di vedere qualcosa di differente dal nostro stile, seppure alle volte inferiore alla nostra arte pura.
3. Di ritornare al sistema delle didascalie è assurdo. Il cinema ha bisogno di rinnovarsi sem-

al punto di doppiare le canzoni dei film stranieri, come se fosse di vitale importanza per il nostro pubblico capire le stupide parole di quei versi pietosi... Capisco anche che ormai in Italia ci si è avvezzi al doppiato e sarà difficile disintossicare gli spettatori da questo autentico veleno. Ma si può tentare. Io dico che si deve tentare. C'è il sistema dei sottotitoli, o didascalie sovrimpresse come le chiamate voi, che è efficacissimo, e lo sanno quanti hanno avuto occasione di sperimentarlo alla Mostra veneziana. Naturalmente si proceda con cautela, si presenti un film ogni quindici giorni nell'originale, con i sottotitoli in italiano e poi si ascolti la reazione del pubblico a qualche mese dall'esperimento. Soltanto allora si potrà dare un giudizio sicuro. Ma parlare a priori dell'argomento, nel tentativo d'indovinare quello che ne penserà il nostro pubblico, è cosa vana. Io dico soltanto che se in tutti i paesi del mondo il sistema funziona benissimo,

pre e questo invece segnerebbe un regresso. Detto sistema (arebbe comodo ai sordomuti).

4. Io proporrei di importare film discreti soltanto e non di andare a raccogliere negli antichi musei certi film che ci fanno vedere da quando è stato istituito il Monopolio. Vi sembra una cosa intelligente quella di presentare nel 1940-41 delle pellicole di Western prodotte una decina d'anni fa? Altre di Bambù... Vecchissime comiche (che per i gusti d'oggi fanno piangere) di Ridolini, Birillo *et similia*. Raccomandiamoci dunque a questi signori che importino meno film e li doppiino come si deve, da far valere il loro lavoro come si fanno apprezzare quelli che producono i nostri film.

Pro.

PIPPA BARZIZZA, direttore d'orchestra, EIAR, Torino:

1. Sì.
2. Anzitutto per rafforzare col mio modesto voto la fazione Pro. Poi, anche ammettendo qualche numero a sfavore del sistema, basta aver assistito ad un film nell'edizione originale straniera con sovrimpressioni e poi averne veduta una buona edizione doppiata per convincersi che:
3. Non solo il sistema delle sovrimpressioni è insufficiente ma, peggio, è non-musicale e non-ritmico. Infatti per non rovinare la particolare atmosfera, drammatica o comica, che è in ogni scena, bisognerebbe che le battute sovrimpressioni apparissero e sparissero coincidendo esattamente con i momenti di inizio e fine della pronunzia da parte degli attori. La qual cosa, evidentemente, è impossibile realizzare. Per me un altro punto negativissimo è il seguente: l'obbligo quasi costante di distrarre gli occhi dalla calma visione dell'intero schermo, inconveniente che fa perdere allo spettatore almeno metà del valore artistico godibile.

Pro.

PASQUALE CENTORE, laureato, impiegato, Benevento:

1. Sì.
2. Perché il doppiato consente una rapida e completa comprensione dell'opera d'arte cinematografica straniera coi suoi pregi d'immediatezza, naturalezza e facilità. Pregi grandissimi che compensano e superano gli inconvenienti che tutti sanno. (Fra questi ultimi è addirittura innocua la mancata simultaneità all'origine, nella fase produttiva, fra immagine e voce. Allo spettatore interessa solo la simultaneità finale, quella che viene posta in essere sullo schermo, durante la proiezione. Tutto il film è prodotto di ritrovati tecnici diversissimi, di espedienti e trucchi ed il doppiato non è che uno fra i tanti. Proporre l'abolizione del doppiato solo per questo motivo equivarrebbe a proporre l'abolizione di tutti i ritrovati, gli espedienti e trucchi di cui il cinema si giova da che è nato). Gli inconvenienti d'altra parte si verificano solo in una sfera sussidiaria del film, il sonoro, e non intaccano la parte essenziale in cui risiedono i più autentici valori del cinema: l'immagine. Anzi ne aiutano la comprensione in una maniera che la didascalia non ha potuto e non potrà mai raggiungere. Per quanto riguarda i riflessi del doppiato sulla nostra situazione interna, penso che esso debba essere mantenuto in vita proprio ora che la nostra produzione nazionale si avvia quantitativamente ad occupare il primo posto nelle programmazioni. Col ridursi dell'importazione, potranno venirci d'oltre confine soltanto i film migliori, i più cinematograficamente puri e pochi danni e molti vantaggi potrà arrecare ad essi il doppiato. Fra i vantaggi v'è quello, importantissimo, della

perfetta accessibilità all'opera d'arte di tutti indistintamente gli spettatori, con una conseguente maggiore diffusione del gusto per il cinema-arte, per il cinema-Cinema, che fra noi, specie in provincia, è ancora infante. Ma se dovessimo continuare a contentarci, per le circostanze internazionali, dell'attuale scadentissima produzione, un buon doppiato potrà servire a migliorare, sia pure di poco, sia pure nella sfera sussidiaria, il livello artistico dei film importati. Tutto posso credere tranne che certi attorcucci d'oltralpe o di oltre atlantico recitano meglio dei nostri doppiatori, quando li si sappia guidare.

3. No. È un rimedio peggiore del male. Come ha acutamente osservato Renato May, la didascalia sovrapposta non è che un confusionario surrogato, senz'alcun valore, nè estetico, nè tecnico, della didascalia intercalata. Quest'ultima almeno adempiva onestamente alle sue funzioni, nel film muto, senza creare confusioni ibride. A me il sottotitolo produrrebbe tutto l'effetto di quelle paroline che escono, entro una nuvoletta, dalla bocca dei pupazzi dei giornalotti per bambini. Questa volta le paroline spunterebbero miracolosamente sotto i piedi di pupazzi che parlano un linguaggio incomprensibile ai più. Di pupazzi che si era riuscito a rendere tanto simili a figure umane: a noi stessi anzi! Un'indagine del perché il sottotitolo ha attecchito in altri paesi sarebbe interessante. Non ho gli elementi per farla e non è il caso di farla qui. Esprimo solo una vaga opinione personale affermando che ha attecchito o in paesi cinematograficamente troppo evoluti o, al contrario, in paesi in cui la concezione del cinema, come arte (e arte autonoma) non s'è fatta ancora molta strada. Nei primi una produzione nazionale di gran classe ha relegato quella straniera in un infimo posto e quindi non si ritiene valga la pena di doppiare il film straniero giudicato sempre di qualità inferiore. Non è il caso nostro: purtroppo il livello medio della nostra produzione è ancora inferiore a quello di molte nazioni straniere. Nei secondi l'industria cinematografica è spesso ai primi passi e non è possibile produrre buoni doppiati o addirittura impossibile produrli, e i doppiati quando sono fatti all'estero sono davvero peggiori di qualunque didascalia. Ed anche il gusto interviene a dettar legge, il gusto facile di certi pubblici abituati a sorbirsi, senza batter ciglio, qualunque porcheria, purchè recitata da visi consacrati alla popolarità da un'accorta campagna pubblicitaria. Nemmeno questo è il caso nostro.

4. Istituire presso il Centro Sperimentale un corso per registi ed attori di doppiato. Il doppiato potrebbe aprire una strada a molti giovani in possesso di qualità fonogeniche, ma non fotogeniche, che hanno quindi la via sbarrata nel cinema e trovano difficoltà ad entrare, nei ranghi, forzatamente sparuti, del radioteatro.

Pro.

GIORGIO PIROLI, professore, Roma:

1. No.
2. Frequento la « Quirinetta » da due anni e vedo puntualmente ogni film gustandone immensamente il sapore e l'intenzione intrinseca di ciascuno. Il film, in edizione originale, nulla perde delle sue qualità. Conosco a perfezione il francese, l'inglese e il tedesco; e qualche rara volta che mi capita di rivedere lo stesso film doppiato, trovo, non so perchè, cambiamenti di soggetto, di parole e tagli che urtano e che ne travisano la natura. Non ammetto perciò il doppiato.
3. Trovo superflue anche quelle.
4. Abolire del tutto il doppiato e portare il pubblico allo studio delle lingue estere, per ciò che riguarda il film straniero. Ma soprattutto

SACROSANTO

Così scrive Ponentino su *Quadrivio* del 9 marzo:

La rivista *Cinema* ha fatto un'inchiesta sul doppiaggio, inchiesta che ha dato luogo a manifestazioni di opposti pareri: Chi si è dimostrato contrario e chi assolutamente favorevole. E ciò è naturale. I pareri possono essere diversi e, sul piano pratico, si può anche essere sostenitori del doppiaggio, cioè di questa meccanica e mirabolante operazione che cambia lingua e voce agli uomini e fa parlare in un artificioso e scandito italiano, poniamo, un tedesco un francese o un americano.

Che di fronte al film sonoro questa sia una fatale necessità, potrebbe anche sostenersi, seppure altro mezzo potrebbe essere impiegato. Ma che addirittura si voglia giustificare questo orrore estetico su un piano artistico, con argomenti come quelli che taluno ha tirato fuori, sembrerebbe veramente incredibile. Incredibile proprio perchè certe ragioni sono state espresse da giornalisti e scrittori anche di una certa serietà, i quali hanno dimostrato di non capire che differenza ci sia tra la traduzione, poniamo, di un romanzo straniero e la copia di un quadro. Non sono arrivati a capire che la lingua, invece, è un'integrazione necessaria della persona e della sua espressione e, quindi, dell'attore e della sua recitazione; e che un Gabin che non parli in francese, con tutti quegli *a* e con quella particolare voce bassa e di gola ma, magari, cinguetti di testa toscaneggiando, non è più Gabin ma un qualche cosa di insopportabile e di comico. Non comprendono costoro che il gesto è legato alla parola e che senza di questa, o con la sua sostituzione, il gesto stesso diventa inespressivo. La questione pratica qui non entra se si pensa, come pare che simili ragionanti pensino, che il pubblico va o debba andare al cinema per seguire una storia più o meno pulita d'amore, a prescindere dalla forma dell'opera che questa storia appunto esprime. Allora si può anche essere tutti d'accordo. Ma, per logica conseguenza, d'accordo bisognerebbe anche essere con quei numerosi cineasti che tirano via e non si preoccupano d'altro che di raccontare la favoletta. Quello che si dice per il doppiaggio vale anche per l'ingresso continuato, il permesso di fumare e tutte quelle altre irriversenze che fan considerare il cinema più un luogo di comodo che un ambiente dove si svolge uno spettacolo d'arte. Non dico che si debba fare i puristi e considerare le sale cinematografiche come templi sacri alle Muse, anche perchè certe squisitezze sono dannose, e non è detto che i teatri popolari con noccioline americane, bucce d'arancia, urla e grida fossero meno vivi di quelli di oggi; ma è certo che una maggiore considerazione e rispetto per lo spettacolo e una minore indulgenza al porco comodo del pubblico gioverebbe e avrebbe il grande vantaggio di educare il pubblico stesso.

abolirlo nel film italiano, perchè si possa godere di tutte le qualità degli attori a noi cari come ad esempio: Centa, Valenti, Elsa de Giorgi, Mino Doro, D'Ancora, Laura Solari, Oretta Fiume ed altri che si presentano al pubblico, non sappiamo perchè, sempre con la voce e la recitazione di un altro.

CONTRO.

R. M. DE' ANGELIS, scrittore, Roma:

1. No.
2. Perchè, viaggiando, mi è capitato spesso di vedere pellicole in originale, e di udire la vera voce di tanti attori sino a quel tempo antipaticissimi. Ebbero, con la loro voce, acquistavano una singolare naturalezza (Don Ameche, per esempio) e si capiva perchè conquistassero i cuori delle donne. (Intendiamo, ci, essendo il cinema un'arte di immagini, preferirei che fosse muto; ma ora che è parlato, in Italia arriviamo a tradurre persino le canzoni e a farle cantare con parole che durano sempre più del motivolo).
3. Le didascalie sovrapposte, innanzi tutto guastano il quadro e distraggono l'attenzione;

poi suntuosamente troppe sequenze con eccessiva parsimonia. E allora, meglio che spariscano del tutto, e ci lascino assistere in pace alle avventure delle immagini. Nei punti oscuri, lavoreremo di fantasia!

4. Se avessi una proposta seria, convinta, non ve la suggerirei. Fossi matto. Ne farei tanti articoli, e sarei lo scrittore di cinema più celebre del mondo!

CONTRO.

Riassumiamo, per ragioni di spazio, un gruppo di risposte:

DANIELE DE ANGELIS, studente, Manfredonia: Pro (ritiene il doppiato indispensabile alle masse — propone di aumentare il numero dei



Gli animali, come già vedemmo, s'interessano alla faccenda, e (secondo la vecchia opinione dei favolisti) ci giudicano. Eccone tre in attesa curiosa: un cane, un iguana e un ippopotamo

ALLEGRO

Così Steno nel Marc'Aurelio del 5 marzo:

La rivista *Cinema* ha aperto da vari numeri una inchiesta sul doppiato cinematografico, dividendo così l'intera nazione in due campi avversi: i *Pro* e i *Contro*.

Nel Medioevo esistevano i Palleschi e i Piagnoni, i Bianchi e i Neri, i Guelfi e i Ghibellini. Nel Milleenovecento quarantuno esistono i *Pro* e i *Contro Doppiato*.

Dante fu chiamato il poeta *ghibellino fuggiasco*. Nell'ultimo numero della rivista *Cinema* il mio amico Diego Calcagno si schiera nella lizza (Risposta di Diego Calcagno, poeta e cinecultore, Roma) e, gittata la maschera, afferma: Ebbene, si! Sono *Pro*!

Dopo il *ghibellino fuggiasco* abbiamo ora il poeta *Pro*.

Ci sono poi i *Pro con riserva* ed i *Contro con riserva*, coloro cioè che respingono od accettano il doppiato, però solo nel caso e a prescindere e ammesso che.

Signori, è bello questo Palio di celluloidi in cui tenzonano poeti e avvocati, impiegati e cinecultori, periti agrimensori e tecnici del suono, agitando vessilli sui quali è scritto *Recording Apparatus!*

Quale poeta canterà questa battaglia? La battaglia di Campaldino, che è forse la più poetica e la più favolosa delle battaglie avvenute in quanto vi prese parte Dante Alighieri, è nulla in confronto a questa pugna R.C.A.

Guardate: il campo della lotta è immenso, si stende dalla lontana California, da Hollywood, a Joinville, a Berlino, alla Selva Nera e dai lontani Urali arriva fino agli acquedotti romani di Cinecittà...

Nel centro un groviglio di colonne sonore si azzuffa come quegli enormi cavalli dei dipinti di Paolo Uccello... Da est vengono alla carica squadroni di tecnici che agitano le didascalie sovrimpressionate e brevi riassunti delle scene perché non ci sia bisogno del doppiato... Da ovest, con rumore di ferraglie, calano i doppiatori, gli intrepidi cavalieri del *Pro*, agitando meravigliose voci da applicare a bellissimi volti che, se parlassero, avrebbero accenti da carrettiere ubriachi...

Quindi salite in groppa! Quindi salite in groppa, valorosi guerrieri tutti, — E subito mettetevi gli

elmi! — I corrieri della Morte, la Gloria, l'Onore, ci chiamano di nuovo al campo.

L'odore della mischia ci attira. L'aspro profumo della polvere e delle corazze ci invita nel suo dolce gorgo... Ecco che un meraviglioso cavaliere, galoppando, ci dà una spada e ci chiede:

— Approvi il doppiato o no? E perché?

— O meraviglioso cavaliere, come potremmo approvare il Falso Dèmonc che è capace di sostituire il dolce cinguettio degli uccelli, che metterebbe una voce da guardia di dogana all'incantevole musica delle onde e che dà alla affascinante Giulietta la voce di Francesco Zingone? Combatti, meraviglioso cavaliere... Manda lampi il tuo cimiero...

Ecco che il meraviglioso cavaliere ripassa galoppando e chiede ancora:

— Ti sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrimpressionate?

— O meraviglioso cavaliere, certo le didascalie sovrimpressionate si oppongono al Falso Tonante Dèmonc così come il piccolo Ulisse si oppose al Cieco Tonante Polifemo... Ma che diresti, o meraviglioso cavaliere, se ti accorgessi che, mentre parli d'amore alla tua bionda castellana, sui tuoi pantaloni apparisse scritto il riassunto di quello che le stai dicendo? Non pensi, meraviglioso cavaliere, che la frase i coralli stupendi delle tue pupille... potrebbe apparire sul fondo dei tuoi affaticati calzoni? Combatti, meraviglioso cavaliere... Scalpita il tuo destriero...

Il meraviglioso cavaliere rabbrivisce pensando a dove potrebbe vedere apparire le poetiche frasi delle sue ballate e galoppa galoppa galoppa, gridandoci dalla mischia:

— Quali proposte concrete puoi suggerirci?

— O meraviglioso cavaliere, non fare più film in cui ci siano inebrianti notti di ballo al castello, capitani degli ussari, celebri tenori che mormorano «Mamma!», postiglioni della steppa che prendono per il bavero nomi utulando «Dov'è mia figlia?», bimbe prodigio che cantano «Sempre libera deggio...» ed Armando Falconi che segue una ragazza lasciandosi le ciglia e aggiustandosi la cravatta... Combatti, meraviglioso cavaliere... Il tuo corsiero è impaziente...

Ma la battaglia ha le sue leggi. Il meraviglioso cavaliere ci impone di issare un vessillo.

E noi, snudato il brando, belli, quasi stagliati sul cielo procelloso della lotta, issiamo un cartello su cui è scritto: «*Pro (Con la riserva che gli spettatori siano tutti completamente sordi)*».

doppiatori e di perfezionare le traduzioni); PIETRO CAMMISA, studente universitario, Sant'Antimo (Napoli): *CONTRO* (il doppiato è un male perché è riuscito «a far preferire tutta la produzione straniera a quella italiana col creare gli esagerati divismi di Garbo, Cooper, Temple che parlano in italiano»; propone che si doppiino solo i film puramente commerciali); VITTORIA NOBILE, laureata in lettere, Roma: *CONTRO* (propone che si presentino nelle due versioni i film nello stesso cinema: ad es., dalle 15 alle 17 versione originale, dalle 17 in poi versione doppiata); MIETTA D'ANDREA, studentessa, Roma: *CONTRO* (propone di doppiare film minori lasciando intatti i maggiori); GIUSEPPE CATENACCI, studente, Palombara Sabina: *PRO*; CARLO BARSOTTI, studente, Lucca: *PRO CON RISERVA* (propone: «a) Doppiare solo lo stretto necessario, il dialogo, mai le canzoni; e tanto meno cambiare il commento musicale, essenziale al film, e che non ha necessità di essere cambiato, essendo la musica uguale in tutte le lingue; b) Mettere delle sale che proiettino in continuità i migliori film stranieri in versione originale: ma questo è naturalmente possibile solo nelle grandi città; c) Migliorare il doppiato»); ALESSANDRO KRAUS, allievo ingegnere, Roma: *PRO* (propone che, come in Germania, si proiettino in prima visione i film originali con didascalie, e nelle altre visioni in edizione doppiata); MARCELLO DE LENA, insegnante, Falconara Marittima: *CONTRO*; VINCENZO AMOROSO, professore al liceo, Roma: *CONTRO* (accetta le didascalie); FRANCO FALDI, studente universitario, Roma: *CONTRO* («Coloro che sono favorevoli al doppiato dimostrano di non prendere sul serio il cinemato-

grafo, o di avere delle idee ben vaghe e generiche in fatto di cinema, e di arte in genere»; «Si potrebbe, per taluni film che dessero una sufficiente garanzia commerciale (p. es. L'ETERNA ILLUSIONE), ricorrere a tutt'e due i sistemi, così che il pubblico avrebbe modo di scegliere: e dalle sue reazioni si potrebbero ricavare osservazioni interessanti»); ANTON MARIA LO PINTO, dilettante di soggetti e sceneggiature, Milano: *PRO CON RISERVA* (limita il «si» «a quel piccolo numero di opere che merita veramente di essere doppiato»; propone, tra l'altro, di non doppiare mai i film italiani); MARIO BELLEZZA, laureando in ingegneria, Roma: *PRO CON RISERVA* («Per ridurre il doppiato ci vorrebbe una concordanza tra produttori di diversi paesi in modo che lo stesso film venisse girato nella sua edizione originale, con attori dei rispettivi paesi in modo da poter essere proiettato nei paesi suddetti nella sua edizione originale»); LEONARDO ODDONE, studente, Trento: *CONTRO* (propone di doppiare solo i film minori); ALDO ARTIGLIERE, impiegato comunale, Pozzuoli: *PRO*; NICOLA AURILIA, operatore, Torre del Greco: *PRO* (propone di abolire il doppiato per i film italiani); ANTE BRKAN, fotografo, Reggio Calabria: *PRO* («curare di più il doppiato»); ANTONIO TORRE, radiotecnico, direttore prod. della Associazione Giovani Cineasti, Genova: *CONTRO* (propone di migliorare la produzione italiana, e di tenere più conto dell'esistenza di ottimi elementi dei Cineguf e giovani in genere); SERGIO BALSIMELLI, studente, Roma: *CONTRO* (propone l'istituzione di un maggior numero di sale per film in versione originale); ANTONIO SOLAZZI, studente, Solarolo (Ravenna): *CONTRO*

(accetta le didascalie, che «rappresentano la unica via utile per liberarsi dal doppiato», ma propone di ridurle al minimo e dare maggiore incremento alla produzione nazionale); PIO BALDELLI, studente, Perugia: *CONTRO* («Quando avremo una moralità artistica», si potranno proiettare in originale i migliori film stranieri); GINO MARCORELLI, medico, Firenze: *CONTRO*; AUGUSTO RICCIOTTI, negoziante, Acona: *CONTRO* (propone a una Casa di noleggio di fare un tentativo con un film di scarsa importanza, proiettandolo con didascalie in tutto il suo circuito, e vedere così le reazioni del pubblico); ALFREDO FALDA, ragioniere, Lecce: *PRO* («Il sistema delle didascalie sovrimpressionate somiglia all'azione del cantastorie sulle piazze dei villaggi»); UGO MONTINI, studente, Civitavecchia: *CONTRO* («L'unica mia proposta è questa: il film deve restare integro in tutto. Perciò niente didascalie o altri mezzi più o meno efficaci»); LEOPOLDO SAVONA, solitamente, Fiume: *CONTRO*; IVAN LA ROTELLA, studente universitario, Roma: *CONTRO* («Usare il doppiato per i film di minimo o nessun valore artistico e abolirlo in modo assoluto per i pochi film che vengono riconosciuti indiscutibilmente come opere d'arte»); DOMENICO DI BATTISTA, artigiano, Ischia di Castro (Viterbo): *CONTRO* («Io vado al cinema di rado ma mi seccano le voci sempre uguali»; «sono stato in America e capisco l'inglese, tanto volentieri vedrei film nella lingua americana»); EUGENIO CALABRIA, dottore in legge, Roma: *CONTRO* (accetta le didascalie); ELIO MARCUZZO, attore, Roma: *CONTRO* («a Venezia ho visto tutti i film tedeschi presentati con le didascalie, ed è stata un'esperienza per me esauriente»); ADRIANO POLETTI, studente, Novara: *PRO* (propone di migliorare il doppiato e di variare maggiormente le voci); SALVATOR ROSSO, cineamatore, Palermo: *PRO*; LIANA DOZZI, studentessa, Venezia: *PRO* («Far sì che ogni attore straniero abbia in Italia il suo doppiatore fisso. Non usare mai la stessa voce per doppiare più attori. Curare maggiormente le traduzioni»); LEOPOLDO TRIESTE, studente universitario, Roma: *CONTRO*.

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

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

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

IN QUESTO NUMERO: 28 CONTRO, 17 PRO (8 CON RISERVA). RISULTATI FINO A QUESTO NUMERO: 40 PRO (11 CON RISERVA), 49 CONTRO (2 CON RISERVA).

FILOSOFIA DEL CINEMA AMERICANO

LA FILOSOFIA del cinema americano è la filosofia della vita moderna; chi la afferma, più che con le parole, con gli atti, è la generazione nuova di un popolo di per sé giovane. Essa va quindi intesa come aspetto sociale di una nazione; questo, nei prodotti dell'arte cinematografica, è ancora più chiaro e visibile che altrove, quando si consideri l'intrinseco enorme valore determinato dall'influenza sulle masse della emozione visiva.

Dieci anni or sono sarebbe stato forse prematuro parlare di una completa filosofia del cinema americano come aspetto sociale vero e proprio: ché, in un fatto tanto nuovo, ebbero subito libero gioco i motivi pratico-industriali. Si trattava di gettare per l'avvenire basi solidissime di tecnica e di guadagno.

La storia ci dice che soltanto con il 1912 si ha il vero assestamento dell'industria del cinema: da quell'anno i tentacoli si allungano e le ambizioni si moltiplicano: la cinematografia americana viene varata in un porto di dollari.

David Wark Griffith produce INTOLERANCE (1915). L'America conquista le folle dei continenti rinnovando il genio pratico degli antenati. Epopea di ambizioni, celebrazioni della propria terra. Le pianure del West, inesauribile fonte di scenari naturali, sono il palcoscenico di quelli che si potrebbero chiamare « i drammi della cavalleria e della bontà ». Bontà: ecco un termine che gli americani usano troppo spesso, con significato molto superficiale.

Dopo le esperienze della guerra, nasce a distanza il dramma sentimentale (LA GRANDE PARATA, 1925); e l'abilità unita al sentimento ci danno appunto King Vidor. Si fanno strada le atmosfere corrose di Sternberg e le indagini psicologiche di Pabst; poi SINFONIA NUZIALE (1927-1928), sembra accogliere, in una originale elaborazione, gli elementi dell'uno e dell'altro. In quest'opera c'è tutta la forza d'espressione del muto, tesa al massimo grado come per indicare un vertice; perchè il cinema muto si fa moribondo. Entra in agonia, muore e rinasce con la parola, la quale ben presto attraversa l'Atlantico, eco di vita spensierata. Quel mondo polifono ci fa udire la sua voce: a PRIMO AMORE (Fejos, 1928) vengono per l'occasione applicate alcune scene sonore. GOLD DIGGER OF BROADWAY di Roy del Ruth (1929) dà il via alle formule dei film-rivista: RIO RITA, THE KING OF JAZZ, RHAPSODIE IN BLUE.

A questo punto è di una certa importanza tener presente come non a caso si dia qui uno sguardo alla intera produzione americana dalle origini ai nostri giorni; tale procedimento, infatti, ci permette di impostare il problema su di una base storica molto utile e in secondo luogo di discernere più

agevolmente il materiale artistico di importazione e quello originale, di spirito prettamente americano.

Personalità come Sternberg, Pabst (1) e Stroheim hanno radici profonde nella cultura e nel mondo europeo, e si possono ritenere, anche se trapiantate in California, affatto estranee al movimento filosofico che ci proponiamo di studiare. Fra Sternberg e Mamoulian, ad esempio, c'è la medesima differenza che passa tra il descrittore di un mondo ritenuto dalla coscienza artistica (ma anche, in un certo senso, estraneo; visto cioè obbiettivamente) e il descrittore — forse anch'egli morboso — dello stesso mondo, ma che di questo porta, per così dire, il peso sulle spalle. Quantitativamente, è una differenza notevole. In CITY STREETS (Le vie della città, 1931) protagonisti sono i contrabbandieri di alcool, i camions e le strade. Una vicenda che Sternberg avrebbe rivissuta tutta per l'atmosfera, fu impostata da Mamoulian con un tono apparentemente poco diverso, ma intimamente più profondo; il tono appunto di chi ha nel sangue il movimento e non la contemplazione. Per questo forse, considerata la base eccessivamente realistica, la filosofia degli americani è superficiale. Gangsters e ballerine, ecco due « numeri » di importanza materialistica.

Vicino a CITY STREETS possiamo mettere

SCARFACE dettato da Ben Hecht e LITTLE CESAR di Le Roy che è anche il poeta di centinaia di gambe in GOLD DIGGER OF 1933. Mentre il film storico nasce come esigenza di fasto ricreativo seguendo le orme dell'ENRICO VIII di Korda, o è solo espressione di potenza tecnico-industriale, considerevoli sono gli sguardi di vita di film che riflettono, nel periodo '32-'33, la spensieratezza gioviale e simpatica di caratteri giovani. Della lunga serie ricordiamo qui JIMMY NOLAN (in Italia, Seconda aurora) opera di Archie Mayo e TENTAZIONI di Michael Curtiz; come molti altri, questi partivano dagli studi di Hollywood con una morale da insegnare. Per certi motivi, andrebbero tenuamente uniti a lavori americani d'anteguerra, dove fondamentali erano elementi di sociologia.

Era inevitabile che il popolo dei paradossi (e ciò che riesce a divertire è proprio il fatto che gli americani siano capaci di attuare, oltre a pensarle, le più mirabolanti fantasticherie) giungesse a perfezionare la espressione della sua vita; e a mezzo del cinema, noi abbiamo saggiato per gradi questa loro evoluzione.

L'evoluzione di un dato atteggiamento esplicitandosi in opere d'arte, a noi pare esaurirsi in due punti: il sublime nel comico e il sublime nel tragico. Sia l'uno che l'altro sono il risultato di molti anni di preparazione: ambedue gli aspetti possono dirsi ormai interamente esteriorizzati, compiuti e riposti in celluloido nell'archivio storico. In quasi tutte le opere di Capra, in molte altre minori e nel VENTESIMO SECOLO sceneggiato da Ben Hecht e Mac Arthur noi vediamo la indubbia anticipazione di quel documento vivo ed eccezionale che è L'IM-



Nella esagerata spregiudicatezza caricaturale del 'Godfrey' di La Cava c'è tutta la nevrosi della vita americana

PAREGGIARILE GODFREY. Nella esagerata spregiudicatezza caricaturale del GODFREY di La Cava, c'è tutta la nevrosi della vita americana. Se noi vogliamo scoprire questa vita come realmente essa è, dobbiamo intelligentemente togliere la maschera caricaturale del GODFREY.

Gli elementi che noi cerchiamo, gli elementi etici o estetici di questa filosofia del cinema, non saranno mai abbastanza nascosti dagli eccessi della caricatura o della tragedia. E molte volte, è il caso di aggiungere, tutto ciò lo si deve sviscerare dall'alto di una montagna, perchè tali elementi di vita non sempre si trovano allo stato di primitiva sincerità, anche se il coraggio non fa certo difetto agli americani; i quali appunto per il loro carattere sono più sinceri negli eccessi.

Si dice che ogni sforzo abbia la sua miseria: allora osserviamo WINTERSET (*Sotto i ponti di New York*) di Santell, e avremo la miseria della vita americana; la delicatezza tragica che Margo vi ha trasfuso non è sufficiente a togliere il velario di pioggia mortale dal viso di Eduardo Cianelli.

Sotto i ponti di New York la vita non risplende come nell'Empire Building; se vogliamo indagare, leviamo anche qui la ma-

schera della tragica brutalità a certi personaggi: resterà sempre il vecchio straccione che va a dormire presso i *docks*, a cercare un po' di calore sotto i fetidi e polverosi tubi. Come il Godfrey non ancora sbarbato e vestito di livrea, riposerà accanto ai cumuli delle spazzature. E se Godfrey vorrà essere ottimista e dirà che « la fortuna è sempre là dietro l'angolo che ci aspetta » avrà pure un compagno che lo interlocherà: « Sì, ma quale angolo? ». Da MY MAN GODFREY, 1936.

WINTERSET è un'opera che, al pregio dell'arte, unisce l'importanza del documento: due cose ben diverse e diversamente significative: possono esistere separate e coesistere mirabilmente unite. Ma quando il documento si ricava dall'arte esso è ancora più veritiero. E non dobbiamo tenere in gran conto il fatto che Sherwood e Anderson abbiano prestato lo spirito delle loro opere a poeti della regia: lo spirito filosofico dei loro drammi, nella comprensione e rielaborazione di Archie Mayo e Alfred Santell ha assunto per noi un rilievo così particolare da giustificare una nuova firma delle stesse opere. LA FORESTA PIETRIFICATA è di Mayo e WINTERSET è di Santell. Ciò che è essenzialmente vero è il fatto che è

riconosciuto artistico: la filosofia, nelle vesti della bellezza, è ancora più nobile e grande. Oggi, molti dei fatti d'arte nel campo del cinema americano devono il loro spirito alla nuova letteratura di quel paese. E su ciò torneremo più avanti.

Dicevamo prima di un sublime nel comico e di un sublime nel tragico: due punti della massima importanza. Il caso in cui l'uno e l'altro si completassero o, meglio, si fondessero, avrebbe del genio. E poichè il genio è in ogni campo il primo conoscitore di certi problemi e il fervido anticipatore di altri, viene da sé il nome di Chaplin. Egli è ben altro che un semplice « umorista malinconico », come è stato chiamato; è ovvio che la sua arte non può essere qui considerata nella varietà dei suoi aspetti (ma con varietà non intendiamo molteplicità. L'unità dell'arte non si può esteticamente scindere: didatticamente, forse, ciò potrebbe rendersi necessario). È sufficiente ricordare LA FEBBRE DELL'ORO (1925) per concludere che tutto il dramma della vita moderna, con il fragore delle sue macchine e il tintinnio delle sue monete è da Chaplin filosoficamente intuito e portato all'espressione cinematografica. Egli è straordinariamente filosofo: tanto filosofo che, come Tallette nel pozzo, cade in continue disgrazie. Poi si rialza e riprende il suo cammino, ma solo per cadere di nuovo e ancora una volta rialzarsi e poi cadere: egli non cade come il greco per contemplare le stelle: il mondo gli crolla intorno perchè sogna magari una casetta con un piccolo giardino, le cui piante possano fruttificare vicino alla finestra in modo da coglierne agevolmente i frutti (TEMPI MODERNI); cade nelle disgrazie perchè si immagina di poter volare con gli angeli nel paradiso (IL MONELLO); è infelice perchè pensa che il lavoro ricompensi il sognatore; mentre il lavoro si arresta con lo sciopero (TEMPI MODERNI). In un mondo dove trionfano la spavalderia e il denaro, egli sarà sempre signore, ma sempre vagabondo. E questa è la sua filosofia; dove, nelle spoglie della ingenuità, esiste un profondo sistema etico-sociale.

Il suo umorismo, che quasi totalmente gli proviene dallo spirito inglese, è rivestito della esperienza americana: così esso diventa terribilmente amaro.

Pochi altri possono avere un contatto ideale con la filosofia chapliniana; nello sfondo dei problemi sociali, affrontati e non risolti, emergono Griffith e Vidor. Ma un tono diverso acquistano i problemi che essi si pongono o — meglio — che descrivono; l'uno e l'altro infatti partono dalla base di una considerazione etico-sociale e cercano di conseguire l'arte. In Chaplin invece il problema scaturisce spontaneamente e quasi ingenuamente dalla stessa opera d'arte; e questa è veramente la sua grandezza.

Nell'ambizioso INTOLERANCE (1915) era chiaro il tentativo di Griffith di raggiungere il massimo risultato (moralmente) possibile: servirsi del cinema per dare lancio — poniamo — a una ideologia. Tecnicamente, è un tentativo fallito; se nonchè dal punto di vista dello spirito rimane la eco



Vidor ha una religiosità tale che lo conduce diritto all'umanità (da "Nostro pane quotidiano")

dei problemi sociali. Ripresi ancora dallo stesso Griffith, questi raggiungono una atmosfera più vitale nelle opere di King Vidor, LA GRANDE PARATA, LA FOLLA, ALLELUJA, IL CAMPIONE, NOSTRO PANE QUOTIDIANO; sotto i drammi delle persone è il dramma di un popolo.

Narratore abilissimo più che psicologo, egli è, dopo Chaplin, la più significativa figura del cinema americano. Per Vidor, il particolare diviene sempre l'universale; e nel particolare, che egli racconta con la maestria e la tecnica di un romanziere, è costante una vena di puro sentimento. Egli sente in modo pieno il valore delle sue opere già prima di realizzarle, e quando si esprime con immagini è completamente sicuro degli effetti. Perciò accade che davanti a scene del CAMPIONE o di NOSTRO PANE QUOTIDIANO, la commozione prenda gli spettatori in maniera considerevole. Si può far piangere, è vero, anche con intenzione e in circostanze piuttosto false: ma per i lavori di Vidor non è così, e il problema trattato appassiona quasi sempre, perchè tanto umanamente concepito da doversi necessariamente proclamare giusto ed onesto. Vidor ha poi una religiosità tale che lo conduce diritto all'umanità; nel campo della pura arte l'elemento umanità è alquanto discutibile. Ma la filosofia della vita in questo caso si accentua anziché diminuire. E si avvicina alla letteratura nuova.

Da una civiltà come l'americana — scriveva Emilio Cecchi — che ha messo a postulato supremo il benessere, il successo e la felicità materiale; è nata una letteratura di disillusione e disperazione: la più amara, sconvolta e dementata letteratura che oggi esista. Il giudizio è notevolissimo, e interessa appieno per i riflessi che il movimento letterario ha sull'arte del cinema; e a questo riguardo esso non è che una conferma dei valori spirituali prima enunciati.

Qui è il punto cruciale.

Gli americani hanno pregato la abbagliante divinità del successo, hanno ricercata e ottenuta la prosperità materiale; per logica conseguenza — crediamo — ne è nata una particolare filosofia: la filosofia del destino.

In fondo alla lotta quotidiana dell'uomo con la vita, c'è amarezza e rassegnazione. Una rassegnazione cosciente e una ancor più chiara coscienza del proprio valore. Si — dice Gary Cooper nel MR. DEEDS GOES TO TOWN di Capra — hanno creato dei grandi palazzi ma non hanno creato degli uomini degni di abitarli. In verità è proprio la ricerca della felicità materiale che — tanto per dare un esempio — ha quasi portato al medesimo livello uomini e donne. Il 70% del denaro — dice Helen Broderick nel RAGE OF PARIS di Henry Koster — è in mano delle donne, negli Stati Uniti: gli uomini hanno il 30% e finiranno presto per prendere anche quello.

E le donne, si può aggiungere, sono prima istigatrici e poi arbitre della prosperità. Abbiamo ricordata un'opera di Capra, perchè essa è alla testa di tutto un genere: una schiera di film il cui tono ci porta,



Nuovamente riaffiorano i motivi della vecchia America, ancora si celebrano i pionieri (da 'Virginia City' di Curtiz con Errol Flynn)

per una strada più piana, alle medesime considerazioni precedenti sulla vita degli americani, ispirata — essi dicono — ad equilibrato realismo.

Inutile passare in rassegna questa schiera; è sufficiente constatare che i lavori di Capra contengono maggior acutezza di riflessione.

Filosofia del destino, dunque, quella del cinema e del popolo americano. Successo e felicità, ricerca del bene con una certa e non completamente sincera ricerca del buono. Se tutto questo non circonda l'uomo, l'uomo deve lottare con il destino, deve vincere o soccombere; è una specie di selezione naturale per cui alcuni coraggiosi arrivano ai grattacieli e altri stanno a guardarli, solo per il fatto che, magari, non han gambe per salirvi.

Questa posizione filosofica è, in fondo, delle più semplici. A bene considerare, essa deriva dal fatto che il popolo americano è di per sé giovane e come tale non ha basi solide di arte e di cultura.

Fino ad ora — ha scritto Van Loon nella sua storia d'America da Colombo a Hoover — siamo stati un grande paese, piuttosto che un grande popolo. Ciò è vero; come è vero che la tradizione è di quelle cose impossibili ad acquistarsi o a prendersi in prestito: se così non fosse, gli americani avrebbero già provveduto.

Il loro cinema è a una svolta interessante; attualmente quei registi attingono molto alla letteratura, lo stile si fa intensamente narrativo, e quasi ci ricorda Defoe.

Nuovamente riaffiorano le gesta della vecchia America, ancora si celebrano i pionieri.

È un ciclo che si ripete o veramente essi non hanno più niente da dire? Il quesito è di grande importanza, ma la soluzione è indubbiamente prematura. Quel che è cer-

to è che essi lotteranno per non soccombere. L'uomo americano — si può dire — soccombe solo quando il destino gli è già completamente addosso: diversamente, non se ne cura affatto; e non tiene in conto alcuno le necessità di vita che « momentaneamente » non gli interessano.

Così la sua morale: etica di successo, naturalmente (2).

Non sembri un paradosso, ma per noi questo genere di filosofia potrebbe simbolicamente esprimersi con le parole che Robert Riskin, sceneggiatore di ACCADDE UNA NOTTE, fa dire ad un uomo timoroso e preoccupato della propria situazione: Non posso morire, ho un appuntamento.

GUIDO GUERRASIO

(1) G. W. Pabst, in verità, rimase ad Hollywood per un tempo relativamente breve; vi realizzò solo un film, A MODERN HERO (1934) dal romanzo di Louis Bromfield; ma questo bastò a dimostrare la sua enorme diversità di spirito, danneggiata più che innalzata, dal clima americano.

(2) È un credo di vita che — inutile negarlo — forse in virtù del suo lato piacevole ha preso piede un po' dappertutto in Europa, condotto per mano da sceneggiatori e registi. Ne è uscita una sorta di pedissequa imitazione: niente di male quando la si faccia aderire alla vita di tutti i giorni, che anzi ciò vorrebbe dire entro certi limiti procurare senso di benessere e di ottimismo. Ma l'errore si presenta gravissimo quanto l'imitazione entra nel campo artistico: siamo convinti che gran parte della nostra produzione degli ultimi anni è fallita perchè designata a riprodurre, non a creare.

Se consideriamo poi che le riproduzioni non hanno avuto il minimo criterio d'arte (non saranno mai abbastanza deplorate alcune scenografie e ricostruzioni di ambienti) è chiara la ragione di certi disastri.

Tutto questo processo di cattiva imitazione è stupido ed inefficace. Se persisterà, avremo una completa degenerazione del gusto nelle arti decorative.

CHRYSLER APRIBILE CON STRAPUNTINI

HO sott'occhio una fotografia di Thornton Wilder (io pronunzio *uai*, benché sia snob adesso pronunziare *ui*). Fronte spaziosa, occhiali cerchiati di metallo, baffi corti e radi, sguardo fondo, abito tinta unita; nel complesso, aspetto serio e signorile. Potrebbe essere un direttore di banca, o il presidente di un'associazione benefica. Ed è invece un poeta. Importa fin d'ora sottolineare questo: che è un poeta, in barba a chi su una diffusa rivista italo-spagnola affermava tempo fa il contrario, indicando quale giustificazione della non poesia wilderiana il suo stesso motivo ispiratore: la morte. Obbiettava quel critico: la poesia è in noi, non è fuori di noi; e il proprio della poesia è di annullare la Morte; e tanto più nobile è un animo d'uomo, quanto più è rivolto a pensieri terreni. Come se Maeterlinck non avesse scritto *Interieur*, *Princesse Maleine*, *L'intruse*, insomma il suo primo teatro, e questo non fosse quel poetico giardino che è, dove la morte vaga paurosa e fatale, vivissima; è il paradosso non stupisce. (La posta di stamane mi reca una lettera da casa. In margine, come notizia ultima, una riga, riconosco la calligrafia di mia madre: « Ieri è morta la signora Maria C. »). Rivedo Lamberto, tardo e socievole compagno di giochi, figlio della signora Maria. E rivedo la mia città, piccola poco meno di Grover's Corners e ugualmente assonnata, col cimitero in fondo a un viale ombroso. In quel cimitero c'è adesso una tomba di più. E penso a Gianni, fratello amico cui toccò di recente ugual disgrazia. Non è in noi, certo, il pensiero della morte; ma la vita ce lo scaraventa in faccia a ogni momento, obbligandoci ad accoglierlo, ospite inopportuno. Noi passiamo, ecco tutto;

Wilder non vuol dire che questo, in sostanza. Una cosa ben semplice e triste, direi il più umano di tutti i pensieri. Come allontanare l'idea che un giorno qualcuno, qualcuno indifferente, interromperà le mie cure quotidiane per dirmi l'amara notizia? Sentolo che c'è qualcosa di sospeso nella mia vita, che quel giorno dolorosamente si chiuderà.

Chiedo al mio illustre collega se questa è bassezza d'animo; o non piuttosto coscienza della nostra « umanità ».

Perciò *Il ponte di San Luis Rey*, *La donna di Andros*, *La nostra città* sono opere di poesia, ed è per puro spirito di contraddizione se taluno ancora ne diffida.

Chi invece non è poeta, pur scrivendo scenari di film ed occupandosi molto da vicino della realizzazione dei medesimi, è Sol Lesser. Sol Lesser è un « producer », vale a dire un uomo che nella opinione corrente ha molta più familiarità con le cifre che con la poesia. Senonché la opinione corrente è un poco esagerata. A codesta esagerazione, che trova riscontro nella realtà, possono attribuirsi i motivi dello scarso livello artistico di certune cinematografie, in particolare di una che ci sta molto a cuore, tanto che appare giusta la illazione per cui la qualità del produttore può determinare la qualità del prodotto. E per qualità del produttore non vuole intendersi temperamento d'artista, bensì uno speciale intuito critico che consenta di selezionare anzitutto il materiale umano, in secondo luogo quello artistico, avendo presenti e i fini spirituali e quelli materiali dell'impresa, che possono anche contrastare.

Posizione come si vede delicatissima, che solo uomini di viva intelligenza sono in

grado di tenere. Poiché l'apporto che quivi si richiede non è tanto di carattere moderativo, quanto inventivo e coordinativo nei riguardi del « tema », verso cui devono confluire tutte le personalità e capacità partecipanti alla creazione.

Ma chi voglia farsi un'idea esatta di questo intricato lavoro, non ha che da leggere la corrispondenza che Wilder e Lesser si sono scritta in occasione della riduzione in film del dramma *La nostra città*. Un poeta e un produttore: venti lettere e alcuni telegrammi, tutto pubblicato nei n. 109, 110, 111 di questa rivista.

È una corrispondenza ricca d'insegnamenti, sulla quale coloro che s'interessano al cinematografo faranno bene a meditare, poiché grossi problemi d'ordine estetico ed etico vi trovano chiarimento; indiretto bensì, ma non per questo meno evidente. Ed è una corrispondenza sommamente informativa, specie per quello che concerne i rapporti fra soggettisti e produttori di là dall'oceano, intorno ai quali l'equivoco è facile e frequente. Vero è che codesti, tra Wilder e Lesser, saranno magari d'eccezione; comunque il fatto che esistano, piuttosto che escludere la possibilità che altri ve ne siano simili, lascia credere il contrario.

Infine, è una corrispondenza che tocca certe delicate corde tese dentro di noi, che questi crudi tempi avevano ridotte al silenzio e che pertanto risuonano di voce affabile e dolce; quelle della bontà, del buon senso e della modestia.

Wilder tiene qui la parte consapevole dell'uomo di lettere, che tale vuol rimanere anche nel campo cinematografico ove si trova provvisoriamente a ragionare; da tale campo, Lesser guarda a lui con l'ammirazione che le persone intelligenti nutrono verso le persone intelligenti, e lungi dall'imporre la sua annosa e volpina, volpina perché annosa, esperienza, accetta di buon grado quanto lo scrittore gli viene obbiitando, in verità con una precisione critica ammirabile. « Sento — dice Thornton — che ora è giunto nel lavoro quel momento nel quale i miei sentimenti debbono cedere di fronte a quelli della gente che capisce la narrazione cinematografica meglio di me. Non c'è una questione di fedeltà al testo, quanto una questione di opinioni, e la mia opinione può spesso fallire di fronte a quella di uno che conosce pienamente il cinematografo ». E Lesser dice: « Io so che nel vostro animo non esiterete a parlare liberamente, e perciò aspetto i vostri ulteriori commenti, le critiche e i suggerimenti con grande ansia ». Non pare il dialogo di soggettista e produttore ideali?

Un solo interesse, è evidente, prevale: la riuscita del film. Il quale, nella mente di Sol, dovrà sì rimanere fedele al dramma, ma di una fedeltà intesa come corrispon-



Il produttore-regista Tay Garnett, col bastone, fraternizza col soggettista William Hurlbut



Produttore, regista, operatore e, eccezionalmente, il soggettoista, accanto alla macchina da presa

denza emotiva, poiché logicamente la nuova narrazione risulterà differenziata dalla vecchia in quelle che sono le genuine caratteristiche espressive di ciascuna delle due arti.

Ora viene da chiedersi: sul piano estetico, che valore può avere una corrispondenza (leggi discussione) del genere? Nessuno. Il film-arte nasce davanti alla « camera », e solo là. Sol e Thornton lo sanno — « spero che il progredire del primo abbozzo non vi induca a credere che l'opera sia quasi pronta per lo schermo ». Ma non si può riconoscere che un siffatto lavoro è nondimeno essenziale in una creazione che, per i canoni visivi cui risponde, esige una ricerca severa di materiale plastico. Questa ricerca, e la corrispondente eliminazione del materiale spurio, avviene proprio qui, e si veda quanto attenta ed acuta è la cura con cui i due autori vi attendono. Soprattutto li preoccupa un pericolo: la convenzionalità. L'anima una aspirazione: la originalità (il regista parlerà direttamente al pubblico dallo schermo). E così ogni elemento, il più trascurabile, viene posto in discussione, talora è una semplice parola, talaltra un concetto. Si tien conto di tutto: della opinione di una donna californiana e di quella degli attori — « Craven ed io abbiamo abbandonato l'idea... ». Se collaborazione il cinema ha da essere, ebbene questo è cinema.

Ma questo è cinema anche per altre ragioni. Chi sia riuscito, nella sarabanda degli egoismi, dei nepotismi, degli imbrogli che caratterizza la produzione filmistica, a mantenere intatta un'alta concezione del cinematografo; chi, pur toccato dal disinganno, disgustato dal quotidiano spettacolo del trionfo dell'incompetenza, dell'immoralità e dell'ignoranza, abbia proseguita la sua fatica contando unicamente in un domani migliore; chi insomma non abbia mollato, malgrado tutto; costoro trarranno dalla lettura a cui ci riferiamo una intima e profonda consolazione, che è un incitamento a tener duro per l'avvenire.

C'è sotto queste righe, dietro questi « Caro Sol » e « Caro Thornton », un'aria ineffabile di mondo cordiale e semplice, all'antica. I colossali bilanci sono superati, e non importa se solo idealmente, poiché sostanzialmente continueranno a dettar legge. Sol

e Thornton, nel momento in cui si scrivono, li hanno dimenticati. Essi sono un produttore e un poeta che lavorano intorno a un film come intorno a una loro creatura, e si entusiasmano — « Caro Sol, il nuovo inizio è bello. Palizzate, ponti, alberi di noce, villaggi lontani, spaventapasseri! È bello » — e si scoraggiano — « Questo abbozzo ho paura che sia in pericolo di correre verso il convenzionale » — come due fanciulli. C'è infatti molto di fanciullesco, cioè di puro, in queste lettere, con in più una intelligenza matura. C'è soprattutto il soffio di una benefica moralità, la quale sola può determinare quella cordialità di rapporti su accennata. La gentilezza è un fiore che non germoglia sulle zolle marce, ha bisogno di terra sana e coltivata; ha bisogno di lavoro, di sudore, e la industriosa fatica di Sol e quella estrosa di Thornton ci appaiono gentili perché intense, generose. Sì, veramente, ci consola il pensiero che in qualche parte del mondo si lavora seriamente anche intorno al cinematografo.

Io non so: mi piace leggere e rileggere questo telegramma di Lesser a Isabel Wilder: « Quale tipo di automobile piacerebbe a Thornton per il Natale? ». E quest'altro di Isabel Wilder a Lesser: « Thornton non ha mai condotto una macchina ma sempre ha detto che se dovesse averne desidererebbe una Chrysler apribile con strapuntini ». Siamo noi male abituati o siano essi eccessivi, la cosa mi pare straordinaria. È bella, è suggestiva. Ed è tipicamente wilderiano il fatto che Thornton non abbia mai condotto una vettura.

Me lo immagino, il buon Thornton, al riceverla. L'avrà guardata e toccata, poi avrà detto: « Sol è un bravo ragazzo ». E Sol, finito il film e proiettato trionfalmente a New York, sarà andato da Thornton in visita; avranno pranzato insieme e poi, con Isabel e le sorelle, saranno saliti sull'auto per una scarrozzata nell'aria tiepida di maggio, fra strilli e schiamazzi. Le piccole luci rosse avran brillato nell'interno della vettura e il parabrezza sarà andato su e giù con grande stupore di tutti. E i Cartwrights avran volto il capo esclamando: « Vedi la macchina di Thornton, gliel'ha regalata Lesser: una Chrysler apribile con strapuntini ».

MICHELANGELO ANTONIONI

L'AUTOGRAFO

— Come vi chiamate? — chiese all'improvviso il commendatore.

— Giuseppe Bruni — rispose il bel giovane. Il commendatore camminò in su ed in giù, pensieroso.

— Martino D'Elbore, — questo sarà il vostro nome da oggi in poi.

Martino D'Elbore divenne « l'uomo del giorno », i giornalisti occupavano mattina e sera le sue stanze, riportavano, in modo diverso uno dall'altro, i resoconti delle interviste ottenute miracolosamente per un trucco rocambolesco dell'« inviato speciale ».

Quando Martino D'Elbore usciva, poi, era il finimondo: chi lo portava in trionfo, chi gli chiedeva un ciuffo di capelli, chi gli staccava i bottoni della giacca. I carabinieri stessi che dovevano formare i cordoni gli tagliuzzavano con le baionette i vestiti. I pezzetti di stoffa erano venduti a prezzi inverosimili. In breve si trovarono in commercio tanti pezzetti di stoffa di tanti colori da poter vestire migliaia di Arlecchini.

Uno, più scalmanato degli altri, al colmo dell'esaltazione, gli tirò un pugno sul naso per poter inzuppare un fazzoletto nel meraviglioso sangue che, per l'azione violenta del trauma, cominciò a zampillare come da una sorgente.

A casa era un tumultuoso andirivieni di ammiratori che chiedevano una fotografia, un biglietto da visita, una cordiale stretta di mano. E Martino D'Elbore offriva, offriva senza pensare, senza capire, senza neppure più arrabbiarsi.

S'infuriava soltanto quando gli chiedevano autografi. Chissà perché, ma quello era l'unico modo per vederlo andare in bestia e chiudere la porta in faccia alla gente. Questo accrebbe la morbosa curiosità e l'ostinata crudeltà delle persone le quali capivano come possedere un autografo di Martino D'Elbore sarebbe stata una fortuna maggiore che avere il biglietto sicuro vincente di una lotteria di prossima estrazione.

Si sparse la notizia di questa specie di refrattarietà e d'idiosincrasia dell'attore nel concedere autografi e, per molto tempo, la casa fu assalita da un'infinità di gente, che metteva in azione ogni astuzia, ogni sotterfugio — qualcuno provò ad adoperare la violenza — per carpirgli l'autografo.

Tutto fu inutile.

Una mattina, Martino D'Elbore si alzò più nervoso del solito. Non si era ancora finito di vestire che gli annunziarono la visita di una signora.

— È bella? — domandò.

— Stupenda, signore, — rispose il cameriere.

— Falla entrare. Oggi ho proprio bisogno di una donna veramente bella.

Sul punto di uscire la bella signora gli chiese:

— Mi vuoi bene?

— Sì.

— Dimostramelo.

— In che modo?

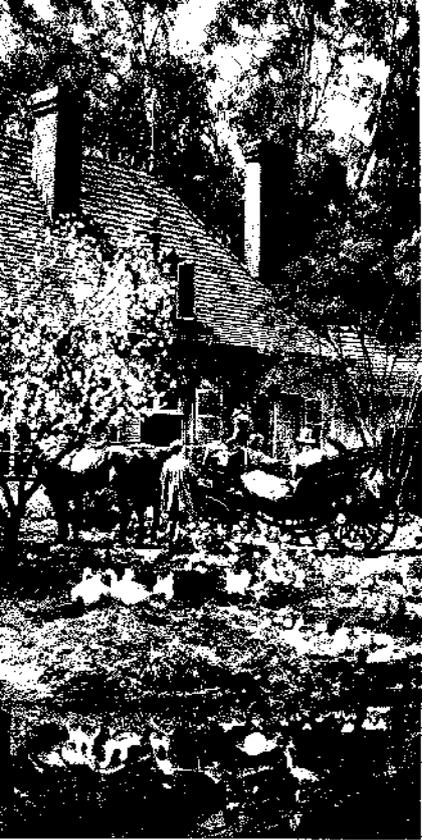
— Dammi un autografo!

Martino D'Elbore vacillò.

Staccò dal muro una sua fotografia, prese una penna e sullo sfondo bianco, mentre la bella signora, per la commozione, era svenuta, disegnò una croce nera.

Quindi sparì.

ALDO SCAGNETTI



I mandorli sono in fiore: non c'è bisogno di aggiungere altri particolari visivi sulla nascita della stagione (da 'Margherita Gauthier') - A destra: sogno primaverile romantico di Katharine Hepburn in 'Piccole donne'



Maggiolata fiorentina, con Beatrice tra i fiori ('Dante' 1922) - Sotto: Tragica primavera di 'La carne e il diavolo': Greta è rimasta sola nel lago



ARIE DI P

Tipica festa primaverile in campagna ottocentesca e musicale ('Piccolo mondo antico') - Sotto: storia d'un drammatico amore, sotto la luce tenera dell'aprile ('Aurora')



Si
ita



(Foto Vassalli)

PRIMAVERA

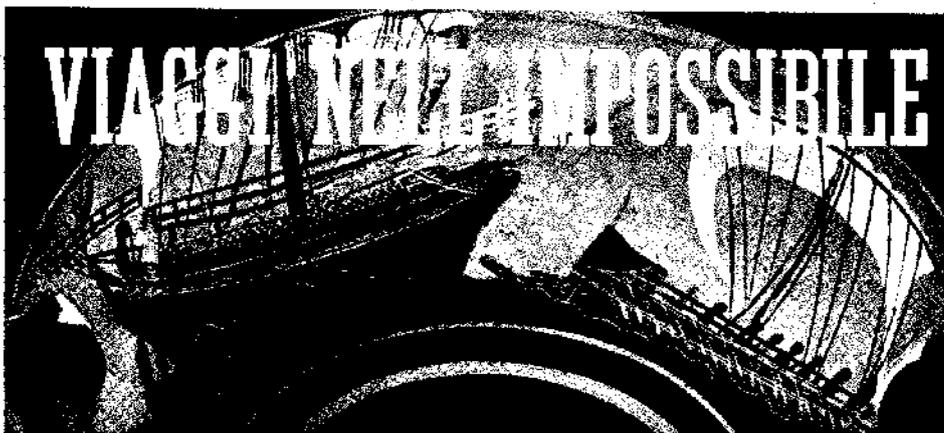


...o le forse dei cacciatori alle porte della primavera (da una 'Signora delle camelie' costume moderno) - Sotto: Keaton intenerito dal spicello di marzo si inginocchia per amore



Il dolce languore della primavera costringe blandamente Sylvia Sidney all'abbandono ('Il sentiero del pino solitario') - Sotto: soave pomeriggio - aprile, belle ragazze, sole e acqua - tra una ripresa e l'altra di 'Girl's School'





IL VIAGGIO DELL'UOMO INVISIBILE

VIVERE tra i pensieri delle persone viventi e vagare da uno all'altro a piacere: a quanti piacerebbe poter viaggiare nei pensieri! Ebbene: a me è capitata questa fortuna, questa bizzarra Grazia Divina.

Non concepì Wells un Uomo invisibile ottenuto per mezzo di una rarefazione tale dei sensi e dello spirito da elevare l'essere umano ad uno stato di eterea emanazione di pensiero. Né venne in mente al regista del film omonimo, James Whale, il quale seguì passo passo l'invenzione letteraria. Né a Joe May del secondo UOMO INVISIBILE né a Eddie Sutherland della DONNA INVISIBILE. Io, invece, ci pensai un giorno e non fu un misterioso liquore, od uno strano infuso, oppure una macchina portentosa a rendermi trasparente come un'idea... Il mezzo, il tramite (dalla condizione normale a quella dell'invisibilità) non mi è ancora noto.

Però, è certo che vissi per un poco, nel flusso degli astratti pensieri, dove è vita l'alito e nulla più. E lo potrebbe forse dire a tutti, saltellando come un'ombra malefica, il Corvo di Poe, se a sminuzzare e ad assottigliare il mio «io» corporeo e sensibile fu o non fu la melanconia rassegnata e nulla più...

È bene ora che sottolinei il fatto, davvero non trascurabile, che io ero proprio alla vigilia di un avvenimento spiacevole, che mi dava quasi l'impressione di vivere in modo fittizio e provvisorio tra gli individui della mia specie, per il quale mi sembrava di essere sul punto di sprofondare, non so dove. E l'aria mi si appesantiva intorno; intontito alla vita degli altri, stupefatto e attonito all'intensa giornata degli uomini, guardavo tutto con occhio sbarato...

E il viaggio nei pensieri s'iniziò e io l'effettuai proprio in un luogo dove assai attiva si presentava la vita delle idee e dei desideri. Vale a dire al Centro Sperimentale di Cinematografia. Mi ero recato colà con un paracadute di fortuna: sceso dall'alto senza rumore e senza guaio. Era not-

te e s'era formato un vuoto d'aria che mi aspirava in un dolce vortice di pensieri liberi verso il palazzo chiaro del Centro. Forse perché di notte tanti pensieri vanno a visitare e ad incontrarsi luggiù, forse perché la via contorta dei sogni dirige verso quel luogo le menti degli allievi...

Aspettai la mattina e cominciarono ad entrare le ondate chiassose d'allievi. Ed io, dopo pochi sguardi degli «affaccendati», dopo qualche occhiata furtiva di curiosità mal repressa, stavo divenendo l'osservatore invisibile dell'attività degli allievi e dei maestri del Centro. Condizione strana: agevolata da un gentile «lasciapassare» del direttore, motivata da un impiego pigro delle mie abilità meccaniche a seguire le mosse degli allievi d'Optica. Fu allora che mi son sentito proprio come un occhio inosservato posato sulla simpatica organizzazione, sceso dall'alto per incanto. E solo l'acuta sensibilità di Mietta e lo sguardo azzurro e calmo di Leizia hanno percepito l'alito lieve del mio passo e della mia persona. (Non che sia in realtà sempre lieve il mio andare e la mia presenza, ma al Centro per quel mio stato che vi ho detto, così ero io: né carne né pesce, né in terra né in aria, né libero né prigioniero...). Ma c'era una ragione per cui le due ragazze videro l'invisibile, per così dire, e forse era soltanto un fatto di sottile sensibilità. L'«uomo invisibile» aveva un giorno visto una ragazza in tram — era molto tempo addietro quando non erano proprio che dei ragazzi — e aveva avanzato e posto un quesito al proprio cervello: «è graziosa o no, quella personcina che ride con le amiche e mi guarda per una frazione di secondo, che sembra

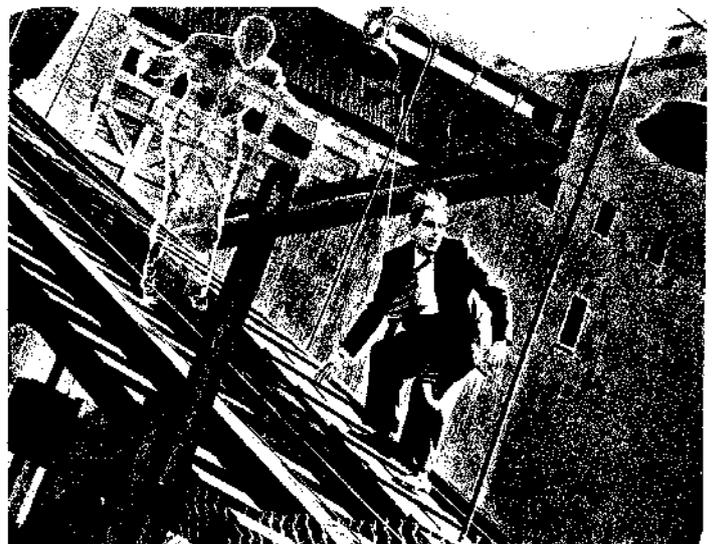
mi picchi cogli occhi, con quegli occhi che fuggono in alto, ai lati (segno di aspirazione al sublime?), e con quella bocca un po' grande con dei denti radi, uno ogni mezz'ora?». ... E la risposta era venuta ora, finalmente. E lo sguardo azzurro e calmo invece, si era posato giorni prima su di me, una sera alla luce elettrica, con la scusa di vedere la somiglianza che c'era tra me e i miei fratelli.

Le due persone, dunque, mi hanno percepito benché invisibile. Ed hanno capito il mio sguardo trasognato come non è riuscita Carletta.

E le cose le vedevo attraverso un velo, una ragnatela di variopinti pensieri, di ricordi tenui: come se l'esterno a me apparisse antico di già, passato.

I muri lisci del Centro assumevano una leggera vibrazione, una commossa e melanconica grinta; anche l'architettura moderna così fredda, così composta, così compassata, aveva dunque una sensibilità nascosta.

E vedevo negli occhi delle ragazze le parole, tante parolette pettegole, e il «senso» di piccolo e caldo villaggio che esse imprimevano a quella grande casa ermetica: che quando si entra e si esce c'è sempre il portiere ad osservare se c'è un estraneo in mezzo agli allievi. Esse riscaldavano l'atmosfera coi loro pensieri ambiziosi e condiscendenti: e i giovani del Centro andavano in cerca affannosa di quei pensieri, rincorrendoli col desiderio ma spesso scansandoli con faccende più «serie» per la testa. C'era una ragazza che stava sempre con gli occhi sbarrati, grandi, pieni di buona meraviglia: ed essa cadeva spesso, batteva il sedere per terra; e quei tonfi rompevano delle pause piene di senso: ogni ragazza rideva liberamente e sfogava i pensieri, prima contenuti o appena soffiati fuori in nervosi bisbigli di bambine impazienti. Ma le risate cessavano quando le parole ben scandite «in aula», profferite dal maestro in giacca di lana bianca, richiamavano (an-



Nemmeno l'ultimo 'Uomo invisibile' del cinema possiede il dono di rarefarsi come un'idea (Universal 1941, regia di Joe May, con C. Hardwicke)

che Peppe che ballava il « Big Apple » con Pierina) al silenzio, alla quiete, e all'usato giuoco dei pensieri...

E vedevo che gli allievi di Fonica si vedevano attenti: udendo da un'altra stanza uno scoppio improvviso di parole confuse: era il direttore che contornato dagli allievi premurosi, prolungava anche fuori dell'aula interessanti argomenti. E le parole a vibrazioni risuonavano sulle pareti lisce, come su grandi timpani di pergamena, lanciando nell'aria l'eco sonora delle S e delle T.

E vedevo gli allievi operatori che tagliavano colla mente inquadrature immaginarie di gruppi di persone, e si figuravano ombre significative nello sfondo e illuminazioni precise sul volto degli attori.

E vedevo gli allievi registi ricalcare d'istinto col cervello scene evocative che intrecciavano per caso le ragazze con movimenti spontanei di gruppo o singolarmente. Scorgere nell'episodio la sostanza di un « gag » e nei gesti nervosi e concitati di un'allieva la psicologia intera di un personaggio.

E vedevo che gli occhi delle allieve attrici non guardavano le calze o le scarpette dell'amica che si recava in aula, ma il suo atteggiarsi, il suo comportamento, e le posizioni che assumeva istintivamente, pensando alle possibilità dell'amica e facendo un pronostico fantastico della sua futura carriera cinematografica.

Come uomo invisibile, che legge nei pensieri e sente il battito affrettato dei desideri, potei farmi una convinzione.

Che, cioè, quei giovani si vanno abituando ad una « forma mentis » cinematografica, per così dire, in calda ammirazione per i loro maestri. Si crea in loro l'« occhio » di vedere in maniera cinematografica la vita, come da Giotto e da Raffaello (l'ebbrezza enfatica del mio stato contribuiva a veder « grande » tutto e a farmi citare nomi imponenti) gli scolari imparavano ad « osservare pittoricamente » le cose del mondo, inquadrandole e serrandole per un minuto solo nell'intuizione come immagini evocative, per poi, subito, liberarle nella composizione sulla tela, riscaltarle nel colore e nelle figure. Senza voler rompere il « ghiaccio » delle rigide ed incomprensive pareti delle industrie cinematografiche italiane, il Centro fucosamente s'è messo in testa di fare da solo e di creare una « scuola ». Quella scuola di cui si parlava accennando al cinema americano, che si è maturato attraverso un'intensa attività di decine e decine di anni. Il tirocinio lungo, severo fa brontolare gli allievi ansiosi di tornare a « girare » sempre. Certo l'iniziativa è buona, ma bisogna vedere se il « varo » di quei giovani sarà fruttuoso e notevole. Qualche risultato già viene vantato tra le pareti chiare del Centro...

Questo compresi da uomo invisibile che viaggia nei pensieri e non nel futuro.

DARIO CINI



ERNESTO VERGANI

da New York City

MARZO - A Broadway ho veduto: *Hells and Poppin*, una rivista senza capo né coda che furoreggia al Winter Garden Theatre; in principio v'era un « soggetto », ma poi gli attori decisero di dare gran posto all'improvvisazione personale, in modo addirittura da destare reali confusioni nello svolgimento dello spettacolo, dove accadono amenità stranissime: un viaggiatore di commercio, che assisteva per la prima volta allo *show*, ebbe l'impressione di venir preso in giro, e vendicando la sua diffidenza provinciale con un colpo di testa, saltò sul palcoscenico (mentre si eseguiva la *Danza delle ore* naturalmente abracadabrata!), aprì la borsetta da viaggio, si spalmò il viso di crema e si fece la barba; *Arsenico e vecchi lucci*, una commedia terrorizzante, al Fulton Theatre: il primo atto s'inizia con sette urlanti fantasmi che si rincorrono nel salone di un antico castello; Boris Karloff ne è l'interprete principale; la commedia è stata comperata dai Warners: alla condizione di pagare il 15% dopo 1.250.000 dollari di incassi netti di noleggio; l'autore crede, beato lui, che il film nella sola America sorpasserà i tre milioni di noleggio alla base del 28% sugli incassi dei cinematografi; *Rivista sul ghiaccio*, sfarzoso spettacolo presentato da Sonia Henie al Madison Square Garden: un complesso di 400 pattinatori, successo colossale, venticinquemila spettatori ogni volta, 50.000 dollari di media d'incasso ogni sera...

Ethel Barrymore, la grande attrice drammatica, ha compiuto sessant'anni. Ella agisce con la sua compagnia al National Theatre, in il grano è verde. Fu una lieta sorpresa udire, al 1ers'atto, le voci di John e Lionel che fecero gli auguri alla sorella da Hollywood (6000 chilometri da New York). Si trattava d'una segreta disposizione presa dalla National Broadcast Radio Co. in omaggio alla maggiore attrice del teatro americano.

Ginger Rogers, Willie Howard, Nita Naldi e Dolores Costello ottengono un bel successo sul palcoscenico del « 47th Street Theatre » nella commedia musicale *Crazy with the Heart*.

Henry Armetta, il comico italiano, è arrivato in aereo a New York per prendere parte ad alcune scene dal vero nella metropoli. Prima di ripartire per Hollywood, si è recato a Broadway a mangiare un piatto di spaghetti. La folla l'ha riconosciuto e si è dovuto chiamare il carro della polizia per liberarlo. Il povero Armetta non ha potuto finire neppure gli spaghetti: fuggendo imprecava in siciliano contro i maniaci degli autografi.

Jerry Colonna, il celebre direttore di jazz, italiano, una delle massime figure attuali del jazz, si è ferito in uno scontro automobilistico e ha chiesto 50.000 dollari di danni.

Joe Costa, l'intrepido foto-reporter del Daily News, italiano, conosciuto come il più audace uomo del suo mestiere, inaugurerà presto una mostra personale a N. Y.: esporrà documenti sensazionali raccolti dal 1914 al 1939.

Buster Keaton e la cinquantaduenne Mae Murray debutteranno in teatro.

Grammatica, noleggio e annunci giornalistici. Ecco una serie di diciture pubblicitarie, che spiccano dalle « brochures » distribuite nei negozi italiani degli Stati Uniti (Morgillo, presidente della Eloquent Press Co. di N. Y., tentò più volte di correggere le diciture, ma si trovò di fronte alla offesa suscettibilità dei noleggiatori i quali sostennero che esse rappresentavano titoli magnifici e di grande richiamo): *La vita di Rodolfo Valentino prima e dopo morto - Senza mamma e innamorata - Vendetta odio e tragedia - Scarpe al sole meraviglioso film con Cesari e il Ministro della Guerra - Vendetta odio cuore che sanguina ovvero la Commedia fra i pazzi con i Fratelli De Filippo - La tragedia sull'altare, odissea di una povera ragazza tradita e poi resa madre - Madre Cabrini colle scene della sua biustificazione (sic!) - Fosco Giachetti la più bella voce d'Italia - Lancieri di Savoia sacrificio supremo con Cegani Nazzaro e Vianisi. E vedi accanto uno stralcio dal *Progresso Italo-Americano*.*

(Nostra corrispondenza particolare).

SCIMONITO



ERA Mr. DONATO

ETA' 68 DA JERSEY CITY, N. J.

Se anche Voi oggi, ancor soffrite, rivolgetevi e scrivete, riceverete GRATIS L'ILLUSTRAZIONE del detto caso e di coloro che non potevano Mangiare, Dormire, Camminare, Respirare, Sentire, Vedere parlare chi era Scimonito, con Cassa spinali e Nervi Deboli. Cortoro sono stati beneficiati con la "SOLA SPECIALISTA E' LA NATURA" - Dr. MANSOLILLO'S - 4909 PARK AVE., West New York, N. J. VISITA GRATIS.

Manuale dell'Indovino e Negromante

Con trattato del sogni e visioni notturne - Arte di predire il futuro - Carlomanzic - influenza del pianeta sull'uomo e la donna - Varie specie di divinazione - Volume illustrato di circa 500 pagine.....

\$1.00



Sonia Henie in allenamento per la 'Rivista sul ghiaccio' assieme con la sua giovanissima protetta, la prodigiosa Louella Ettinger di 9 anni



È stato più volte affermato dai teorici del cinematografo essere il racconto l'elemento essenziale alla vita del film. Racconto cinematografico, naturalmente: cioè racconto che si presta ad essere

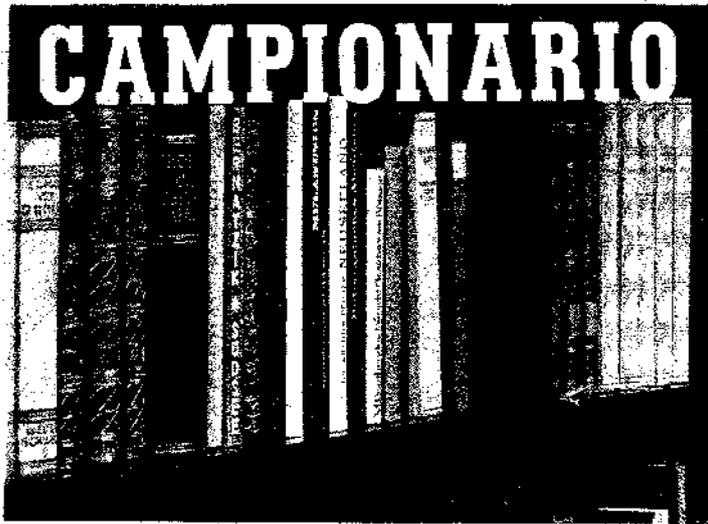
svolto per immagini con il minore contributo possibile degli elementi estranei; quali il dialogo e la musica. Dato come acquisito questo concetto, non ci si è mai però troppo preoccupati, da noi, di stabilire quali dovessero essere le caratteristiche fondamentali di questo racconto, quali i limiti entro cui doveva essere contenuto per essere esteticamente vivo, quale la parabola minima di avvenimenti e di sentimenti che dovesse svolgere per riuscire perfetto.

Talvolta si è parlato anche di una letteratura troppo raffinata per essere adatta alla realizzazione cinematografica, qui si è caduti in errore: se dobbiamo giudicare i valori letterari con le misure tradizionali, quelle cioè che si attendono come termine di paragone ai classici, troveremo che dove esiste un vero racconto in senso letterario ne esiste anche uno cinematografico.

Il film è fatto di azione. Non è però essenziale che l'azione sia un inconsulto muoversi di personaggi ed un affannato succedersi di ambienti. Il film francese, esteticamente perfetto, ha condotto la tecnica cinematografica alle ultime conclusioni. L'ha snellita e scarnificata in tal modo che è giunta a correre a filo dei limiti oltre i quali potrebbe precipitare in una pericolosa identità con il teatro. Il cinema francese ha affermato vittoriosamente come la dinamica degli avvenimenti sia superata da quella delle idee, e se dobbiamo tenere il cinematografo in conto di arte in cammino, noi che ci affacciamo al mercato cinematografico con un tal quale desiderio di affermazione, dovremo tener conto di queste conclusioni, se possibile per superarle ma comunque avendo chiaro il concetto che una conclusione artistica non si può ottenere con degli sviluppi marginali ma affrontando in pieno il problema, e tentando di risolverlo nei termini che ormai sono entrati nel gusto generale.

Nella discussione sul cinema francese si è assai spesso confuso il contenuto con la forma tenendo in concetto di elementi fondamentali del successo i fatti che venivano narrati. Ben pochi si sono avveduti che il successo era conseguenza di una forma di narrazione nuovissima per il cinematografo che anteponeva alla esposizione dei fatti la giustificazione spirituale di ciò che doveva avvenire e riduceva contemporaneamente gli sviluppi alle esasperazioni essenziali sopprimendo decisamente ogni aspetto quotidiano che essendo immaginabile da tutti non aveva alcun bisogno di essere narrato.

Assai spesso perciò si inferì sul cinema francese e si rigettò la possibilità di una sua influenza sul no-



stro: ben pochi furono tanto saggi da comprendere come in questa affermazione poteva essere contenuto un utile insegnamento per il nostro progredire cinematografico. Quei pochi che seppero scindere il fascino malsano del contenuto dalla forma si avvidero che soltanto in questa ultima era la chiave del successo e che con lo stesso metodo si poteva pervenire ad analoghi brillanti risultati pur manipolando materia di più schietta moralità.

Secondo le nostre conclusioni, quello del film francese è il successo di un nuovo metodo narrativo: come tale questo successo può essere perseguito anche dal nostro film.

La lettura di questo romanzo di Dino Buzzati ci ha posto sott'occhio, oltre che una magnifica narrazione letteraria, la trama per un film condotto fino agli sviluppi conclusivi con un metodo analogo a quello di cui abbiamo parlato. La materia contenuta in esso è di qualità indubbiamente superiore: materia eroica e insieme romantica, che trova esplicitazione in un tono narrativo che non si giova di contrasti voluti per accrescere il suo fascino. L'andamento del racconto è piano, rigidamente consequenziale, non si giova di alcun arbitrio né si impadronisce di situazioni fatte per crearne delle nuove. Non ci è mai accaduto di imbatterci in una storia in cui l'elemento sorpresa sia eliminato con tanta meticolosità, e pure l'insieme del racconto è in tutto, in ogni sviluppo una sorpresa.

Conforme alle migliori tradizioni del romanzo *Il deserto dei Tartari* è insieme un ottimo trattamento cinematografico. Dimostrazione questa che la letteratura non è tanto nemica del cinematografo, quanto taluni tecnici vorrebbero farci credere. La materia contenuta in esso è tutta visiva, diremo di più: è vista. I personaggi sono sobriamente ma inequivocabilmente delineati. Il dialogo è limitato all'essenzialità. Per coloro poi che hanno preteso di insegnarci come si scrive un soggetto cinematografico l'insegnamento contenuto in questo romanzo è notevole. Chiara è la dimostrazione che non c'è alcuna necessità di adottare uno stile sgrammaticato e telegrafico per rendere con esattezza delle immagini visive, e chiaro risulta altresì che non è indispen-

sabile accavallare indefinitamente delle situazioni per mantenere in costante vibrazione il diapason dell'interesse. Cosa dovrebbe essere, in ultima analisi, il soggetto? Un racconto capace di ispirare ad un artista una traduzione cinematografica, non importa se fedelissima. Al soggetto questo soltanto dobbiamo chiedere. E se la nostra affermazione è esatta, quale soggetto è migliore di un romanzo che si presta ad essere assimilato con piacere, che sviluppi consciamente personaggi e situazioni in modo da lasciare nella fantasia di chi lo ha letto delle immagini ben definite? Quando i presupposti narrativi funzionano e i personaggi sono a punto, il film è già finito in mente del regista assai prima che si ponga mano alla sceneggiatura. E non ci sarà alcun pericolo che ne nasca un cattivo film. (DINO BUZZATI: *Il deserto dei Tartari*. Rizzoli, Milano, L. 20).



Premettiamo subito che questa raccolta di impressioni anche se apparentemente nulla ha che vedere col cinematografo, interessa molto coloro che del costume cinematografico sono coscienziosi cronisti. Ercole Patti è quello che si suol comunemente chiamare un scrittore divertente: noi vorremmo andare oltre la comune definizione e affermare che egli ci appare più chiaramente come *divertito*.

Non c'è in Patti insomma nessuno sforzo per divertire chi legge, c'è soltanto il suo personale divertimento nel collezionare e glossare tipi e ambienti. L'umorista, teso come un atleta nello sforzo di far ridere, apparirà fra le righe perennemente preoccupato: Patti invece annoda e scioglie per sé mille piccoli problemi, sorride di qualche umanesima debolezza, si incanta di fronte al miracolo quotidiano che pochi rilevano. Tutto questo egli scrive, e chi legge non può fare a meno di sorridere con lui.

Per il nostro tempo cinematografico il volume di Patti è un documento. A parte due o tre divertenti

ti capitoli che egli dedica ai personaggi del mondo cinematografico, il documento è soprattutto nell'ambiente che descrive e che è quello che, mal interpretato, ha influenzato un decennio del nostro cinematografo.

Il mondo elegante che è stato tanto spesso preso a modello dei film lo scrittore ce lo descrive con una noncuranza che non è soltanto apparente: di questo mondo non tenta di risolvere i problemi, non vuole spietatamente analizzarlo. Si ferma soltanto all'aspetto esteriore: il più piacevole, il più curioso. Di rado si impegna ad approfondire ma dove lo fa, ci riesce con un colpo solo, e non si ferma ad indagare poiché sa che il lettore può farlo da sé.

In fondo a questo metodo c'è una profonda saggezza: egli vuol sempre cogliere delle cose l'aspetto migliore, soprattutto non vuole smentire i suoi occhi. Ci tiene insomma a presentare ambiente e personaggi come appaiono all'ultimo arrivato; non pretende di apparire come un iniziatore.

È particolarmente interessante percorrere, insieme a Patti, le diverse tappe quotidiane del mondo elegante. I suoi compiti, apparentemente cronistici, hanno il merito di fissare per sempre, in prosa di ottima fattura, certe immagini che impressionano per un attimo appena la nostra retina. Egli ci porta dove vive il mondo che tanto cinematografo ha voluto imitare e, con una punta di malignità, ci spiega perché sia stato così male interpretato. Certi ambienti, certi atteggiamenti, pure spontanei per le persone di un mondo viziato da una atavica noia, rasentano la falsità e tradotti dalla sensibilità cinematografica suonano fatalmente come monete di piombo.

Assai chiaro dalla sua cronaca ci appare come aspirazioni, idee e sentimenti appartengano soltanto a ristrette minoranze, a un mondo che vive in sé e che in fondo non interessa nessuno. A Patti non dispiace che talune persone fingano di essere vive pur esplicando soltanto una funzione decorativa, ma col suo sorriso ci fa comprendere quanto l'interessamento per loro non debba essere nulla di più che collezionistico. In fondo alla sua cronaca letteraria c'è una lezione per quelli che si ostinano a dar vita cinematografica ad atteggiamenti di un mondo che può vivere soltanto in virtù di un ostinato astrarsi dalle realtà del secolo che corre.

Dei cinematografi poi egli ci presenta abiti e calzature, atteggiamenti e discorsi. Non cerca di spiegare se abbiano un'anima. In coscienza sappiamo di non potergli chiedere tanto. (ERCOLE PATTI: *Quartieri alti*. Edizioni Roma, L. 12).

L'IMBONTITORE

LIBRI RICEVUTI

GIUSEPPE VERDI: *Autobiografia dalle lettere*. Mondadori, Milano.

NICOLA GOGOL: *Racconti di Pietroburgo*. Rizzoli, Milano. L. 15.

ANNIBALE ARANO: *Il balcone fiorito*. Sonzogno, Milano. L. 10.



LE SCALE EMOTIVE

UN GIORNO finiranno col girare un film tutto di scale: pare che i registi trovino nelle rampe e nei ballatoi una sorgente viva e drammatica di costante ispirazione. La figura umana, che sale o scende (meglio se sale, naturalmente) non acquista una luce discretamente simbolica? Ecco il punto: il simbolo. Sembrava sepolto tra le onde dell'UOMO DI ARAN, ma come si fa a distruggere il simbolismo della lucerna ad olio e della schiuma friggente dei cavalloni? Per carità, largo ai simboli! Le scale rappresentano quello del comune patire, e più ombre e nebbie le avvolgono, più l'ambiente diventa catramoso e laido — « sofferto ». Questa corrispondenza tra le vicende dei personaggi e la patina unta e nebbiosa delle scale è uno speciale contrappunto per la nascita e lo sviluppo del dramma. (Tanto meglio se dal cortile la luce fioca di un lampione attiri una *vanessa* ubbria-

ca, e un colpo di *revolver* spenga la luce, per simboleggiare una fine violenta).

Bene, le scale hanno un sottofondo romantico, di un romanticismo cupo, che presuppone una *corte dei miracoli*, un porto intricato di brume e di taverne, e il solito idillio inquinato dall'alcool e dalla tubercolosi.

Ad elencare con ordine i motivi occorrenti, vedrete che la trama si può risolvere persino senza il delitto finale, con l'apporto di un organino, della pioggia, o il fischio di una sirena che scavi un solco nel cuore e lasci sottintendere *l'inutilità della sofferenza o della vita*.

Insomma, scale pulite, ordinarie, illuminate, non faranno mai da pretesto all'accadere di una triste e consumata vicenda: il ricordo della dolce Manuela, in RAGAZZE IN UNIFORME, non vi distraiga: le scale, in quel film, usate con parsimonia, acquistano di colpo un potere misterioso, si trasfor-

mano in un pozzo maledetto in cui splende una luna spettrale. Come in FALCOSCENICO, e altri pochi film che forse citeremo.

Ma se alle scale sostituite un abbaino e il vuoto della strada, l'elemento architettonico risulterà sempre necessario, in caso di suicidio? A molti registi non sembra: da qui il consumo di « scale » che l'obbiettivo scorre davvero come per un esercizio musicale, indugiando appena su qualche particolare, sempre col proposito di turbare l'attesa dell'ingenuo spettatore.

Una truffa al sentimento, per così dire, tentata con la solita patacca.

Persino in letteratura, il neorealismo ha inizio da un eccessivo amore per la topografia disegnata con l'esattezza di una carta geografica; ma l'agguato romantico ha scancellato i termini, sbiadendoli, in modo da far risultare l'ambiente carico di echi e di significati. Troppi tendaggi (o troppi ragnateli?) sopra muri consunti dal salni-

tro e su cuori parlati dalla noia che non è ancora indifferenza o sagesza, né tanto meno cinismo o vigliaccheria. L'imbroglio è nato da solo, come un fungo velenoso. Ora le scale dovrebbero rappresentare il porto franco di tale rischioso cabotaggio, l'isola incantata in cui ogni errore umano finirà col trovare un qualche approdo. Una simbologia scadente del tragico quotidiano, anche se splende il sole, e il ragazzo, deponendo la bottiglia del latte sulla soglia, sorprenda, traverso il buco della serratura, la modista in camicia di pizzo che si lascia baciare i piedi dalla tenera luce di primavera?

Poichè — incredibile a dirsi — le scale, che sono già un simbolo umano, simboleggiano altresì la *casa*, non soltanto come elemento architettonico insopprimibile. Più lunghe sono, e più la casa assomiglia a un riformatorio o a un cellulare, e quindi maggior probabilità offrono di scandali, violenze,



La tipica scala delle emozioni poliziesche: Powell la discende compreso del suo ruolo



Scale psicologico-decorative: dalla 'Peccatrice' di Paolmi. Paola Barbara è sovrastata dai simboli indefiniti dell'ambiente (foto Vaselli)



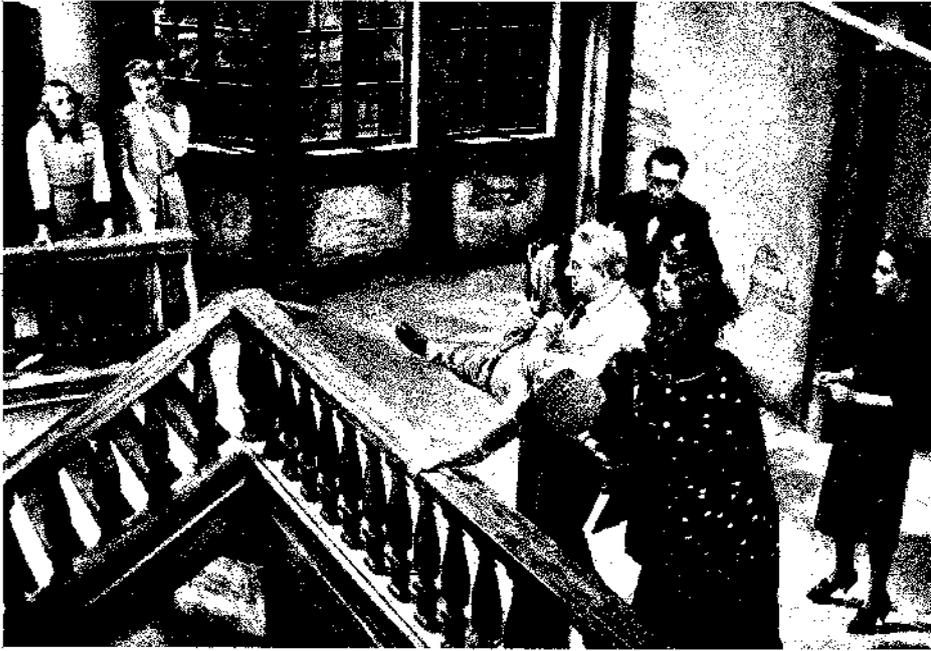
Scala drammatica, nella 'Calunnia' di Wyler, con Bonita Granville insidiosa e ipocrita

amori e delitti: ogni gradino, un ubriaco, un fantasma o un morto ammazzato!

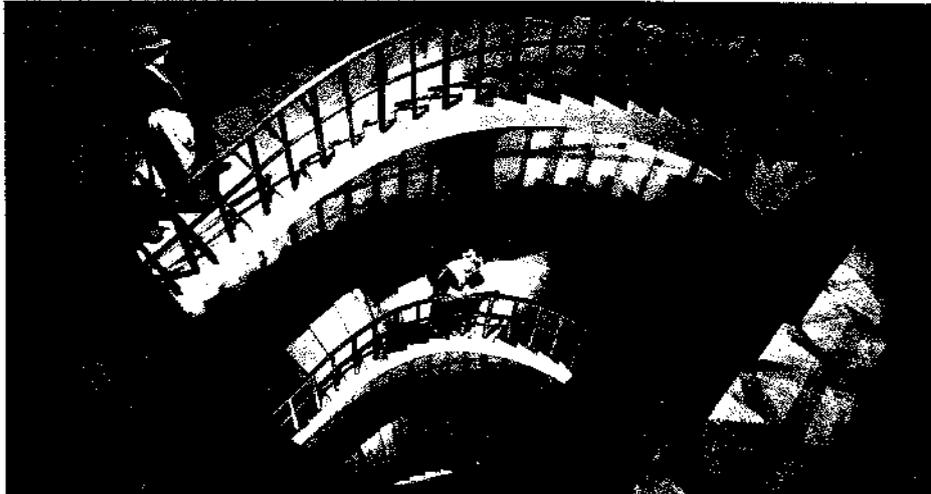
Nemmeno a farlo apposta, le scale in realtà sono quasi sempre invisibili, e simboleggiano quindi le viscere segrete, il labirinto. Tra chi scende e chi sale è inevitabile lo scontro, specie se tutti hanno bisogno di appoggiarsi alla rampa, per sostenersi dall'ubriachezza o dalla pazzia.

Se l'eroe di DELITTO E CASTIGO non risalisse quelle scale, richiamato sul luogo sinistro dalla fatale attrazione del sangue, come farebbe a tirare la corda del campanello? Ebbene, dite la verità, quella corda non è simile, in quel momento, alla corda degli impiccati? Non vi aspettate anche voi di veder apparire dietro l'uscio, socchiuso con la solita cautela, il fantasma della vecchia strozzina?

Eccitati da simili suggestioni letterarie, i



Nel cinema francese, si dà alle scale un valore narrativo e drammatico greve di intendimenti (da 'L'ultima giovinezza' di I. Musso)



Scale post-espressionista nella 'Scala' di Rigbèlli: l'effetto emotivo spetta al gioco delle luci sui gradini



Scale pre-Lubitsch in una commedia americana del 1926, 'Cupido in uniforme', coll'amenissimo Bert Roach impossibilitato a dormire

registi impongono ai loro personaggi di creare un clima da romanzo russo, dal primo all'ultimo gradino. (È difficile, sapete, recitare sempre in equilibrio sulle scale; se uno scivola, rischia di rompersi l'osso del collo! Ma, d'altro canto, il cinema è una arte che presuppone un'ardente vocazione. Guai ai timidi!).

Vi dirò apertamente: una scala è sempre una scala. Alludevo alla monotonia, non all'arbitrio di presentarci, a ogni piè sospinto (e perdonatemi l'involontario gioco di parole) un gradino pronto a riceverlo. Nelle vecchie cronache dei delitti passionali, l'onesto reporter non mancava di descrivere la facciata della casa, il portinaio dentro lo sgabuzzino, le scale (ci siamo!) e l'interno della camera tragica.

Ecco, siamo ritornati alla cronaca nera, con i vantaggi del sangue che scorre per le scale e il brivido garantito. Allora, la fotografia stampata risultava poco chiara, o del tutto come una macchia nera. Ora invece, centinaia di metri di pellicola nitidamente impressionata col trucco dei riflettori ci stanno dinnanzi agli occhi, avvincendoci con lo spettacolo del morto o del suo ondeggiante fantasma.

E l'Arte?

Che cosa volete? Fa di tutto per arrampicarsi su quelle scale! Ma quando ce ne sono troppe, di scale, dinnanzi a quell'uscio segnato col numero tredici, ci arriva col fiato grosso. Il morto si alza in camicia, e si mette a fumare una sigaretta.

Tutto da rifare.

Intanto, nell'umido cortile, hanno spento il lampione.

R. M. de' ANGELIS



Scale purificate e borghese in 'Fräulein' di Wachsneck, con Lise Werner



RACCONTO-FILM DI UMBERTO DE FRANCISCIS

(Riassunto delle puntate precedenti)

Alla pensione Primavera, abitata da tranquilli borghesi, capita in incognito un romanziere: Lovena, 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 venuto creando nel loro matrimonio; Clotilde, una zitella romantica, comincia ad interessarsi agli uomini e particolarmente a Vittorio, uomo innamorato. Fiorisce intanto un idillio fra il figlio dell'attore, Mercutio e Marialena. Una ragazza uscita da poco di collegio. Un giovane siciliano, Mainella, si propone di redimere Lucia, cameriera della pensione, con la quale aveva già coltivato dei rapporti; Benzoli, uno scapolo anziano che è innamorato della signora Elena, padrona della pensione, va covando romantici progetti.

IV

L'unica cosa della pensione che camminasse con tutte le regole era l'amore di Mercutio e Marialena. Mercutio era in estasi, cosa che talvolta avviene agli uomini giovani anche se la moderna letteratura fa mostra di non crederci. Innamorato il giovane si rivelò assai diverso da quello che era stato fino a quel giorno; anche questa è una cosa che avviene abbastanza spesso. La vita disordinata, anche se allegra, cominciava ad annoiarlo ed il suo studio, romanticamente appollaiato sui tetti della città vecchia, cominciò a sembrargli indecoroso e inadatto ad ospitare una moglie. Si era sempre assai poco preoccupato di guadagnare oltre lo stretto necessario e non si era mai proposto dei problemi per l'avvenire; l'amore per Marialena lo pose davanti ad un dilemma che si presenta assai spesso ai giovani del nostro tempo: guadagnare molto denaro e prendere la laurea. Per guadagnare del denaro impiastriacciò bozzetti di scene e andò a seccare tutti i capocomici con cui aveva vaghe relazioni di amicizia. Poi un collega fortunato, che aveva l'appalto delle scene di un teatro d'opera, gli affidò alcuni lavori.

Mercutio si trovò nella condizione di lavorare dieci ore al giorno, studiare per altre tre ore e trovare il tempo per fare all'amore di nascosto. Dopo una settimana le forze cominciarono ad accusare la fatica: allora prese coraggio e si recò dal padre di Marialena.

Il vecchio Rossi aveva passato la vita a far nulla dietro il tavolo di un ufficio; una modesta eredità gli aveva dato modo di accumulare un piccolo patrimonio. Quando la figlia gli annunciò la visita di un probabile fidanzato, non si meravigliò; era pronto, se il giovanotto dimostrava qualche possibilità, a non insistere soverchiamente sulle garanzie economiche. Perciò l'attese

con un sorriso sulle labbra. Ma Mercutio aveva un grave difetto: era onesto. Era innamorato dell'arte come suo padre, sapeva di avere le qualità per riuscire un grande architetto e non aveva alcuna intenzione di rinunciare alle sue ambizioni. Quando sentì che studiava architettura e che gli mancava un anno alla laurea, Giuseppe Rossi gli offrì delle raccomandazioni per ottenere un posticino in un ufficio statale: uno stipendio era sempre uno stipendio e una volta laureato egli avrebbe potuto avanzare di grado, percorrere una carriera tranquilla, senza pericoli.

Mercutio protestò inorridito: con il suo lavoro poteva guadagnare il quadruplo di quanto qualunque impiego potesse dargli. Dopo la laurea, poi, non aveva alcuna intenzione di impiegarsi, voleva esercitare la professione integrando gli scarsi guadagni dei primi anni con qualche lavoro di scenografia. Il discorso di Mercutio provocò, naturalmente, una catastrofe: il vecchio Rossi dichiarò che il giovanotto era un incosciente come suo padre, che Marialena era abituata a un tenore di vita modesto ma sicuro e non poteva correre il rischio di saltare i pasti. Mercutio non aveva in grande concetto le qualità di Adelmo ma rispettava la grande passione per l'arte che aveva continuato ad illuderlo fino alla vecchiaia: quando il vecchio Rossi inorridì enumerando i disordini dell'attore, il giovanotto rispose male, insultò i borghesi avidi soltanto di guadagni ottenuti con poca fatica, privi di ambizioni e proclamò che, con o senza il permesso del signor Rossi, avrebbe sposato Marialena. Dopo questo violento scontro Giuseppe Rossi fu costretto a sottoporsi ad una energica cura di rabarbaro.

La domenica successiva nel tardo pomeriggio Lucia e Mainella sostarono in un piccolo caffè suburbano, la cui saletta melanconica odorava di gomma bagnata. Il cameriere si era subito allontanato e i due erano rimasti soli, assai imbarazzati. Lucia aveva indossato l'abito più vistoso del suo guardaroba, aveva la bocca esageratamente grande, truccata con un rosso quasi viola. Stare con lei in un locale pubblico avrebbe seccato Mainella in qualunque altra occasione, ma tanto era invasato dal suo romanzo che neppure notò quanto fosse strana la coppia che costituivano.

Lucia si annoiava: Mainella non era affatto divertente come compagno del suo unico pomeriggio di libertà. La ragazza passava

abituamente i pomeriggi liberi nelle sale da ballo del suburbio, in compagnia di allegri meccanici che amavano bere e fare del chiasso per poi finire con le ragazze in una stanza d'albergo. Mainella, invece, era melanconico e dimesso: Lucia aveva accettato gli appuntamenti notturni unicamente perchè la lusingava una relazione con un uomo che possedeva dei pigiami di seta e anche perchè egli si era dimostrato sempre abbastanza generoso, ma comprendeva bene che i loro rapporti non potevano andare oltre quelli in segreto e non aveva mai preteso altre intimità.

Mainella aveva una certa predilezione per il parlare complesso: sapeva di compiere un bel gesto e andava preparando dentro di sé le parole adatte. Lucia era scontenta: aveva insistito per andare al cinematografo, in uno di quei cinema del centro che aveva potuto frequentare assai raramente. Quando Mainella iniziò il suo discorso, Lucia non lo ascoltava neppure: pensava quanto doveva essere bello trovarsi a quell'ora in un salone d'albergo insieme a molta gente elegante. Mainella cominciò con l'accusare se stesso: il primo colpevole era lui che doveva sapere come non fosse lecito avvilire in un concubinage mercenario una donna che aveva tutto il diritto di respirare un'aria più pura. Era giunto il momento di mettere ordine in tutto: Lucia, egli ne era certo, non sognava quella vita ma un'altra.

La ragazza colse a volo la frase e si riscosse: pensò per un attimo che la fortuna volesse prenderla sotto la sua protezione. Si inferocì e seppe trovare una inattesa loquela: disse che era vero: lei ambiva a un'altra vita, che era stato sempre il suo sogno poter provare che non era una donna qualunque.

«Forse non sai spiegarti — disse lui con una sfumatura di benevolo compatimento nella voce — tu non sai quanta importanza sia nell'essere una persona qualunque. Voler ad ogni costo essere originali conduce sempre a squilibri pericolosi. L'autentica virtù, è nel voler essere soltanto una persona qualunque».

La dissertazione di Mainella non ebbe forza sufficiente a distrarre Lucia ormai proiettata nel mondo dei suoi sogni; pensò che egli aveva certamente molte conoscenze e che forse avrebbe potuto aiutarla. Negli ultimi giorni aveva imparato a memoria tre o quattro supplementi di giornali cinematografici: sapeva quindi di poter proclamare l'amore per l'arte e lo fece ad alta voce. Mainella era immerso nella grandez-

za del suo sacrificio e non ascoltava il vaniloquio di Lucia: pensò distrattamente che venuta a conoscenza del suo proposito, la ragazza non avrebbe potuto fare a meno di gettarsi ai suoi piedi. Assaporò voluttuosamente la soddisfazione di un bel gesto non ancora compiuto.

« Lascerei il servizio — disse poi —. Prenderei in affitto una stanza per te. Naturalmente in questo periodo dovremo evitare... » E sorvolò pudicamente.

« Come farò a esprimerti la mia riconoscenza? ».

« Sono lieto di sentirti parlare di riconoscenza — disse Mainella con una certa solennità —. Comprendi dunque quanto è importante quello che ti propongo? ». Si fermò nell'interrogazione vedendo entrare il cameriere. Lo chiamò con un cenno, pagò ed uscirono.

Sul viale deserto qualche lampadina solitaria si abbandonava al vento. Erano al margine della città, lì dove le case nuovissime addentano la campagna. Voltarono per una traversa buia, ancora priva di marciapiedi, che finiva in un prato pieno di detriti. Il prossimo realizzarsi dei suoi sogni aveva messo un gran calore addosso a Lucia. La strada si consumò in un attimo sotto i loro passi e si trovarono sul rovescio dell'ultima casa: una parete nuda, senza finestre. Allora la ragazza si volse di scatto e si addossò a Mainella spingendole contro il muro. Anche lui sentì improvvisamente un gran calore. Gli cadde la sigaretta. Le sue mani si protesero in avanti e si insinuarono sotto il corsetto della ragazza che ansimava.

« Prendiamo un tassì: andiamo a casa ». Quel giorno Lucia, immaginando che la proposta di lui nascondesse soltanto il proposito di cambiare letto, aveva indossato la sua migliore biancheria intima. Il contatto con la seta e i merletti travolse tutti i propositi di Mainella. Tornarono di corsa sul viale alberato. Uno spirito maligno, di quelli che si compiacciono di stornare gli uomini dai più radicati propositi, si presentò immediatamente come il conducente di un'autopubblica. Dieci minuti dopo Mainella scendeva avanti all'ingresso della pensione: Lucia era entrata silenziosamente dalla porta di servizio. Erano le sei e nella pensione non c'era nessuno. Alle otto Lucia lasciava la camera di Mainella tanto in fretta da dimenticare nel letto un roseo indumento su cui il letterario redentore pianse la fulminea caduta dei suoi propositi di castità.

La signorina Clotilde era rimasta affascinata dal mistero di Vittorio. Una volta balenatole il sospetto che egli non fosse felice nei rapporti coniugali, ella volle andare a fondo, conoscere come stavano veramente le cose. In questa indagine mise tutta l'acredine della zitella e l'impegno della donna che ha sentito per la prima volta il fremito d'ali dell'amore. Fino a quel giorno per Clotilde l'amore era stata una sensazione imprecisata, qualcosa di impalpabile come una pausa densa di promesse fra un accordo e l'altro del suo pianoforte.

Ma la notte, sul cuscino non più fresco ma rovente come i suoi pensieri, Clotilde osò per la prima volta fermare il suo pensiero sui rapporti che realmente intercorrevano fra uomo e donna. Intuì che essi non erano tanto spregevoli quanto aveva voluto precedentemente decretare la sua sensibilità educata troppo rigidamente.

Poiché l'amore la spingeva verso il marito di un'altra, era necessario capovolgere tutti i presupposti e dimenticare che ella aveva considerato il solo matrimonio come via logica per cadere nelle braccia di un uomo. Vittorio non poteva essere felice; sua moglie era apatica e l'apatia doveva decisamente nascondere l'inganno. Clotilde aveva imparato in convento ogni sorta di metodo

investigativo; per essere certa non c'era che un mezzo: divenire amica di Chiara. Fino a quel giorno non aveva scambiato con lei che poche parole convenzionali, ma rammentò che ella possedeva una grande quantità di libri e li scelse come pretesto per una visita.

Alle dieci del mattino Clotilde bussò alla porta dei Borghi: Chiara era ancora in letto e aveva appena terminato di fare colazione. Nella stanza c'era odore di chiuso, di sigarette, di cosmetici; il letto era in disordine. Il pigiama di Vittorio era ammacchiato su una sedia e le pantofole erano cadute accanto a quelle della moglie. Con questo aspetto si presenta al mattino qualunque camera matrimoniale, ma a Clotilde



«una pausa densa di promesse fra un accordo e l'altro del suo pianoforte...»

l'atmosfera sembrò straordinariamente peccaminosa. La camicia di Chiara era abbondantemente scollata e la giovane donna, con i capelli scomposti e le palpebre gonfie di pigrizia, ricordò alla zitella la peccatrice nella raffigurazione in cui di solito la si incontra nei romanzi per signorine.

Ciò che soprattutto sconvolse Clotilde fu l'evidente promiscuità. Ella aveva in concetto di dogmi certe conquiste femminili di principio del secolo, come le camere separate. Mai avrebbe potuto sospettare che nei matrimoni borghesi l'affetto possa sussistere soltanto in virtù di una sensualità senza impeti che permette alla donna di aggirarsi nella sua camera come se fosse sola, senza provocare l'immaginazione di un uomo più preoccupato di trovare una camicia stirata che di interessarsi all'abbigliamento della moglie.

Alla richiesta di Clotilde, Chiara indicò i libri allineati nello scaffale. « Che mi consigliate? », domandò la zitella.

« Non conosco i vostri gusti. A me piacciono i romanzi ungheresi: se la sensibilità delle protagoniste non è morbosa, non provo nessun interesse ».

Clotilde ricordò di essere signorina e arrossì: ma subito dopo pensò che la sua vita si stava trasformando e che era logico cercare di rendersi conto di certe cose che, in passato, aveva potuto soltanto intuire dai discorsi di certe compagne di conservatorio. A Chiara la visita di Clotilde aveva fatto piacere: non aveva desiderio di levarsi e temeva il restare in letto, sveglia, con le sue fantasie. Perciò assecondò, incoscientemente, il giuoco alla zitella trattenendola a chiacchierare. Molte donne amano considerarsi unite in lega contro le prepotenze dell'altro sesso: tale era anche la mentalità del circolo provinciale da cui Chiara era uscita. Da anni la giovane donna non aveva più a portata di mano una confidente. I dubbi che la assediavano da qualche giorno la indussero prepotentemente a parlare. Scivolò di confidenza in confidenza; parlò delle giornate grigie, senza orizzonte, troppo simili a quelle trascorse nella sua vecchia casa accanto ad una madre severa che le proibiva perfino fermarsi a lungo alla finestra; e parlò di Vittorio sempre assorbito dagli affari e forse non soltanto dagli affari.

Poi vennero a chiamare Chiara al telefono: era una sarta con cui la donna aveva fatto un conto assai più alto di quel che il marito credesse. Dalla porta semiaperta Clotilde poté sorprendere soltanto qualche parola della misteriosa telefonata: « No, non venite: mio marito potrebbe incontrarvi. Sarò io domani da voi. Certamente; l'ho promesso ».

Lasciando la stanza di Chiara, la signorina Clotilde era certa di trovarsi sulla buona strada. Rientrata nella sua camera, si abbandonò sulla poltrona, riflettendo: poi le venne in mente di avere una lezione per le undici e mezzo e si vestì in fretta.

UMBERTO DE FRANCISCIS

4. (continua)

(dis. di Purificato)

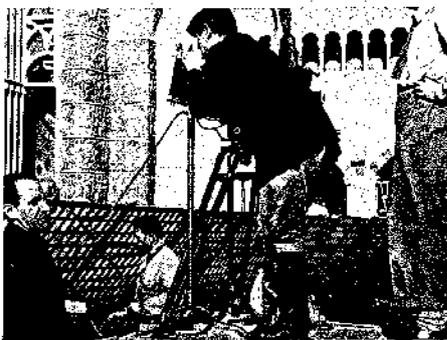
Ultime Foto



Tra fantini e cinemografari: si gira a San Siro 'E' caduta una donna' (distr. Scalera)



Dopo le fatiche del suo ultimo film, Emil Jannings assapora le gioie dei primi giorni di primavera



Un 'si gira' tipicamente bissettaio ('La corona di ferro' - foto Cinecittà)



Italiani in America che fraternizzano: Armetta in visita dal fotografo De Bellis di New York

« Che cosa desiderate sapere ancora?
« Che cosa desiderate vedere ancora? »

- ★ Quanti film sono stati girati in Italia?
- ★ Informazioni e notizie sull'attività degli attori italiani?
- ★ Un indirizzo di un regista, di un produttore, d'uno scenografo?
- ★ Un volto simpatico del nostro cinematografista?
- ★ La legislazione cinematografica?

L'Almanacco del cinema italiano, attualmente in fase di preparazione, darà risposta a tutti i vostri quesiti. Nessun aspetto della nostra industria cinematografica è stato trascurato.

Piccola enciclopedia:

Il fumo rappresenta un importante mezzo scenico specialmente nella rappresentazione di incendi, campi di battaglia, fantasmagorie, che si vogliono nascondere all'occhio dello spettatore per dargli determinate illusioni. Ben può dirsi che il fumo, insieme con molti altri elementi naturali, rappresenta uno dei mezzi posti a disposizione della intelligenza del regista per ottenere alcuni effetti che le circostanze dell'azione richiedono.

La produzione del fumo può essere fatta in modi molto diversi a seconda del colore che esso deve avere. Si sviluppa fumo biancastro in grande quantità fissando, ad es., all'estremità di un bastone qualche decina di metri di vecchia pellicola emulsionata e bene arrotolata, tenuta assieme con filo metallico, incendiandola. Appena la pellicola è entrata in combustione (si ha cura di evitare la rapida infiammazione mantenendo la pellicola arrotolata e stretta) la si immerge in un catino d'acqua ritraendola subito dopo. La produzione di fumo sarà considerevolissima. Nel caso che si voglia spegnere immediatamente la pellicola, in queste condizioni, sarà facile soffocare il fuoco con della sabbia.

Naturalmente occorre tenere presente, in questo caso pratico e rudimentale, che la pellicola infiammandosi emana dei gas velenosi e, quindi, il sistema non potrebbe essere applicato che in esterno.

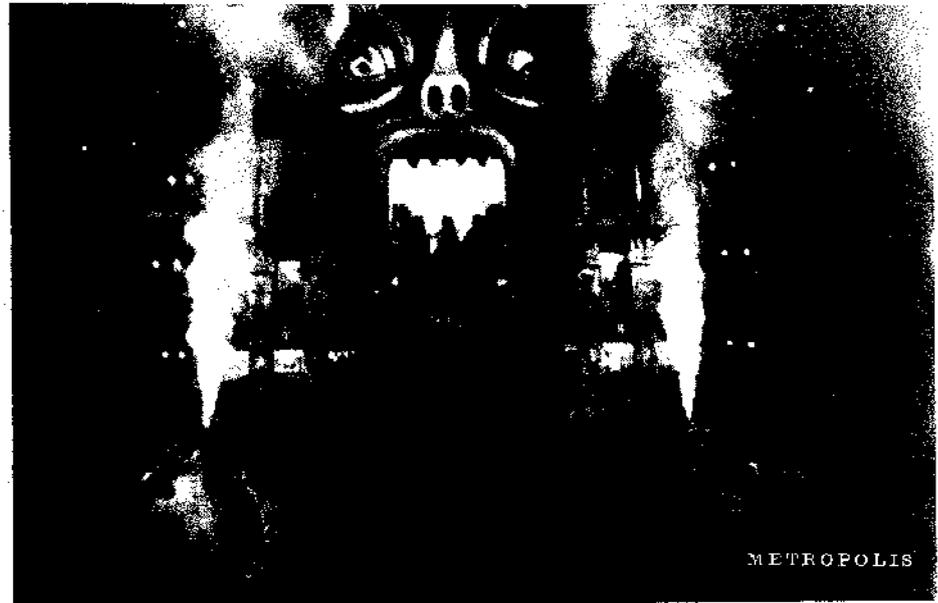
Nel teatro di posa il fumo bianco viene di solito rappresentato con apposite ed innocue miscele pirotecniche; quello nero può essere ottenuto con benzolo, catrame, pece, tela di rivestimento incatramata per tetti, polvere fumogena di fuochi artificiali, ecc.

Nelle scene di interni la presenza del fumo delle sigarette e dei sigari finisce con il rappresentare un elemento caratteristico di notevole valore artistico, come pure il fumo dei camini, dei caminetti e dei focolari. Questo spiega come in quasi tutti i film gli attori amino molto fumare: in moltissimi casi non si tratta del solo diletto personale, ma la cosa è richiesta dal regista come elemento accessorio che non disturba ed al contrario vivifica la presa.

Il fumo dei comignoli e delle ciminiere rappresenta anch'esso un notevole interessante elemento di vita, nelle scene di paesaggio.

GIAK

Con questa rubrica intendiamo esaurire ogni richiesta dei lettori su fenomeni e trucchi analoghi del cinema: preghiamo anzi il pubblico di sottoporci i suoi ulteriori desideri. « Il fumo » è stato domandato da Luciano Palmone, Grottaglie. (Taranto).



FILM DI QUESTI GIORNI

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

★★ LA PRIMA DONNA CHE PASSA

Italia - Produzione: Italcine - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Massimiliano Neufeld - Direttore di prod.: Carlo Della Posta - Soggetto e sceneggiatura: Alessandro De Stefani - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Puvani - Costumi: Fabrizio Caraffi - Operatore: Tino Sansoni - Fonico: Franco Croca - Montaggio: Enzo Zampi - Interpreti: Alida Valli, Carlo Lombardi, Nini Gordani Cervi, Giuseppe Rinaldi, Lisa Varna, Giuseppe Pirovzi.

Alida Valli ha dimostrato di saper essere la stessa qualunque siano i panni che le vengono messi addosso e qualunque sia l'epoca che le fa da contorno. Benchè le possibilità di questa nostra giovanissima attrice, costume o non costume, siano apparse talvolta molto notevoli (vi ricordate di qualche scena di MANON LESCAUT e principalmente del suo finale?), non si riesce a capire veramente perchè di essa ci si serva per le parti più vuote e senza significato delle nostre piccole commedie cinematografiche. Anche questa volta, benchè l'apparato scenico sia da gran soggetto, il nocciolo di questa faccenda è sul piano della solita trama sentimentale. Se invece di un Duca di Richelieu e di un ritorno di tre secoli addietro si fosse adoperato un moderno Don Giovanni e non si fossero fatti salti nel tempo, le cose sarebbero state assolutamente le stesse.

Ma sembra che ciò che vi è di irrimediabilmente convenzionale in queste storie non basti a chi le dirige e le mette in circolazione. Cosicché si va a tirar fuori anche tutto il convenzionale che è già stato detto e ripetuto su un'epoca, su certi circoli, su certa mentalità. E tornano così per l'onnesima volta damine e cavalieri, soldati della guardia e cortigiani. Tornano i dialoghi mille volte detti e ridetti, le situazioni già rappresentate, scritte, cantate, musicate, in tutte le lingue e in tutti i suoni. Sembra davvero che la fantasia si sia a poco a poco esaurita, e cerchi nella ripetizione di contenuti e di forme ormai viete di illudere se stessa e gli altri.

Del resto, annoia perfino a noi stessi il dover ripetere immancabilmente le nostre parole. Anche la PRIMA DONNA CHE PASSA è passata d'attendiamo purtroppo che passi irrimediabilmente la seconda e forse la terza.

★★★ ERANO NOVE CELIBI

(Ils étaient les célibataires) - Francia - Distribuzione: Minerva Film - Regia: Sacha Guitry - Soggetto: Sacha Guitry - Interpreti: Elvire Popesco, Betty Stockfeld, Sacha Guitry.

A vedere questi film di Sacha Guitry (ci tornano in mente LE PERLE DELLA CORONA e LE ROMAN D'UN TRICHEUR), par sempre che egli non abbia avuto intenzione di fare un film, ma che abbia voluto servirsi del cinematografo per raccontarci con questo mezzo, per così dire collettivo e comprensibile da tutti, certe sue faccende a convalida di certe sue tesi morali. Il film insomma a carattere illustrativo. Ma quando si arriva alla fine di queste pellicole, ci si accorge che quello che ci è passato innanzi agli occhi è proprio un film, e organico, e consistente, e della migliore fattura.

È strano come quest'uomo nato per il teatro, e che tanto ha dato al teatro francese ed europeo, abbia saputo tanto perfettamente e magistralmente capire cosa sia il cinematografo. Egli mette su un lavoro uccendolo assieme, secondo un filo prestabilito, logico, conseguente, differenti episodi, tante situazioni complete nel loro separato sviluppo e per lo più contemporanee nel tempo e nello spazio. È come quando lo scrittore dopo aver descritta una scena ne riprende un'altra cominciando: « Intanto... ».

Anche questa è una formula, meglio una trovata, ma tale da permettere alla fonte ispiratrice di non esaurirsi mai. E poichè la fonte è Sacha Guitry stesso, ci sembra assurdo anche lontanamente pensare un possibile esaurimento.

Da questa tecnica nasce che film come questi sono del tutto imperniati sulla caratterizzazione. Per esempio in ERANO NOVE CELIBI tutti hanno un ruolo da caratteristi, anche la Popesco, anche Guitry stesso; ciò che domina non sono gli attori, ma il complesso degli attori, non un'azione principale, ma un complesso di azioni.



"La voce nella tempesta"

★★ SU CON LA VITA

(Faufare d'amour) - Francia - Produzione: Solar Film - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Richard Pointier - Soggetto: Robert Thoeren e Logan - Sceneggiatura: René Puyol - Comm. mus.: Salaberti - Interpreti: Fernand Gravey, Betty Stockfeld, Carlette, Madeleine Guitty.

Che strano effetto fanno questi film che vorrebbero avere la leggiera ubrietà dello spumante, quando gli anni sono passati, ed essi appaiono improvvisamente con la loro allegria frusta, di di seconda e di terza mano! Par quasi di trovarsi in quel mondo « Kitsch », come dicono i tedeschi, che vuol essere allegro per forza e che mostra miserie morali, che la polvere lasciata da rapidi ed incalzanti tempi va giornalmente ricoprendo. Siamo senza dubbio di fronte alla fine di un genere; di un genere che trasse le sue origini dalla moribonda operetta cui rubacchiò motivi musicali di facile accontentatura, e di cui trasferì il falso lustro sullo schermo, forse in una vana speranza di ripresa.

In un fessuto di tanto vana e triste maniera, eccoci dinanzi Fernand Gravey in gonne ed in parrucca femminile, eccoci una Betty Stockfeld vuotina come quelle figurine di zucchero che si sciolsero fra le nostre labbra di fanciulli, senza sapore alcuno, in pochi secondi.

Misteri di quella cinematografia francese capace di alti e bassi veramente paurosi! Quando si mettono a confronto i lavori che hanno dato brividi e hanno rivelato vere miniere di sensibilità, con gli imbambolimenti del tipo di questo SU CON LA VITA, si rischia veramente di perdere la bussola.

★★★ ARMONIE DI GIOVENTÙ

(They Shall Have Music) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: Europa Film-A.C.I. - Regia: Archie Mayo - Interpreti: Andrea Leeds, Joel Mc Crea, Gene Reynolds, Walter Brennan, Jascha Heifetz.

Eccoci finalmente di fronte ad un esempio di uso perfetto, funzionale, della musica e di una celebrità musicale in un film. Jascha Heifetz, protagonista di primo piano di questo lavoro, è soltanto un naturale, logico elemento di quell'inscindibile complesso organico che forma un film, quando esso è degno di questo nome. Ma cerchiamo di spiegarci. Il nome del celebre vio-

linista assicura, già da sé, una fonte di curiosità e di interesse tali che la pubblicità del film è già pronta al momento del suo ingaggio. L'importante è ora di saper dare, nei limiti delle possibilità di quel personaggio, una giusta misura alla sua pratica partecipazione al lavoro. Il gusto istrionico, l'eccessiva passione, che diventa poi pacchianeria, di certi produttori e di certi registi, avrebbero potuto darci un Heifetz attor giovane, rapitore di cuori femminili, avrebbero potuto far diventare il violinista attore cinematografico, personaggio indipendente dalla sua particolare arte, presentandocelo in vesti che non siamo soliti attribuirgli, e il film sarebbe caduto nel calderone solito dei tenori, delle soprano, o dei solisti celebri, in un mondo spettacolare nel quale la musica fa da mezzana e nient'altro.

Ma questa volta qualcuno, o tutti, produttori e regista, hanno compreso che si trattava di tutt'altra cosa, e soprattutto che occorreva fare del cinematografo nel vero senso della parola, considerando anche quella massima ghiottoneria del film, cioè Heifetz e il suo violino, alla stregua di un semplice elemento.

Così nello svolgimento di questa vicenda, la cui banalità di contenuto è sorretta magistralmente da mezzi puramente cinematografici, quando si ascolta Saint Saëns o Mendelssohn sgorgare dalle corde di quel miracoloso Stradivarius, non è necessario affatto staccarsi dal resto, non si compiono sforzi di isolamento, ma si arriva in porto portati per mano dalla regia in una naturale conclusione delle cose rappresentate.

Non si può quindi parlare di Heifetz attore: egli non ci appare mai come tale, grazie al cielo, ma si potrebbe farlo di Heifetz musicista, se non esulasse dalle nostre competenze.

Gene Reynolds è il piccolo personaggio che guida il film. Il suo viso annunzia sin dall'inizio programmi di grande recitazione, e mantiene sempre la sua promessa.

Per il resto il film è condito di quella « maniera » americana che è ormai divenuta lo specchio di un costume: maniera di cui conosciamo le risorse e le manchevolezze. Ma in fondo è questo il ritratto di un mondo. Quello che sia il suo interiore valore non sta a noi giudicarlo. In sede di esame cinematografico occorre però onestamente riconoscerli i meriti che gli spettano.

Resta così da parlare della regia, che è opera sempre di Sacha Guitry stesso. Egli dirige se stesso con una severità davvero impressionante, tale in ogni caso che vorrebbe fatto di domandarsi dove Sacha Guitry regista sappia trovare per le sue parti un tanto bravo e discreto Sacha Guitry attore.

È giusto riconoscere che egli ha saputo ben servirsi di tante esperienze altrui di regia (vedi René Clair di ENTRA ACTE, vedi René Clair di LA JUMENT) ma Dio volesse che tanti altri registi sapessero vedere nel passato con gli stessi occhi e sapessero trarne lo stesso profitto!

★★ CUORI NELLA TORMENTA

Italia - Produzione: Aetia Film - Distribuzione: Cine Tarenta - Regia: Carlo Campogalliani - Soggetto: Carlo Campogalliani - Sceneggiatura: Sergio Amidei, Campogalliani - Direttore di prod.: Lelio Sterbini - Operatore: Aldo Tonti - Musica: M. Piccinelli - Interpreti: Silvia Manto, Mino Doro, Dria Paola, Camillo Pilotto, Lia Orlandini, Anna Pirani Maggi, Augusto Maracci, Giuseppe Rinaldi.

Siamo nel consueto scenario alpino e fra le abitudini comitive che sono solite interrompere in questo scenario. Anche qui la desatura dell'ambiente predomina su quella della recitazione e dei fatti. Il male è che l'ambiente, per quanto il film sia stato girato direttamente sulle Alpi, è piuttosto falso e di maniera. Il che fa chiaramente vedere che non è tanto la nitidezza di una ripresa dal vero quella che può creare una atmosfera. Se in un dato ambiente si trasferiscono tipi, fatti, maniere che con quell'ambiente nulla hanno a che fare, l'alterazione che nasce da questa sovrapposizione pregiudica irrimediabilmente il quadro che si vuole costruire ed offrire. È questo il caso di CUORI NELLA TORMENTA, che per altro è un film dove l'opera del regista Campogalliani appare sotto molti aspetti pregevole o per lo meno volenterosa.

È soprattutto la storia di questo film quella che non rende l'interesse limitato e quasi nullo. E non si può veramente non ammirare l'attenzione e la cura con cui tutti gli attori da Silvia Manto a Dria Paola, da Mino Doro a Camillo Pilotto, hanno cercato per così dire di tirare su il morale piuttosto basso del film.

★★ LA ZIA SMEMORATA

Italia - Produzione: Sol Film - Distribuzione: Colosium - Regia: Lazio Vajda - Direttore di prod.: M. A. Scudgini - Sceneggiatura: Cesare Meano, Vajda, Emanuel Guglielmo, Andrea De Robillant - Scenografia: Gastone Medin - Musica: M. Di Lazzaro - Operatore: Alberto Frisi - Interpreti: Dina Galli, Nelly Corradi, Atanora, Osvaldo Valentini, Carlo Campanini, Umberto Sacripante.

Non crediamo che esistano più ormai persone tra il nostro pubblico che riescano a trarre anche il minimo divertimento dai soliti filmetti di questo tipo, basati sull'ormai stantia formulaletta spicciola comico-sentimentale e che tirano diritti per forza d'inerzia all'ormai adusato finale.

Voi capite che, mutati più o meno i nomi degli attori, la storia non cambia, per intreccio, per ambienti, per tipi, per costumi, e si resta sempre in questa specie di filodrammatica della cinematografia. Non è per partito preso che noi si veda di cattivo occhio le commedie comico-sentimentali: ci sono state opere cinematografiche di questo genere di ben illustre memoria, e senza andare al di là degli oceani, il nostro Camerini ha saputo imbastirne di veramente gustose e apprezzate. Ci spiace soltanto che la facilità dei temi, e quel contar tutto su attori simpaticamente noti dal palcoscenico, faccia poi passare in seconda linea, e qualche volta anche in terza, il costruito necessario per il cinematografo. D'altra parte anche a non voler fare discorsi troppo difficili, inadeguati all'oggetto di cui si discute, anche a non tener conto della banalità di questa storiella, c'è tutta una sequela di appunti, e non lievi, da fare ai responsabili di simili pellicole.

Per dirne una, c'è una scena in questo film in cui tre attori, e precisamente Valentini, Sacripante e Alanova si dicono ripetutamente «buona notte» e vanno dritti a dormire (Sacripante appare anche in vesti notturne) e all'improvviso

★★★ MARZO 1939: CIME TEMPESTOSE esce in America

«La dura tragedia è vividamente incisa; il suo ritmo è un passo lento, con molte sequenze dedicate a sviluppare le reazioni psicologiche dei personaggi. È un materiale un po' troppo cupo per i normali pubblici».

La produzione ha avuto le massime facilitazioni possibili in tutti i settori. La fotografia di Gregg Toland è di altissima classe, e le scene sono ben adattate al tempo. La regia di William Wyler è lenta e deliberata, e accentua i caratteri tragici dell'opera».

(Da Variety).

«Temo per il suo successo commerciale. CIME TEMPESTOSE tratta dell'amore tra uomo e donna, che è disceso fino a noi intatto dai tempi di Adamo ed Eva; un fatto sociale, in sé immutato, ma le regole dalle quali lo consideriamo sono cambiate col volger degli anni. Questo film è troppo vero nel tempo in cui accade la storia, troppo fedele all'ispirazione del libro, per trattenere la nostra tenace attenzione durante tutta la sua lunghezza come film. Abbiamo avuto film molto più lunghi che parevano molto più brevi. Nell'attuale situazione mondiale, si vive un tempo che richiede essenzialmente film lievi o infine film che non aggiungano nulla alla tristezza prevalente già in noi. CIME TEMPESTOSE è un film troppo triste...».

(Welford Beaton in Hollywood Spectator).

«Rispondo con la seguente lista alla richiesta di alcuni lettori, di libri che hanno un carattere simile a Cime tempestose: J. M. Barrie: *Addio, Miss Julie Logan*; Daphne Du Maurier: *La taverna (Griauca)*; Horace Walpole: *Il castello di Otranto*; Thomas Hardy: *Ritorno del nativo*; Francis Brett Young: *Torre oscura*; Ann Radcliffe: *I misteri di Udolpho*».

(Ina Roberts in Hollywood Spectator).

entrano in scena due altri attori, da una porta dalla quale sfiorante, radioso entra un bel sole d'agosto. Non è solo un attimo, ma da quella finestra, e dagli spiragli delle altre il sole continua ad entrare, insiste. Una sbadattaggine che basterebbe da sola a far naufragare un film. La Galli decisamente non «rende» in cinematografo e ciò con tutto il rispetto per le sue grandi doti di artista teatrale. L'impiego poi che la distribuzione ne ha fatto in questo lavoro non è certo tale da muovere ad indulgenza a questo riguardo. Campanini è ormai preda di un ché, che fra l'altro risulta a lungo andare stucchevole e noiosetto. Valentini da URBAGANO AI TROPICI ad oggi sembra non aver mai cessato di sorridere.

★★★ LA VOCE NELLA TEMPESTA

(Wuthering Heights) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: William Wyler - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Emily Brontë - Sceneggiatura: Ben Hecht, Charles Mac Arthur - Scenografia: James Basevi, Julia Heron - Montaggio: Daniel Mandel - Interpreti: Merle Oberon, Laurence Olivier, Geraldine Fitzgerald, David Niven, Flora Robson, Hugh Williams, Donald Crisp, Savina Wooton, Douglas Scott.

Avremmo voluto non aver letto *Cime tempestose* di Emily Brontë prima della visione di questo film, proprio perché LA VOCE NELLA TEMPESTA, preso in sé stesso, è un bel film che trae una sua dignitosa e alta forma indipendentemente dal romanzo cui si è ispirato. Così però, con quella lettura ancora chiara nella mente, ci è

stato difficile scoprire nella sua unità il valore di questo film, isolandoci per quanto ci è stato possibile dal ricordo letterario. Se vi è infatti un romanzo che nella sua indefinita ed indefinibile drammaticità sa dipingere una vita fantastica e certi aspetti delle leggende irlandesi e dei climi di quella fumosa e quasi ossianica poetica, questo è il libro della Brontë. Quando, alle prime pagine del romanzo l'ospite di Heathcliff crede di udire la voce di un essere umano nella tempesta e fra lo sbattere dell'imposta della sua stanza, non ci sono vere parole che vengono dal di fuori, ma solo un lamentoso urlare del vento che dà i brividi e porta all'idea di un fantasma che si lamenta. Nel libro cioè la pittura di quell'inizio di leggenda è indefinita, priva di una corposità reale, è in altre parole lasciata all'immaginazione. Così che ci turbò quell'improvviso grido di Cathy morta, all'inizio del film: «Vieni Heathcliff, vieni. Aprimi!» È stato come se dal cielo si scendesse in terra, come se ad un certo punto il fantasma della donna stesse per entrare in scena. Qui sta appunto l'impossibilità di una aderenza della letteratura al cinematografo, o almeno della buona letteratura.

Del resto non c'è altra via d'uscita. Al cinema è necessario far vedere e far sentire, e seppure nella edizione originale quel grido non era così chiaro e definito come nel doppiato italiano, non crediamo che anche questa fattura sia stata sufficiente a riprodurre il clima voluto dalla Brontë. È inutile tuttavia ripetere il solito discorso sulla letteratura e il cinematografo e piuttosto cerchiamo di vedere questo film come opera a sé stante, indipendentemente da ogni altro presupposto.

Il merito maggiore della regia di William Wyler è stato quello di creare una fusione perfetta, una consequenzialità fra il paesaggio e i suoi abitanti. Diremmo quasi che l'aria di quelle roccie, di quella brughiera è sul volto di tutti questi personaggi, da Heathcliff a Cathy, da Isabella a Edgar. Sono tutte le luci e le ombre delle cime tempestose che si impersonano in queste figure. Un simbolismo quindi che si muove perennemente nelle sequenze di questo lavoro, simbolismo che non cade mai nella retorica di una narrazione voluta. Il volto di Laurence Olivier, che è la personificazione della maledizione terrena e del tendere continuo alla pace celeste, raggiunge momenti di una espressione altissima, negativa e positiva nello stesso tempo. Egli è il mostro amato e tale sa essere alla perfezione, cioè senza una parte recitata ma con la naturalezza di una causalità umana. Lui è l'unico personaggio; oltre e più grande di lui non vi è nulla di terreno, se non le roccie e l'inesistente castello della brughiera, cioè la favola, la leggenda, la fantasia. Gli altri protagonisti dipendono sempre più, sempre con minore speranza di salvezza, a mano a mano che il film si svolge, dalla sua figura, dalla sua volontà. È ottimamente sa entrare in questa sua sfera Merle Oberon che all'inizio della storia impersona l'indecisa mobilità dello spirito femminile, solo fatto di istinti e in cerca di un freno.

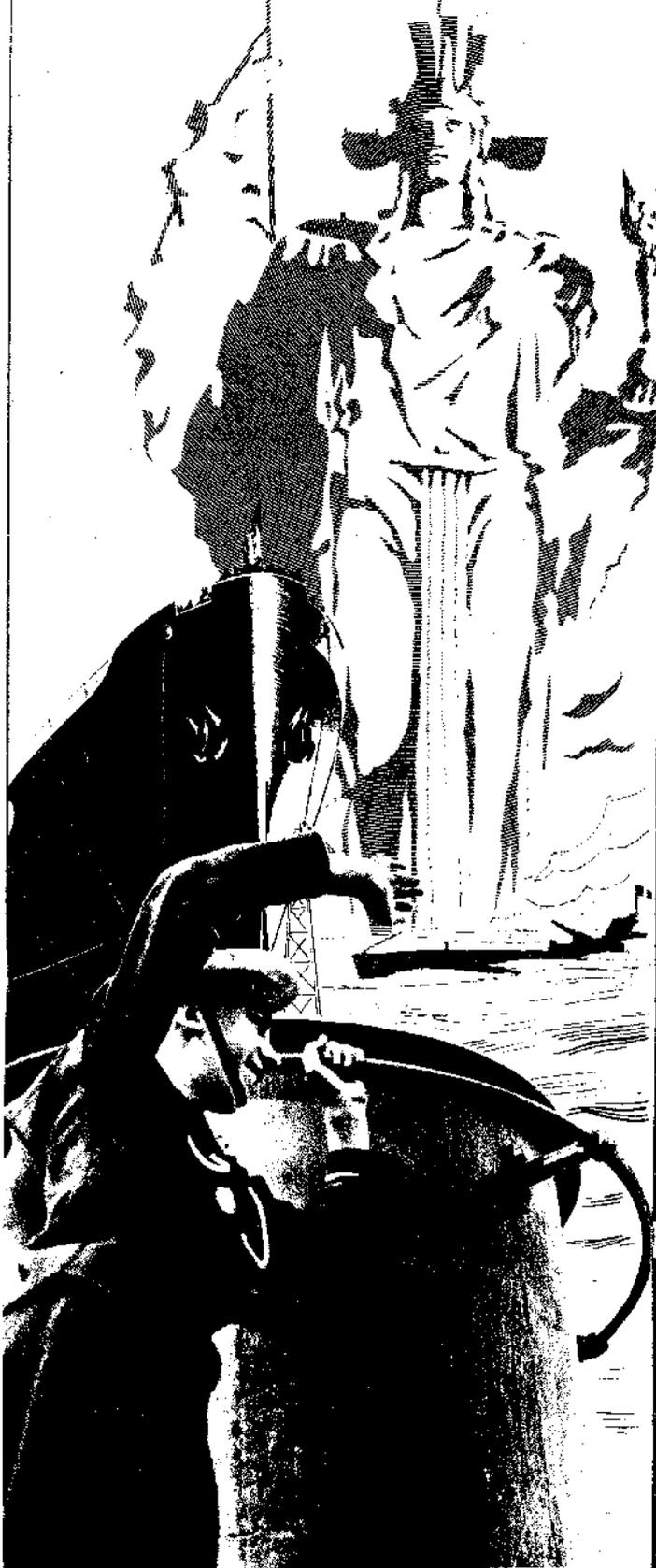
È appunto in questo diminuire delle volontà degli altri, e nel costante e fatale crescere della volontà di Heathcliff, che sta, nel romanzo e nel film, il frizzo di questa storia.

Geraldine Fitzgerald che impersona Isabella, l'ultima vittima volontaria di Heathcliff, è nella sua malata passione, nella sua fissata pazzia il personaggio più interessante, dopo quello creato da Olivier, che ci appare in questo film. Il suo rapido sfiorire, lo scoprirsi graduale ed eccitato dei suoi nervi suonano come un grido continuo, isolato e perciò più drammatico nel frastuono di tanta tempesta.

La perizia di William Wyler, che già trattò climi di tempesta in quel suo NOTTE DI BUFERA uscito in America nel 1930 e che tornò più tardi spesso alla ricerca di elementi psicologici tratti dal paesaggio e comunque dall'ambiente in cui vivono i suoi personaggi, ha raggiunto in quest'ultimo film uno dei più alti momenti espressivi. Disperante il doppiato.

GIUSEPPE ISANI

(v. tavola a fianco)



ODERO TERNI ORLANDO

MARIO Camerini è nato il 6 febbraio 1895 a Roma, dove ha compiuto gli studi in giurisprudenza. Tornato dalla guerra, dove è anche stato per un certo periodo prigioniero, Camerini riviene a Roma intenzionato ad entrare nelle file del cinematografico. Nel 1920 comincia così la sua carriera ormai ventennale, ed è aiuto regista di suo cugino Genina, nel film *TRE MENO DUE*. Il cinema italiano si trovava in quel periodo piuttosto in decadenza; gli americani ed i tedeschi, soprattutto, stavano conquistando quasi tutti i mercati mondiali, in virtù di un prodotto non soltanto proveniente da organizzazioni più solide (soprattutto l'americana), ma anche perchè in questi paesi si cominciavano ad usare con criterio i mezzi espressivi che il cinema offriva. Bisogna perciò, per il cinema italiano, di ammettere giovani, dato che anche i letterati e gli scrittori non avevano portato alcun giovamento alla produzione. Naturalmente anche Camerini non trovò la strada facile, a portata di mano. Negroni gli offre dapprima un contratto per dirigere dei film, ma poi cambia idea e gli propone soltanto di fare la parte di Napoleone giovane nel film *MADAME SANS-GÈNE*. Camerini naturalmente rifiuta, ed è ancora Genina, che lo convince a resistere, offrendogli lavoro come aiuto regista nel film *MOGLIE, MARRITO E...* Ma Camerini non è ancora perfettamente preparato, si direbbe quasi che nel lavoro di sceneggiatura e nei soggetti che via via viene facendo non trovi il senso preciso della sua personalità, che più tardi invece verrà fuori, in grazia proprio di un equilibrio che sarà soprattutto frutto dell'esperienza. Quando finalmente alla Cines gli si affida la regia di un film, non va d'accordo con l'esperto ed anziano operatore Granata, e il giovane naturalmente avrà, alla fine, la peggio. In seguito sceneggia ed è aiuto regista in *CIRANO DI BERGERAC*. Sarà poi, finalmente, il regista di un film il cui soggetto era di Orio Vergani (*JOLLY*), e di due o tre altri (*LA CASA DEI PULCINI*, *MACHISTE CONTRO LO SCIBICO*, *SAETTA PRINCIPE PER UN GIORNO*, 1924-25). Sono esperienze che avranno in seguito un valore decisivo per il suo avvenire: Camerini ha già capito che il cinema richiede anzitutto puntualità, precisione, scrupolosità; e queste sono doti che il nostro regista possiede in misura notevole. Prima di giungere al suo ultimo film inedito, *ROYALE*, realizzò *KIFF TEBBI*. Durante la permanenza in Francia, che indubbiamente riuscì a Camerini, non soltanto per penetrare il linguaggio cinematografico, ma per sveltere e precisare certe leggi tecniche e di montaggio, dirige per la Paramount di Parigi *LA RIVA DEI BRUTI*. Tornato in Italia, alla Cines gli si affida la regia di *FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA* e de *L'ULTIMA AVVENTURA*. Il primo resta senza dubbio una delle opere più delicate del nostro cinema. In seguito dimostra di saper dirigere gli attori come nessun altro. Parecchi elementi egli infatti valorizza o scopre, basti pensare a Lya Franca, in *GLI UOMINI CHE MASCALZONI*, Leda Gloria in *FIGARO*, D'Amico in *ROYALE*, Elsa De Giorgi in *T'AMERÒ SEMPRE*, Riccio, Bragaglia nel documento. Altre volte tenta qualche soggetto non propriamente aderente alla sua sensibilità, e i film che ne sono il frutto riscuotono di levatura piuttosto mediocre, tolto qualche episodio di *GIALLO*, di *COME LE FOGGIE*. *CENTO DI QUESTI GIORNI* è invece tra i film di Camerini meno importanti. Più tardi, nel *GRANDE APPELLO*, film che non ebbe molto successo, Camerini dimostrava ancora una volta di saper raccontare cinematograficamente.

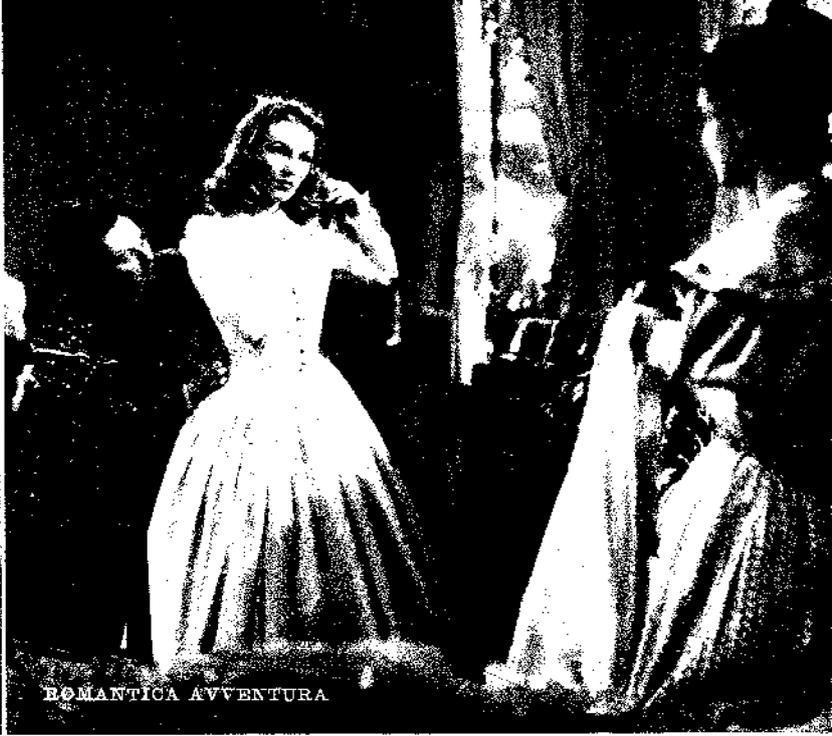
Ma il film più importante e più significativo di tutta la sua carriera resta senz'altro il *CAPELLO A TRE PUNTE*. Era un film davvero eccellente, dei migliori da lui realizzati e tra i più schietti di tutto il nostro cinema. La critica trattò assai male questo film, non lo seppe staccare come si doveva dalla produzione corrente, e tanto meno segnalò come indice di un cammino, che avrebbe dovuto essere eccezionale, ma che per varie cause non poté esserlo. Pervaso dallo spirito picaresco del *Lazzarillo de Tormes* e del *Gutzman de Alfarrache*, il *CAPELLO A TRE PUNTE* indicava tutta una strada che sarebbe stato opportuno percorrere; certo, se questo film avesse avuto miglior sorte, Camerini avrebbe fatto anche di più, che questa vena poteva veramente rimpolpare la sua più tipica, sovrapponendosi ad essa. Alla sua tendenza diciamo così, più commerciale, si devono film ben diretti, tecnicamente a posto, ma sempre con il torto di non arrivare ad una profondità di visione e ad una « chiarificazione » dei personaggi, come *DARÒ UN MILIONE*, *MA NON È UNA COSA SERIA*, *IL SIGNOR MAX*, *BATTICUORE*, *CENTOMILA DOLLARI*, *GRANDI MAGAZZINI*, *IL DOCUMENTO*, *LA ROMANTICA AVVENTURA*. Tra questi vanno senza dubbio segnalati: *BATTICUORE*, dove l'ambiente e l'atmosfera un po' irreali e fantasiosi, raggiungono, come nella *ROMANTICA AVVENTURA*, forse un pochino più preciso in grazia del carattere più narrativo, effetti di gusto sicuro. Senza dubbio Mario Camerini è il migliore dei nostri direttori, fra i pochissimi in Italia che conoscano il linguaggio cinematografico, espressivo di un determinato clima. Quella sua maniera di raccontare, semplice e lineare, ma con uno stile ben definito, e con i passaggi ben serrati ed uniti, è certamente una dote che lo distacca dagli altri. Se un appunto si può fare a questo regista, è proprio quello di non tentare mai di andare al di là di certi schemi ormai a lui noti, di non affrontare con profondità i soggetti e gli spunti che gli si presentano, di non lasciarsi insomma vincere da un certo pudore che lo lascia sempre in un clima che non è arte, anche se spesso vi si avvicina fino quasi a toccarla. Egli possiede insomma doti naturali di istinto, perspicacia nel giudicare persone e avvenimenti. Quel mondo piccolo borghese, quei drammi sentimentali composti in punta di penna e di mezzi toni, quei personaggi fragili e nello stesso tempo tanto veri, hanno formato un « genere » peculiare al nostro regista, da lui sfruttato poi a fondo.

FILM PRINCIPALI: *JOLLY* (1923); *LA CASA DEI PULCINI*, *MACHISTE CONTRO LO SCIBICO*, *SAETTA PRINCIPE PER UN GIORNO* (1924-1925); *KIFF TEBBI* (Adia, 1927); *ROYALE* (Sacia, 1929); *LA RIVA DEI BRUTI* (Paramount, Parigi, 1930); *FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA* (Cines Pittaluga, 1931); *L'ULTIMA AVVENTURA* (Cines, 1931); *GLI UOMINI CHE MASCALZONI* (Cines, 1932); *T'AMERÒ SEMPRE*, *CENTO DI QUESTI GIORNI* (Cines, 1933); *GIALLO* (Cines, 1934); *IL CAPELLO A TRE PUNTE* (Lido, 1934); *COME LE FOGGIE* (I.C.I., 1935); *DARÒ UN MILIONE* (Novella, 1935); *IL GRANDE APPELLO* (I.C.I., 1936); *MA NON È UNA COSA SERIA* (Colombo, 1935); *IL SIGNOR MAX* (Astra, 1937); *BATTICUORE* (Era, 1938); *I GRANDI MAGAZZINI* (Era, 1939); *DOCUMENTO* (Secet-Scalera, 1939); *CENTOMILA DOLLARI* (Astra, 1940); *UNA ROMANTICA AVVENTURA* (Enic-Amato, 1940).

PUCK



IL SIGNORE MAX



ROMANTICA AVVENTURA



FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA



MAURO CAMBRINI

Foto Vincelli



ROTAIE



IL CASALE A TRE PUNTE



DARO UN MILIONE

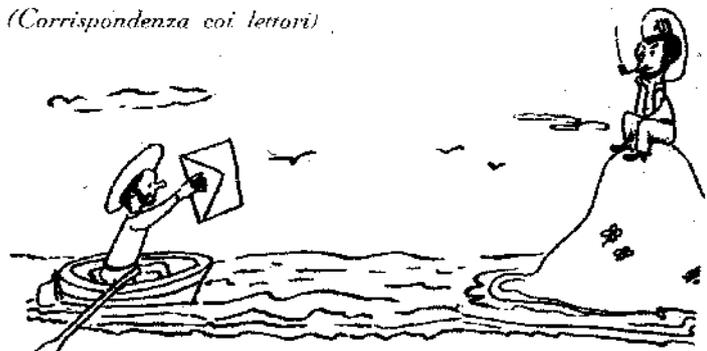


**GRUPPO
STET**

**STIPEL
TELLVE
TIMO**

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



AMMIRATRICE DI JANET. - Il nome esatto è Jeanette MacDonald e non Janet. Sarà difficile vedere in Italia film con questa attrice. Tra i film passati sono il PRINCIPALE CONSORTE, MONTECARLO, AMAMI STANOTTE, PRIMAVERA. Otello Toso abita in via Cheren 4, Roma. Claudio Gora in viale Parioli, 27. Agli altri scrivi presso la « Scalera ».

EMMECI (Bologna). - La Galleria di Frank Capra è uscita nel numero 1. A fianco del Capo di Buona Speranza nel fascicolo 109 abbiamo pubblicato l'elenco di tutte le Gallerie. Per i numeri arretrati scrivi all'Amministrazione che te li mandi contro assegno. Sì, quella di parlare dei grandi attori scomparsi non è una cattiva idea. Vediamo di metterla in pratica.

MAFLIO (La Spezia). - A Jole Voleri scrivi presso la I.C.I. via del Tritone n. 87, Roma. Evi Maltagliati: via Agnola 3, Roma. Oreste Fiume: Stabilimenti Pisorno, Tirrenia (Livorno). Germana Paolieri: via Lorenzo il Magnifico 35, Roma.

ENZO RUDI (Biella). - Intanto finisci gli studi. I bandi di concorso per il Centro si pubblicano ogni estate. Il più giovane attore del cinema italiano è probabilmente Elio Sennangelo. Il più anziano Giovanni Ferragui.

ABBONATO 1314 (Firenze). - È probabile che il TRE CODONA venga protetto anche in Italia. Ma non so ancora quando, perché finora non è stato assunto in esclusività da alcuna casa noleggiatrice.

GERLANDO BORSA (Orvieto). - Più di un produttore e più di un regista hanno pensato di realizzare un film su Francesca da Rimini. Tu proponi che il regista sia Giovacchino Forzano, e gli attori: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Mario Ferrari.

FIORELLINO (Lugo). - Roberto Villa: viale Parioli 54, Roma. Alida Valli: presso Italcine, via Ludovisi 16, Roma. Osvaldo Valentini: via Margutta 33, Roma.

E. JACOBELLI (Roma). - Ho passato la tua lettera a persona cui può interessare la tua proposta.

MARIO ORSONI (Venezia). - Sì, è vero: vi sono giornali e riviste che hanno un carattere troppo pubblicitario, che « si occupano quasi esclusivamente degli attori e delle dive e trascurano il lato fotografico, quello scenografico, quello storico estetico del cinema ». Naturalmente è ovvio che chi si interessa seriamente del cinema, non compri questi periodici ma quelli seri. « Che regista sconcertante Palermo! Dopo aver diretto un film assai pregevole come LA PECCATRICE, ora gira un film commerciale come L'ELISIR D'AMORE ». Vedi, non è escluso che quest'ultimo sia dotato di qualche requisito artistico. Bisogna vedere. Marco Eiter non

so dove sia. Non so chi sia L. K. Eric von Stroheim è in America. Ha partecipato ad un film, qualche mese fa. Ruttman fa soltanto documentari per ora. Fanck dev'essere in Germania.

FIORDALISI D'ORO. - Sì, mi ricordo di te e del romanzo *John Chauffeur Russo* che vorresti vedere filmato. Ma per ora non c'è un produttore disposto a prendere in considerazione la cosa. Alida Valli fidanzata con un capitano d'aviazione? No no. A Brazzi puoi scrivere: Largo Vercelli 12, Roma, a Giachetti: Albergo Moderno, Roma, a Villa: viale Parioli 54, Roma. Dirò a Puck delle Gallerie.

18916 (Verona). - Chiedi se qualche lettore possiede l'annata 1932 di *Piccola* dove c'è il romanzo di Mura *La carezana dell'amore*. Ma forse questo romanzo è uscito in volume. Oppure puoi rivolgerti alla società editrice del giornale. Ho letto attentamente la tua lettera per quel che riguarda i soggetti. L'idea di quel lettore è veramente eccezionale e perciò gli ho risposto in quel senso. Ma anche in quel caso non si è fatto niente, per ora. Bisognerebbe per prima cosa che tu fossi a Roma e che prendessi contatti con questo e quel produttore, io non mi sono mai occupato di collocamenti di soggetti; anche perché so quale è il sistema: occorre la combinazione, occorre che il produttore veda il buon affare. Comunque ho idea di chi potrebbe occuparsi un po' della cosa, per lo meno potrei avviarti su una buona strada. Mandami perciò, se credi, quei tre soggetti e vediamo un po'.

LAURA GIUDICE (Nervi). - A proposito non ho avuto più risposta alle notizie che ti chiedevo in una mia precedente, circa Maciste. Mandami pure il racconto e vedrà la redazione. I giochi sono passati a chi di competenza. Non so perché M. abbia lasciato la compagnia. Zarah Leander presso la U.F.A. Berlino, oppure « Germania Film », via Villini 10, Roma. Ferrari: via Borsi 5, Roma. Centa: Albergo Ambasciatori, Roma. Rabagliati: presso EJAR, Roma, e così Filogamo. Gigli: via Serchio 2, Roma. Cervi: via della Consulta 1, Roma. Gandusio: Albergo Pace Helvetia, Roma. Falconi: Albergo Moderno, Gallì: Albergo Pace Helvetia, Roma. Neri: via Giuseppe De Notaris, Roma. Gli indirizzi cambiano spesso perché gli attori di cinema amano cambiar di casa. Per visitare Cinecittà occorre venire a Roma; puoi rivolgerti alla Redazione di *Cinema* che magari ti farà un biglietto per l'Ufficio Stampa di Cinecittà.

ECUBA 24 (Cremona). - I.C.I. via del Tritone 87, Roma. Non so dove abiti quell'attrice. Dalle informazioni assunte mi risulta che Alda Grimaldi è allieva del Centro. L'altra no. Ecco l'indirizzo del tuo amico che desidera una madrina di guerra: Sergente Maggiore Aurelio Cappellotti, Comando Reparto Servizio Aeroportu 41, Posta Militare A E 7.

IGNOTA BIONDA (Bologna). - Rosano Brazzi: Largo Vercelli 12, Roma. Ho esaminato la tua fotografia e la tua lettera. Mi pare che ci sia in te buona volontà; ma questa non è sufficiente. Io sono del parere che un'attrice, per essere veramente tale, debba essere dotata di una buona cultura. Tu sei ancora giovane, non ancora sufficientemente preparata ad affrontare la carriera del cinema. Dici che al Centro non ti hanno risposto. Strano: rispondono a tutti, a quanto mi risulta. Comunque al Centro si entra rispondendo a un concorso che viene bandito di anno in anno, e che per quest'anno si è chiuso il 15 ottobre. Fai la domanda quando verrà pubblicato il nuovo bando.

A. M. V. (Napoli). - Purtroppo non ho da qualche tempo notizie sull'attività degli attori americani e quindi non posso accontentarti completamente. Ti posso dire però che Deanna Durbin è la protagonista di *SPRING PARADE* con la regia di Heary Koster. Il soggetto è quello del film ungherese *PARATA DI PRIMAVERA*. Per gli arretrati scrivi alla Amministrazione che te li mandi contro assegno.

BRUNO D'ANGELO (Roma). - Mi sembra che tu sia ancora immaturo per tentare la carriera cinematografica. Per ben riuscire, cioè, non per arrivare a poco; che non ne varrebbe la pena. Per gli Artisti Associati rivolgiti a via Sella, Roma, per l'ENIC via Po n. 32, Roma. Queste due case hanno la rappresentanza della United Artists.

PICCHIASODO. - Va bene. Auguri.

ALBERTO TESTA (Torino). - Passato il giuoco. Ziegfeld è stato l'inventore della rivista teatrale nel senso più completo, colui che ha portato sul teatro quantità di « girls », che ha creato quei vistosi spettacoli. Sì, è evidente che tu vedendo quel film ti sei sentito toccato perché la città non era ritratta nel suo aspetto più autentico, e si agguancia più autentico per l'epoca in cui si presume si svolga l'azione. Per me non è un brutto film, ci sono buone intenzioni; tuttavia non mi sembra un capolavoro. Né capolavori io ritengo tutti i film da te elencati. Ti dirò che raramente mi piace un film. Comunque capisco il tuo punto di vista.

IL NOSTROMO

BANCA POPOLARE DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1940

CAPITALE L. 103.064.200

RISERVE L. 117.240.456.31

DEPOSITI E CONTI CORRENTI: L. 2.905.836.751.88

CAMBIALI E BUONI DEL TESORO: 1.647.461.838.17

LOMBAGGINE

Per far cessare la lombaggine fate applicazioni esterne del Linimento Sloan. Subito dopo la prima frizione, rileverete la sua azione benefica, la congestione si dissiperà e il dolore, a poco a poco, sparirà del tutto. In tutte le farmacie: L. 8,50 la bottiglia.

Usate sempre lo Sloan contro reumatismi, raffreddori di petto, lombaggini, sciatica, nevriti, mal di schiena, dolori neuralgici.

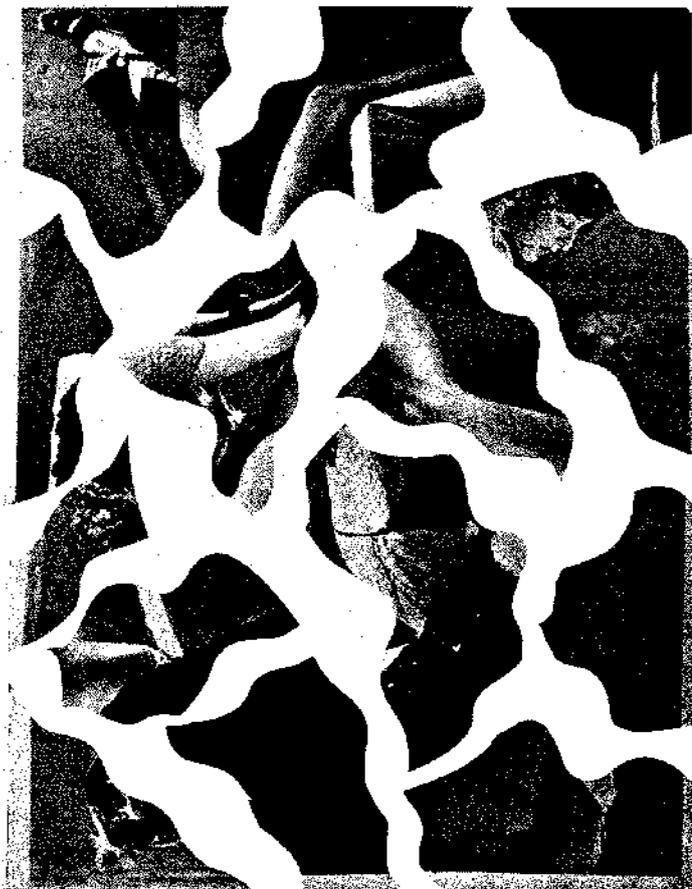
Prodotto di fabbricazione italiana
FORMULA DEL DOTT. SLOAN
(Aut. Prof. Milano N. 45193-9/A/39-XVII)

Linimento SLOAN

ELIMINA
IL DOLORE

GIUOCHI E CONCORSI

IL MOSAICO



Ricostruire questo quadro; è un gioco di pazienza che avrà un risultato piccante!

SOLUTORE DEI GIOUCHI DEL N. 112

BRUNO MOSER - Roma - Via Postumia, 5

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del giuoco: il mosaico, ma sarà data la precedenza ai solutori dei due giuochi. Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione dei giuochi pubblicati nel 114° fascicolo apparirà nel 116° fascicolo (25 aprile 1941-XIX)

ASPIRINA

impera ovunque
quale rimedio

contro le malattie da

raffreddamento

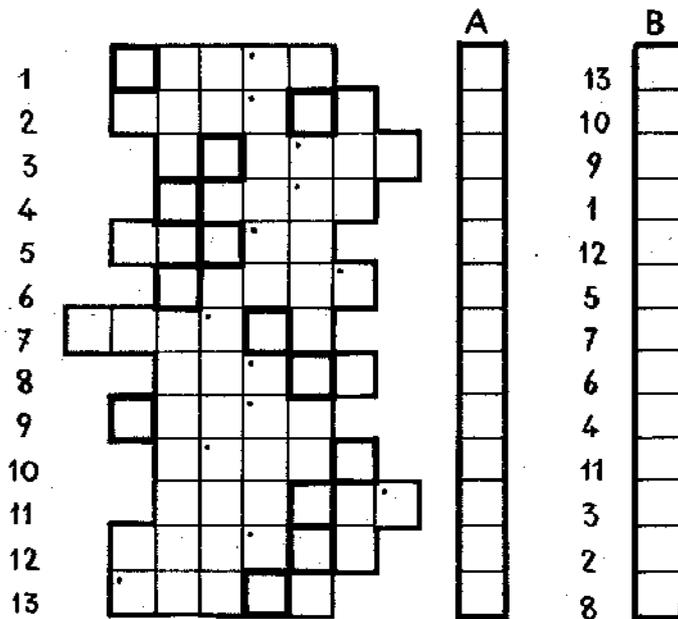
(raffreddori · reumatismi · nevralgie
influenza · febbre e mal di testa)



Publi Aut. Prof. Milano 57458-XV

La soluzione dei giuochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', Piazza della Pilotta, 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

Crittogramma a doppio scarto



Porre nelle caselle i nomi delle attrici e degli attori qui sotto elencati:

1. Denis - 2. Diessl - 3. Fiume - 4. Ninchi - 5. Stoppa - 6. Vanni - 7. Malania - 8. Cegeni - 9. Calamei - 10. Duse - 11. Coop - 12. Zacconi - 13. Mercader.

Se la soluzione sarà esatta, elencando nella colonna A le lettere poste nelle caselle ingrossate si avrà il titolo di un nuovo film italiano. Scartando poi un'altra lettera per ogni casella segnata dal puntino ed elencandola nell'ordine seguente: 13, 10, 9, 1, 12, 5, 7, 6, 4, 11, 3, 2, 8 nella colonna B, si otterrà il nome e cognome dell'attrice che interpreta il sunnominato film.

DINO SCHIAVINO (Ugento - Lecce)

SOLUZIONE DEI GIOUCHI DEL N. 112 (25 FEBBRAIO 1941-XIX)

CELEBRI PERSONAGGI DELLO SCHERMO

1	F	A	N	F	U	L	L	A	D	A	L	O	D	I
2	A	N	N	A	K	A	R	E	N	I	N	A		
3	A	B	U	N	A	M	E	S	S	I	A	S		
4	T	E	R	E	S	A	K	R	O	N	E	S		
5	S	A	L	V	A	T	O	R	R	O	S	A		
6	M	A	N	O	N	L	E	S	C	A	U	T		
7	V	A	N	I	N	A	V	A	N	I	N	I		
8	M	A	R	I	A	I	L	O	N	A				
9	R	O	B	E	R	T	K	O	C	H				
10	B	E	L	A	M	I								

FORST

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanella de Fari, 9 - Telefono 760-205

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

Agricoltori!

96 milioni di quintali
di grano è la meta da
raggiungere



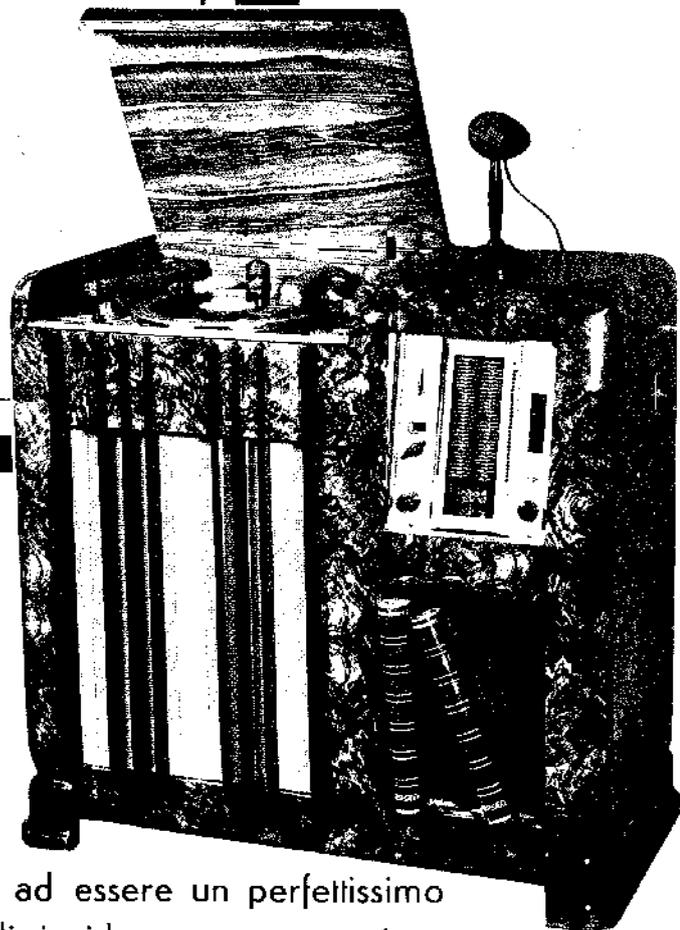
TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'


MILANO



8774-



SAFAR

Il RADIOFONOINCISORE SAFAR oltre ad essere un perfettissimo apparecchio radioricevente consente di incidere, con armoniosa precisione, sollecitudine e facilità le voci a voi care, ogni motivo o brano musicale che voi preferite e volete riudire.