

CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

115 LIRE
2,50

10 APRILE 1941-XIX

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

INTENSIFICATE LA COLTURA DELLA BIETOLA AI FINI AUTARCHICI

Agricoltori!

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



Dalla

Barbabetola

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

1941

XIX-XX

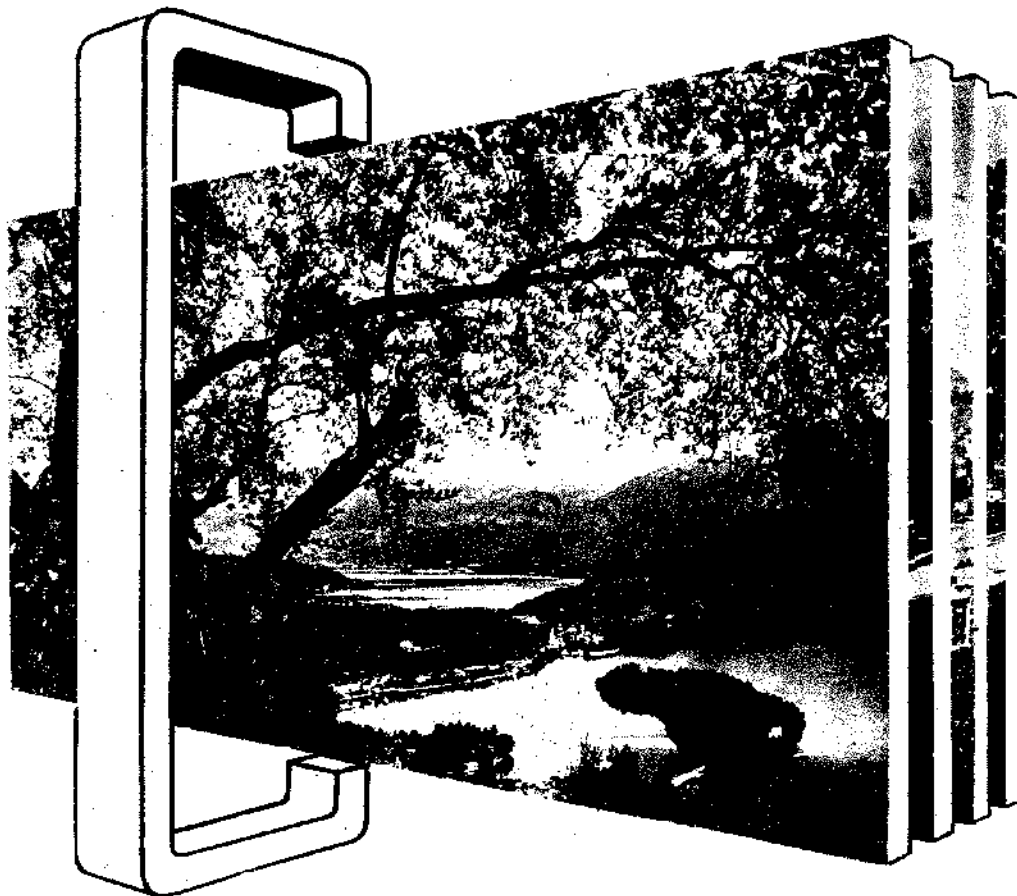
A TUTTI I GIOVANI SPOSI...



L'
EIAR

REGALA:

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



il Lago di Como

*Fra i Laghi Lombardi è il più italiano
non perchè è tutto in territorio italiano,
ma perchè ci offre tutti gli splendori e
tutte le grazie che questo nome d'Italia
evoca alla nostra immaginazione.*

(dai ricordi di viaggio di uno straniero)



Informazioni: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO
DI COMO E MILANO E TUTTI GLI UFFICI VIAGGI



In copertina:



Norbert Rohringer e Rüdiger Truntow nel film 'Jakko' della Tobis - Regia di Fritz Peter Buch (I. Tobis-Nicolai)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VI - Volume I Fascicolo 115 10 aprile 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

G. P. (EDITORIALE)	
<i>Carta canta</i>	pag. 225
INCHIESTA SUL DOPPIATO	
<i>Pro o contro?</i>	» 226
BRUNO ZUCULIN	
<i>Funzione della critica</i>	» 229
ERNESTO VERGANI	
<i>Corrispondenza da New York</i>	» 230
DOMENICO MECCOLI	
<i>Lettera per Cino.</i>	» 231
U. D. F.	
<i>Carriera di Francischi</i>	» 231
BRUNO MOSER	
<i>Avventura della stella</i>	» 233
PAGINONE:	
<i>Moralità per la lanterna magica</i>	» 234
MASSIMO MIDA	
<i>Vecchi film in museo: "Il Fortunale sulla scogliera"</i>	» 236
AMERIGO CENCI	
<i>Lo salverò per voi madre</i>	» 239
MANTO	
<i>Distrazioni</i>	» 240
FIERA DELLE NOVITÀ	
<i>'Il prigioniero di Santa Cruz'</i>	» 242
UMBERTO DE FRANCISCIS	
<i>Romanzo di un romanzo (5° punt.)</i>	» 244
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	» 246
NELE RUBRICHE	
<i>Cinema gira</i>	» 221
<i>Campionario</i>	» 241
<i>Galleria: Umberto Melnati</i>	» 248
<i>Capo di Buona Speranza</i>	» 251
<i>Giuochi e concorsi</i>	» 252

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 cinematografo?
- ★ 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.

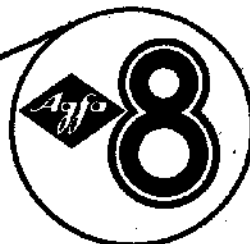
LA REDAZIONE: ROSARIO LEONE - GIANNI PUCCINI
ELSA AVANZINI SEGRETARIA

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 semestri L. 28, Estero, anno L. 70, semestri L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossolotti 9, e sue Succursali

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

cinematografate

con **MOVEX**



La macchina cinemato-
grafica 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

produzione *Juventus film*

esclusività **ENIC**

regia di
G. Simonelli

con:

vanna vanni
carlo romano
rendo morisi



un marito per il mese di aprile

CINEMA GIRA



in preparazione PRESSO 'CINEMA' L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

★ *Produttori, scrittori, direttori di produzione, scenografi, attori, attrici, generici, operatori, registi, montatori, critici, sceneggiatori, doppiatori,...*

TUTTI DEBBO NO FIGURARE

★ *Collaborate con noi richiedendo direttamente alla Redazione dell'Almanacco del Cinema il questionario da riempire specificando la categoria cui fate parte*

★ **Indirizzo: ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO**
Piazza della Pilotta, 3 - Roma

anziché attendere ai proficui lavori agricoli cui l'aveva destinata la famiglia, si dedicava, con spigliata ed avida fantasia, alla lettura di romanzi gialli, seguendo pure con crescente interesse, le vicende del cinema, ed in particolare, delle sue attrici. Infatti, non nascondeva il proposito, favorita da una notevole armonia fisica, di tentare le sorti dello schermo, per quanto i genitori ben altrimenti si manifestassero su simili velleità. Da ieri la ragazza è scomparsa e infruttuose sono riuscite le ricerche immediate eseguite. Ci auguriamo che la povera lista cronaca abbia per la disgraziata famiglia che

vive ora di pena angosciosa, la più felice delle conclusioni».

GIAPPONE

LE AUTORITÀ...

...hanno deciso importare quest'anno solamente 75 film fra europei ed americani. Del resto durante il 1940 soltanto 51 film stranieri vennero ammessi sui circuiti giapponesi. Durante il 1941 la produzione giapponese comprenderà 450 film, 150 dei quali sono cortometraggi.

U. S. A.

NEGLI STABILIMENTI...

...Fleischer è stato dato il primo giro di manovella al secondo lungo metraggio dal titolo **IL SIGNORE RUGVA IN CITTA'**. Il film girato in technicolor ha richiesto un anno di preparazione e 700 tecnici sono ora necessari per completarlo. La storia si basa sulla vita di una comunità di insetti.

IL PROCESSO DI MARY DUGAN...

...che tanto buon successo ha ottenuto già da noi sulle scene per merito di una nota compagnia di spettacoli gialli, è stato tradotto in film da Edwin Knopf. Si tratta, comunque, se non andiamo errati, di una riedizione dello stesso film già girato nel 1929, e che portò Norma Shearer dal cinema muto



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA
E SEZIONI ANNESSE LIRE 792.419.231,43

■

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

■

Sede Centrale: ROMA

144 dipendenze in ITALIA, in ALBANIA e in A.O.I.

Delegazioni in Spagna:
MADRID - BARCELONA - MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES - LISBONA

■

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

GERMANIA

I CAMPIONI DEL MONDO...

...di pattinaggio artistico Ernst e Mexie hanno accettato di girare per conto della Tobis un corto metraggio documentario. La pellicola ideata dal regista Hans Albin si propone di svelare i segreti del pattinaggio artistico.

G. W. PABST...

...è rientrato nei ranghi della cinematografia germanica dopo una parentesi di alcuni anni. A Monaco sta girando il film **COMMEDIANTI** con l'interpretazione di Hilde Krahl, Käthe Dorsch, Henny Porten, Gustav Diessl. Terminate le riprese di **COMMEDIANTI**, Pabst si associerà a Leni Riefenstahl per continuare la lavorazione di **TERRA BASSA** di cui abbiamo dato notizia nel numero scorso.

ITALIA

LUIGI GILOBBE...

...il noto disegnatore e caricaturista italiano, di cui avemmo occasione di scrivere a proposito dei suoi cartoni animati nel n. 99 del 10 agosto 1940, è partito alla volta della Germania per eseguire cartoni animati per conto della Doering Film Werke.

COSI' PUBBLICA...

...Il **Resto del Carlino** del 22 marzo scorso: «La giovane Liliana Poggioli, di Vittorio di anni 16,

a quello sonoro. In questa ultima edizione del lavoro di Bayard Veiller, Mary Dugan è impersonata da Loraine Day, Jimmie Blake da Robert Young, Edgar Wayne e Gertrude Wayne rispettivamente da

Tom Conway e Frieda Inescort. La regia è di Norman McLeod.

MICHELE MORGAN...

...ha iniziato negli studi R.K.O. il film **JOAN OF PARIS**, dopo aver



Dal film 'Kongo Express' interpretato da Willy Birgel, Marianne Hoppe, René Reilgen che si proietterà prossimamente in Italia.

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 FONO ROMA - LUX



STUDIO 42

Adatta specialmente per lavoro professionale e privato. E' una macchina di robustezza e capacita' di lavoro eccezionali. Viene fornita in elegante valigetta. Otto colori a scelta.



PORTAILE

La macchina per i viaggi e per le vacanze: in cinque colori differenti e munita di una elegante valigetta. Una ricca gamma di caratteri a scelta. Grande leggerezza di tocco. Ha tutti i dispositivi normali alla altre macchine per scrivere. Peso 5 kg.



TELESCRIVENTE

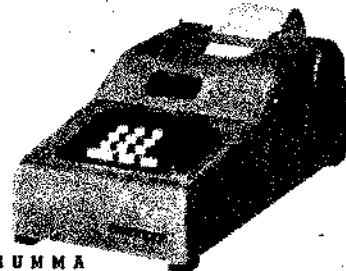
Per dattilografare a distanza utilizzando anche normali linee telefoniche. Raggiunge una velocita' di trasmissione di 428 battute al minuto. L'uso della macchina e' semplice come quello di una macchina per scrivere. Ogni macchina funziona automaticamente come trasmittente e ricevente. Più macchine possono lavorare in collegamento e qualunque di esse può trasmettere a tutte le altre.

OLIVETTI



CONTABILI AUDIT

Per la meccanizzazione di qualsiasi tipo di contabilita', per la compilazione rapida di fogli paga, ecc. Permettono conteggi in senso verticale e orizzontale. Speciali dispositivi per il ritorno automatico del carrello, per il controllo, per la correzione e l'inversione delle operazioni. Interlineatura automatica. Tacolonnatore per la tabulazione, datario.



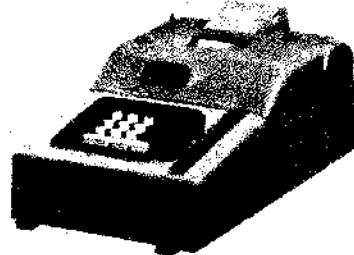
SUMMA

Nuova addizionale elettrica veloce e facilissima da usare. Dispositivi per il totale generale, il totale parziale, per la sottrazione con saldo negativo diretto. Tasti "non scrive", "non addiziona", ripetitore. Controllo visibile dell'impostazione con tasto correttore. Indicatore luminoso del totalizzatore. Motorino universale.



M 40

La classica macchina per ufficio di ineguagliata velocita' e uniforme leggerezza di tocco. Marginatori automatici, tabulatore decimale. Comodi tipi di tastiera, caratteri di ogni stile e per tutte le lingue. Carrelli in cinque dimensioni diverse.



MULTISUMMA

Nuova moltiplicatrice ed addizionale elettrica di concezione originale che effettua automaticamente la moltiplicazione scrivendone il risultato. Calcoli di percentuali, sconti, maggiorazioni ed altre operazioni combinate vengono eseguiti con manovre rapide e semplici. Multisomma e' particolarmente indicata per i servizi fatture, bollette, fogli paga, preventivi, costi, come pure per tutte le lavoro contabile corrente.

Gli stabilimenti Olivetti di Ivrea arricchiscono ogni anno la serie dei prodotti di precisione destinati a evolvere i nostri mercati dalla produzione standard: macchine per scrivere da ufficio, da studio e portatili, telescriventi, macchine contabili, addizionali e moltiplicatrici orizzontali, macchine utensili. Ogni prodotto che ha subito il collaudo dell'esperienza viene incessantemente perfezionato.



Carlo Ludovico Bragaglia e Maria Mercader in una pausa di lavorazione di 'Due cuori sotto sequestro'

perfezionato per quattro mesi lo studio della lingua americana.

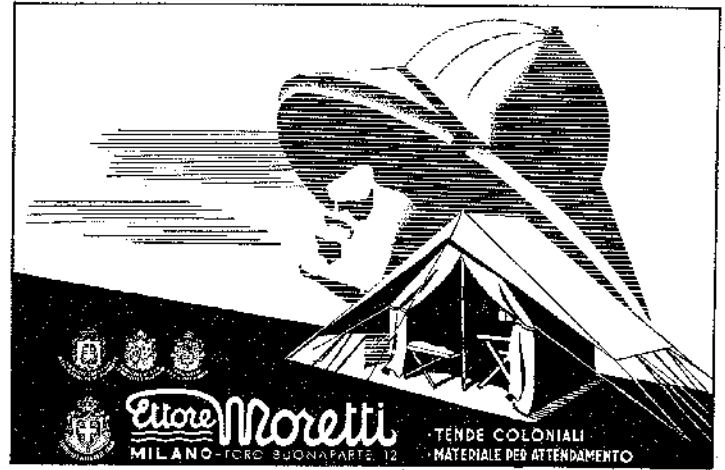
ANCHE IL FANTASMA DELL'OPERA...

... tradotto per lo schermo già due volte dalla Universal nel 1925 e nel 1929 è in via di riapparire ancora una volta sullo schermo. Deanna Durbin verrebbe prescelta per la parte principale. Come è noto, principale interprete della prima edizione è stato il compianto Lon Chaney.

LA STAMPA CINEMATOGRAFICA...

... dà, con stupore evidente, notizia del contratto stipulato dalla

Paramount nei confronti della rivista musicale di Moss Hart «Lady in the Dark», che trionfa da mesi in Broadway. Detta casa ne ha comprato infatti per 275.000 dollari i diritti di riproduzione cinematografica, sorpassando ogni prezzo precedente ed uscendo così fuori dell'ordinario. Del resto la compagnia che presenta «Lady in the Dark», formata da Donald Randolph, Joanne Shelby, Gertrude Lawrence, ha guadagnato durante il 1940 ben 7.600.000 dollari, quasi il doppio dei profitti dell'anno ancora precedente. Pertanto la Paramount dovrà attendere sino al 1943.



RAFFREDDORI DI PETTO

Fermate il vostro raffreddore di petto prima che si aggravi con applicazioni del Linimento Sloan sul petto, sulla schiena e intorno alla gola. Lo Sloan agisce istantaneamente: riscalda e ristora il vostro petto e dissipa la congestione. In tutte le farmacie al prezzo di 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. Pref. Milano N. 45193-9/8/29-XVII)

Linimento SLOAN ELIMINA IL DOLORE

PROGRAMMAZIONI DI MARZO

A ROMA

<i>La voce della tempesta</i>	Supercinema	20
<i>Il postiglione della steppa</i>	Moderno	12
<i>Erano nove celebi</i>	Corso	12
<i>Armonie di gioventù</i>	Barberini	10
<i>Il figlio del gangster</i>	Moderno	8
<i>I tre diavoli</i>	Supercinema	7
<i>La donna perduta</i>	Bernini	7
<i>Orizzonte dipinto</i>	Barberini	6
<i>Che succede a San Francisco?</i>	Barberini	6
<i>Oceano in fiamme</i>	Moderno	6
<i>Su col la vita</i>	Moderno	6
<i>La zia anemorata</i>	Corso	5
<i>Casi disperati</i>	Quirinetta	5
<i>La prima donna che passa</i>	Barberini	5
<i>L'amore più forte</i>	Barberini	4
<i>Cuori nella tormenta</i>	Moderno	4
<i>Un'armonia nel bosco</i>	Supercinema	3
<i>Il quarto non arriva</i>	Bernini	3

A MILANO

<i>Uomini sul fondo</i>	Odeon	15
<i>La voce nella tempesta</i>	Odeon	14
<i>Catavoglio</i>	Eden-Filo	13
<i>Il controllore dei vagoni letto</i>	Ambasciatori	8
<i>Armonie di gioventù</i>	Odeon	7
<i>Orizzonte dipinto</i>	Ambasciatori	7
<i>La reginetta delle nevi</i>	Eden-Filo	7
<i>Fatalità</i>	Eden-Filo	7
<i>Il sogno di tutti</i>	Corso	6
<i>Una inebriante notte di ballo</i>	Ambasciatori	6
<i>Che succede a San Francisco?</i>	Corso	6
<i>Al servizio della morte</i>	Excelsior	6
<i>Giuliano dei Medici</i>	Corso	6
<i>Leggenda azzurra</i>	Smeraldo	6
<i>Lo strano signor Vittorio</i>	Corso	6
<i>La bella e la bestia</i>	Ambasciatori	5
<i>Il capitano degli ussari</i>	Plinius	4
<i>La canzone rubata</i>	Eden-Filo	4
<i>Ridi, pagliaccio!</i>	Corso	4
<i>Aviglio del destino</i>	Ambasciatori	2
<i>Lorna Doone</i>	Smeraldo	1

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

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

ANNO DI FONDAZIONE: 1880

170 Filiali in Italia, in Libia e nell'Egeo

16 Filiali nell'Impero

18 Filiali e 3 Uffici di rappresentanza all'Estero

CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

OGNI OPERAZIONE DI BANCA

MAGNETI MARELLI

All'avanguardia nell'autarchia

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

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI
MILANO - CAPITALE L. 100.000.000

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Alle donne italiane

La donna è la « regina della casa », perchè essa, nella duplice qualità di sposa e di madre, è la soave compagna del capo della casa, la sublime educatrice dei figli, l'incomparabile regolatrice di tutte le energie della famiglia.

In questa sua posizione di privilegio la donna ha il diritto e il dovere ad un tempo di permanere con tranquillità, perchè soltanto così essa può assolvere gli alti compiti che le sono assegnati; ed a tal fine deve essere lieta se il marito si disponga a sottoscrivere una

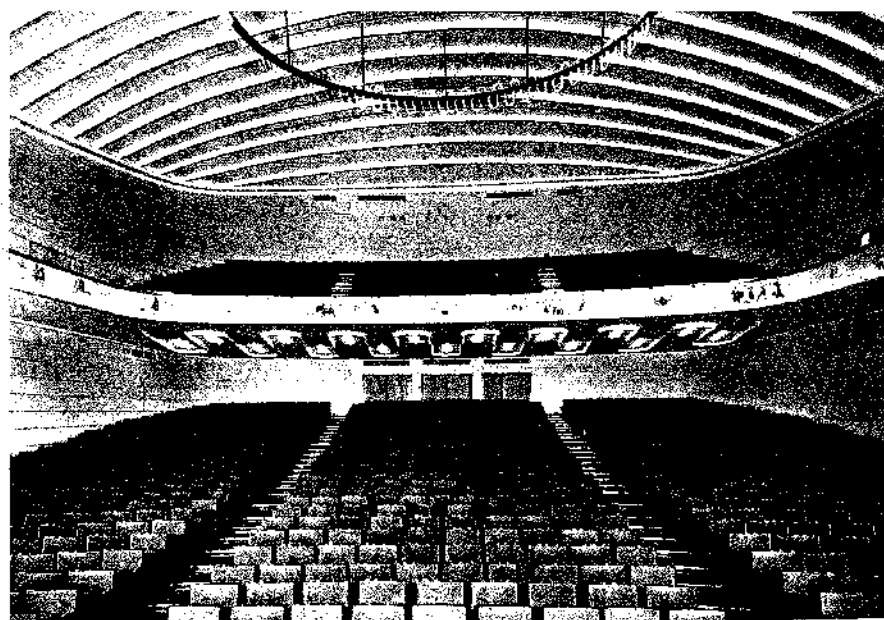
POLIZZA DI ASSICURAZIONE-VITA

la quale le offre quella garanzia massima di sicurezza e di serenità, che può anche andare oltre i limiti della di lui esistenza. Ci rivolgiamo alla donna, perchè è proprio essa, che, quando rimane vedova, non soltanto sente più grave il dolore, ma anche il disagio economico; perchè è proprio essa che spesso, affranta dal lutto, rimane priva di mezzi per continuare a completare l'educazione dei figli; perchè è proprio essa che spesso, spenta la fonte del reddito che le dava gioia e pace, deve ricorrere all'aiuto dei parenti o degli amici. Una polizza dell'

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

le risparmia tutti questi gravissimi disagi, che ben frequentemente non sono superabili.

TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI FORNISCONO INFORMAZIONI E CHIARIMENTI A CHIUNQUE NE FACCI A RICHIESTA



Sala del Teatro Mediterraneo della Mostra d'oltremare - Napoli (Architetto, Piccinato)

Acusticamente corretto con i complessi acustici assorbenti

VETROFLEX

ACUSTICA
ARCHITETTURA
FORME ARMONICHE

si ottengono con l'impiego dei complessi

VETROFLEX

Prodotti e brevetti della

Società Anon. Vetreria Italiana
Balzaretti Modigliani
ROMA - LIVORNO - MILANO

10 APRILE
1 9 4 1
XIX

C I N E M A

115

CARTA CANTA

L'AVVENIMENTO più unico che raro d'un libro italiano sul cinema, che è nello stesso tempo un tentativo di riflessione e di costruzione estetica e l'opera di un giovane, ci obbliga a soffermarci con un interesse non distratto. Tutti sanno che nella non imponente biblioteca del cinema il posto riservato agli italiani non è il più ampio: ove si tolgano i sorpassati libretti del Luciani e del Bragaglia, l'insufficiente e caotico del Consiglio, e la succosa e precisa collana del Centro, non v'è molto ancora da consultare.

G. M. Scotese (*Introduzione al cinema*, Concessionaria S.E.I., L. 24) intende colmare ambiziosamente la lacuna, e vi riesce. Pure, chiudendo il libro sull'ultima pagina, un certo imbarazzo, una stizza, colgono il lettore. Coesistono qui dentro un vivo talento raziocinante, una fresca capacità di analisi e di « scoperte », con una sovente troppo spiacevole imprecisione di scrittura, con una certa trettezza. Era molto facile, e in un certo senso poteva anche essere giusto, indicare dell'opera solamente gli abbondanti pregi, fermarsi onestamente su di essi in questa sede; e lasciare i rimbrotti alla viva voce. Ma, tutto sommato, ci sembra che debba far parte del nostro compito (e che sia richiesta dalla nostra medesima giovinezza) la sincerità più franca, per bene dello Scotese e per quello (egoistica considerazione, ma troppo umana) della nostra coscienza. Intendiamo insomma liberarci innanzitutto da quella stizza che ci ha colto, per poter poi con animo libero esaminare (fuggevolmente, purtroppo) il molto e prezioso materiale positivo che troviamo in queste pagine. E per prima cosa, vorremmo che lo Scotese eliminasse, in una prossima occasione, quelle stucchevoli citazioni in prima persona, di sé e d'un suo film (che, si badi bene, i numerosi fotogrammi contenuti nel libro ci fanno supporre pieno di cose sensibili): esse inducono a un'errata valutazione su di lui. Si tratta d'una forma certamente ingenua di vanità, ma superare la vanità vuol dire anche, per gli uomini, salire gradini difficoltosi nella scala del « meglio ». In secondo luogo, pensiamo che non avrebbero nuociuto al libro una stesura più rigorosa e citazioni più secche (sia in testa ai capitoli, sia nell'interno). Ma forse tutto nasce dall'essere un poco, l'opera, come la immagine stessa della giovinezza, con le sue intemperanze e il suo affetto, la sua forza e le sue debolezze.

Ecco che dunque ci siamo tolto un grosso peso dal cuore. Un primo segno promettente

di modestia e d'equilibrio è dato dal titolo. Così l'autore inquadra senza equivoci il suo intento primo: quello di presentare con una certa volenterosa e non scolastica chiarezza i problemi del cinema, in modo che possa venire con essi a stimolante contatto anche l'incompetente. In fatto d'estetica, Scotese ha le idee precise, ha assimilato una coscienziosa lettura ed è in grado non solo di riassumere gli altri, ma di costruire egli stesso i suoi schemi. Lampeggiano ogni tanto felici *slogans* che danno di colpo vigore di sintesi.

Esemplare mi sembra il nutrito e ingegnoso esame dei precedenti del cinema. In altre parole, egli sostiene (e ne rievoca acutamente i gradini) che v'è stata nell'umanità una lunga e tenace aspirazione al cinematografo, la quale s'è concretata solo con la realizzazione meccanica di esso, cioè con la possibilità di avere in una forma definitiva l'« Arte del movimento-proiezione ».

Partendo dal concetto (Clair e C.S.C.) che « il cinema esiste solo sullo schermo », Scotese lo rinnova e lo precisa audacemente. « Alla base del cinema ho detto è la scoperta che l'uomo fece della propria ombra; alla base del cinema è non già il disegno, l'incisione, ecc., bensì la proiezione ». Eglì intanto si sbarazza, e grazie gli sieno rese, d'un errore infecondo, che disturba continuamente, che induce in sempiterna confusione: « Si è parlato molto di forma del cinema ma in ognuno dei casi, accecati dall'adesione a correnti estetiche più o meno vaghe e pratiche, si è creduto di individuare la forma cinematografica nel montaggio, nel ritmo, ecc.; quindi in cose che a parer nostro sono da considerarsi valori puri, forma essenziale più che forma fisica, tipico manifestarsi del cinema ».

« La forma fisica attraverso cui il cinema si manifesta è la risultante di due valori estetici. Isolatamente considerati, essi non mostrano alcuna seria possibilità di reale esistenza artistica, mentre assommati si concretizzano in un totale di carattere spettacolare, in cui va ricercata la forma della espressione cinematografica. Essa è quindi data dalla somma: *Proiezione-Movimento* in cui il secondo elemento è direttamente discendente, sotto l'aspetto formale, dal primo. Sono essi due valori inscindibili, inseparabili, e all'infuori della loro somma non esiste cinematografo ». « Pochi forse si rendono conto del valore della Proiezione e in generale la si considera solo da un punto di vista

meccanico. Ciò che dopo la ripresa è rimasto impressionato sulla banda di celluloido, non ha che un valore fisico-chimico; se lo si considera ad occhio nudo direttamente, in esso il movimento non esiste e sta al vero cinema con lo stesso rapporto della pittura dinamica ». « Affinché quella banda di celluloido e le immagini impressionate in progressione dinamica divengano cinematografo, è necessario passare per la proiezione ». « La proiezione va intesa non quale mezzo meccanico, ma come valore astratto, essenza cosmica nella parvenza fisica per cui l'arte del cinema assume una veste che la manifesta. La forma ha inizio subito dopo il superamento del mezzo; e così avviene in ogni espressione ».

La citazione, essenziale (anche per cancellare l'eco dei rimbrotti e meglio precisare la natura affettuosa, nel senso d'un affetto colpito nella sua speranza di incontrare solo il bene e il bello), ci toglie la possibilità di proseguire particolareggiatamente. Ci limiteremo a segnalare il capitolo *L'essenza del cinema* (eccellente il paragrafo sui simboli), *Il sonoro*, *Ritmo*, certe notazioni sul colore, la negazione del montaggio come principio estetico assoluto, la persuasiva classificazione del montaggio. È un libro che bisogna leggere, e che nessun lettore di *Cinema* dovrebbe ignorare. Un libro sul quale basterebbe un attento e nemmeno eccessivo lavoro di revisione (soprattutto inteso a portare ogni cosa sul piano delle citazioni che abbiamo fatto, che non hanno per nulla un carattere di eccezionalità quantitativa nel corpo delle 280 pagine), e ne avremmo un modello del genere. Aspettiamo perciò volentieri una nuova prova dello Scotese, già in massima parte paghi della prima.

Sono usciti i due primi fascicoli del 1941 di *Bianco e Nero*. Molto più sciolta e piacevole, non perdendo un grammo di gravità, appare la rinnovata veste tipografica: il formato più snello; l'agile ed elegante copertina; le belle tavole nel corpo della rivista. Nel numero di gennaio è contenuta la III parte dell'antologia dell'attore: preziose come sempre le poetiche illuminazioni, in quello stile secco e giudizioso, di Béla Balász; gustosissimo l'esame, mezzo filisteo, mezzo scientifico, mezzo psicologico dei sentimenti e delle emozioni, fatto dagli americani Pitkin e Marston. Nel numero di febbraio, Cerchio parla del montaggio nei documentari di guerra, Praz (*L'aquila e il serpente*) « riscopre » il Messico; e il fascicolo contiene scritti di Vladimir Nielsen, Ugo Capitani, Libro Innamorati, oltre alle consuete rubriche.

G. P.

PRO O CONTRO?

(Dis. di Maccari)



GUIDO ARISTARCO, critico cinematografico de *La voce di Mantova*, Mantova; GIANO CAPPELLO, studente universitario, Venezia; GLAUCCO PELLEGRINI, giornalista, Venezia:

1. Sì.

2. a) Il cinema è, in teoria, un mezzo d'espressione tipicamente visivo. Il parlato, di conseguenza, in un cinema così inteso, deve essere usato il meno possibile. E deve intendersi come elemento puramente complementare atto a facilitare la comprensione di certe determinate sequenze.

I film che rispondono a questi canoni — è ovvio — non hanno bisogno di doppiato, non avendo dialogo originale, eccezion fatta per quelle poche sequenze di cui sopra.

b) Ne hanno bisogno invece quei film che si basano particolarmente sull'elemento dialogo. Il doppiato, invero, per questi film è necessario, indispensabile per renderli comprensibili a tutti: anche per coloro i quali hanno una certa cultura linguistica. Approviamo poi principalmente il doppiato perché nulla esso viene a togliere all'unità artistica cinematografica — diciamo: *cinematografica* — di questi film che *cinematograficamente* non sono, non parlando essi un linguaggio visivo e quindi universale.

3. Per quanto abbiamo sopra esposto, non ci sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrappresse, adottabile soltanto per quelle poche produzioni *cinematografiche* di cui alla lettera a) della risposta 2.

4. a) Importare esclusivamente quei film che abbiano un valore strettamente *cinematografico* e che quindi non hanno bisogno, per lo più, di doppiato. Poiché non è logico far conoscere ad un popolo le forme ibride o comunque le sottospecie di determinate arti d'altri paesi.

b) Infine per quei film che, pur non avendo uno stretto valore cinematografico, sono tuttavia degne di essere conosciute (per esempio: *DER POSTMEISTER*) e quindi importabili, migliorare il doppiato, come già una volta.

Pro.

BASILIO FRANCHINA, regista e montatore presso l'Istituto L.U.C.E., Roma:

1-2. Non è possibile spezzare una lancia pro o contro il doppiato: qualunque risposta categorica è certo avventata. Prescindendo dalle

considerazioni puramente estetiche, è da ricordare che sinora, posto il cinema come fenomeno sociale, non si è riusciti a cancellare la distinzione fra film commerciale e film d'arte (cioè fra il non cinema e il cinema). Difatti nessuno ardirebbe oggi propugnare lo spettacolo cinematografico ristretto soltanto al cinema autentico: si arriverebbe, si è no, nell'anno, a mezza dozzina di programmazioni. Ora, è chiaro che qualunque argomentazione di natura estetica contro il doppiato tocca e interessa soltanto il vero cinema, non la numerosa filza di quei film il cui giudizio nasce su un piano economico e pratico. Sono pienamente d'accordo per quanto riguarda l'intraducibilità dell'opera d'arte. E difatti, volendo fare una comparazione con la letteratura, vediamo che, per coloro cui interessa la storia della letteratura, è condizione la lettura del testo originale. Per coloro che vogliono costruirsi una storia del cinema, e di esso cercano quindi una esatta documentazione, è necessaria e fondamentale la visione del film originale.

Alcuni, avendo in tal senso posto il problema del referendum, sono rimasti appagati del positivo assunto nella gloria metafisica dell'estetismo — ed hanno trascurato, come entità trascurabile, il resto. Questo resto sono i 500 film stranieri che si proiettano ogni anno in Italia. Trovo esagerato e ingiusto l'augurio che tutti i film cosiddetti commerciali scompaiano dalla circolazione. Si dice che la loro funzione non essendo quella morale e i loro elementi non quelli universali dell'arte, la loro programmazione non porta alcun beneficio alle masse. Ma non bisogna dimenticare che accanto alla storia dell'arte si sviluppa anche la storia del costume, e che quest'ultima non si appoggia unicamente agli elementi universali dell'arte, ma anche agli elementi contingenti di tutti gli aspetti di un'epoca. Forse che il costume americano (la cui definizione è necessaria per parlare della civiltà americana) ci è giunto soltanto attraverso i film di Vidor o del miglior Capra, o dei pochi buoni western? Certo non è nel campo dell'arte che si giudicano la miriade di western che si sono riversati trent'anni fa, in tutto il mondo. Lo stesso per le ondate di film antifemministi o antigangster o sportivi. Eppure quelle ondate, condotte ciascuna sulla stessa falsariga, trionfanti di luoghi comuni, incuranti di preoccupazioni artistiche, hanno disegnato a caratteri cubitali il profilo di un popolo, almeno per ciò che riguarda il suo costume.

Non basta dunque affrontare il problema dei film commerciali stranieri per escluderli gonfiandosi di falso amore per il nostro cinema: la circolazione è apertissima al buono come al mediocre film italiano.

Ammissa la vitalità del film commerciale e ristretta la condanna del doppiato al cinema autentico, possiamo augurarci una maggiore pulitezza di esso e uno studio più amorevole della traduzione.

3. Il sistema delle didascalie sovrappresse mi sembra da scartarsi in ogni modo. Potrebbe aiutare nella comprensione coloro che debbono documentarsi sul testo originale; ma la lettura distrae, la sovrapposizione danneggia la patina originale della fotografia — e del resto è meglio conoscere in anticipo, e piuttosto a fondo, la vicenda, anche nella sua parte dialogica.

Non vedo, d'altra parte, come si possa sostenere in assoluto che un buon film, per essere tale, deve reggersi indipendentemente dal dialogo. Il punto di partenza di una tale asserzione è una interpretazione formalistica, quindi esteticamente erronea, dell'arte cinematografica: e cioè che i mezzi espressivi del cinema siano puramente visivi. Chi afferma ciò in buona fede, avrà visto i primi film sonori e, fedele al muto, avrà disdegnato di recarsi al cinematografo. In caso contrario è un grossolano errore portare nel campo del giudizio estetico distinzione fra i vari elementi espressivi del cinema; mai si è dato, in un'opera d'arte, di poter dire che il senso del colore sia giusto e il disegno non giusto, o che prevalga l'aspetto letterario e non il visivo, o viceversa. Tutti gli elementi espressivi si dissolvono nell'unità artistica, nè il giudizio, scomponendoli, può attribuire ad uno maggior forza che ad un altro. Si illudono dunque, i già citati improvvisati estetisti, di documentarsi vedendo un film come *LA FIN DU JOUR* o come *CUPO TRAMONTO* senza capire un bel niente della lingua o senza conoscere in anticipo, almeno, la struttura dialogica della vicenda.

Un esempio: inquadratura dal basso, luce di effetto, sotto un architrave sghemba, figura intera: un uomo imponente, sinistro grida qualche cosa. Può gridare: « Iniziate le torture! » e l'inquadratura significherà ferocemente la sua crudeltà: il suo viso, gli elementi scenografici, la luce concorrono insieme alla precisa significazione. Ma egli può anche gridare: « Cantate una canzone! » o la medesima inquadratura denuncerà, con gli stessi elementi, la pazzia dell'uomo. Non comprendendo le parole da lui pronunciate dovremo rimetterci alle inquadrature seguenti in cui vedremo i risultati dell'ordine impartito. E intanto ci sarà sfuggita la somma dei valori indicativi dell'inquadratura sopra descritta.

Questo è un esempio direi scolastico, e serve a rintracciare tanti altri problemi del genere.

4. La mia proposta non è un augurio, né si fonda su speranze per cose che abbiano da venire.

Per gli studiosi del cinema dovrebbe funzionare una *Quirinetta* alla rovescia. Cioè dovrebbe impiantarsi in ogni centro una sala cinematografica in cui, dopo le prime visioni dei doppiati nei cinematografi cittadini, si programmino esclusivamente gli stessi film nella loro versione originale. Il pubblico allora non sarà il solito pseudo-intellettuale e snobistico delle prime visioni, ma sarà in prevalenza di persone che studiano e seguono seriamente il cinematografo: di coloro, per meglio intenderci, che si vanno costruendo una storia del cinema, vale a dire la coscienza cinematografica.

CONTRO CON RISERVA.

Con questa puntata chiudiamo la nostra inchiesta (al prossimo numero la conclusione), e siamo perciò costretti a riassumere le numerose risposte seguenti (quelle eventualmente escluse sono arrivate « fuori tempo massimo »).

LEONELLO CAPALOZZA, radiotecnico: PRO (migliorare il doppiato); ENZO GAROFALO, pubblicitario, Catania: PRO (propone che le case produttrici straniere medesime doppiino i loro film); ATTILIO DABINI, scrittore, Milano: CONTRO; MARIO VARANESE, impiegato, Roma: PRO (« il doppiato è un altro passo in avanti della cinematografia »); ENRICO RIBULSI, scrittore, Genova: CONTRO; OTELO CUGINI, medico, Bologna: CONTRO; A. P. BESSONE, allievo operatore C.S.C., Roma: CONTRO (doppiare solo i film minori); ANTONIO CONTI, scrittore, Pesaro: PRO; ANASTASIA NULLI, casalinga, Roma: CONTRO; CLAUDIO FORGES DAVANZATI, studente, Roma: CONTRO; ENRICO MORETTI, insegnante e cinefilo dilettante, Pola: PRO; ALBERTO TESTA, studente liceale, Torino: CONTRO (« insisto particolarmente sulla chiarezza e concisione delle didascalie, sulla necessità di proiettare nell'originale i film stranieri più degni... »); LUIGI SAMBO, universitario, fiduciario Cine-Guf, Treviso: PRO; GIUSEPPE MANNINO, noleggiatore, Catania: PRO; UGO CASIRAGHI, studente, redattore cinematografico del *Popolo di Lombardia*, Milano: PRO CON RISERVA; PIERO FERRARI, Lerici (La Spezia): PRO; GUIDO SIMONCINI, studente liceale, Roma: CONTRO (propone di fare « mattina » con film in versione originale, cosa che forse potrebbero organizzare i Cineguf); GIOVANNA VALERI, laureata, Venezia: CONTRO; PIERO CAPANNI, studente, Bologna: PRO (non doppiare film italiani; istituire un corso per doppiatori, doppiare meglio; istituire più « Quirinette » per gli studiosi); RICCARDO GHIONE, studente universitario, Milano: CONTRO CON RISERVA (« La traduzione del dialogo, ... come la traduzione del libretto operistico falsa il profumo originale... basta pensare a ciò che diventerebbe la *Cavalleria Rusticana* cantata in inglese; basta leggere l'adattamento italiano della *Carmen*... »); propone di programmare solo in prima visione i film più importanti in originale, « che potrebbero anche formare un repertorio da ripetersi annualmente per uno spazio di circa sei o sette anni »; dott. ALBERTO M. FONTANELLI, chimico, Firenze: PRO; MICHELE PAGLIANTI, corrispondente *L'Eco del Cinema*, La Spezia: PRO; BRUNO MOSER, impiegato, Velletri: CONTRO; ARMANDO HERNANDEZ, laureato, venezuelano, Roma: CONTRO (si basa sull'esperienza del suo paese, dove i film vengono presentati in versione originale per la maggior parte); GIOACCHINO DE SANTIS, studente, Roma: CONTRO; GIORGIO ROCCA, buongustaio (!), Padova: PRO CON RISERVA (« Cercare che i doppiati siano curati al massimo affinché il pubblico se ne accorga il meno possibile; del resto sono spesso mal curati quasi tutti i surrogati dei rumori, anche in ottimi film, e spesso fanno pensare a trucchi da circo equestre; cavalli a galoppo sulla sabbia che danno lo stesso rumore di chi tamburella sopra una scatola di legno... »); FAUSTO DA SPOLETO, commediografo, Genova: PRO; OSVALDO CAMPASSI, studente, Torino: PRO CON RISERVA (migliorare i doppiati e provare a presentare in originale i film migliori); VITTORIO ROSSI, ingegnere, Padova: CONTRO CON RISERVA (« In qualche caso l'edizione originale mi è piaciuta più dell'edizione doppiata. La ragione? Perché non conoscevo la lingua che vi si parlava. Per es. il TRADITORE. L'impressione potente di quella atmosfera « nebbiosa » era aumentata dal fatto che non capivo le parole. Ci sono evidentemente molte manifestazioni artistiche che guadagnano dalla « lontananza »: la suggestione di alcuni film (naturalmente fuori dal comune) sarebbe aumentata dal... non capirne la lingua. Altro esempio: LA VOCE NELLA TEMPESTA penso mi sarebbe piaciuta di più in edizione originale appunto perché non so una parola di inglese. Avrei avuto bisogno però, per gustarlo del tutto, di una descrizione molto dettagliata del soggetto; quasi

LETTERA

Caro Cinema, È con sincero rincrescimento che controbatto le risposte di Diego Calcagno sull'inchiesta « Pro o contro? », perché leggo sempre volentieri i suoi scritti ammirabili soprattutto per il loro elegante stile e per la inesauribile vena dell'autore. Non posso però trattenermi da un senso di ribellione leggendo come si possa con tanta leggerezza affermare il contrario di ciò che è nella mente di tutte le persone di una indiscussa competenza cinematografica.

Diego Calcagno alla prima domanda dell'inchiesta risponde che approva il doppiato perché lo ha già detto in un suo articolo. Io non so se si tratta di quello pubblicato nel n. 104 di *Cinema*. Comunque è a quello che mi riferisco. Rispondendo a quanto afferma Calcagno ne « il problema delle voci » è bene dire senz'altro che il grande successo dei film stranieri non è dovuto affatto al doppiato, perché basta aver visto le edizioni originali per convincersi del contrario. Come pure: non è affatto vero che nessuna lingua è più fonogenica, direi meglio fonogenica, della nostra, perché innanzi tutto per gli apparecchi sonori tutte le lingue sono uguali e poi mi sembra che le lingue più ricche di suoni vocalici, come la nostra per esempio, siano le meno adatte per una buona registrazione. Anche per questo basta aver sentito delle buone colonne sonore straniere, le tedesche specialmente. In quanto alle voci poi credo che se ne possano trovare delle ottime financo nella più sperduta isola del Pacifico!

« Si sta diffondendo l'uso, e mai esperimento è apparso così fortunato, di girare i film italiani senza la colonna sonora... » continua Calcagno. Io credo che egli abbia voluto scherzare nel dimostrare di accalorarsi tanto parlando di un pessimo modo di fare non solo anticinematografico, perché il cinema sonoro « non è un perfezionamento del cinema muto, ma è radicalmente un'altra cosa », come dice lo stesso Calcagno, e perciò non può nascere muto per diventar sonoro; ma anche contrario ad ogni senso di arte e di economia.

Quando Calcagno dice che risolto il problema del doppiato si può dire risolto uno dei principali problemi del cinema, occorre precisare che problemi nel cinema ve ne sono, ma di altra natura.

Calcagno dice che il doppiato migliora il film. Io affermo che lo peggiora. Il suono nasce col film e non all'interno del film.

Diventa stranissimo il linguaggio di Calcagno quando dice: « Se la gente di gusto conosce e apprezza i capolavori della letteratura russa nelle traduzioni, perché non deve conoscere e apprezzare i film stranieri nelle traduzioni, ossia nei doppiati? ». Innanzi tutto letteratura e cinema non sono la stessa cosa. Pur avendo queste due arti dei segni in comune, i loro limiti però restano sempre ben definiti. La traduzione di un'opera letteraria per quanto alteri sempre e nella forma e talvolta anche nel pensiero l'originale, è meno dannosa del doppiato di un film, perché nell'opera letteraria la creazione è già avvenuta prima della traduzione e resta anche dopo. Ma il suono, abbiamo detto, è sostanza come la immagine e perciò appartiene al processo creativo e questo è uno solo.

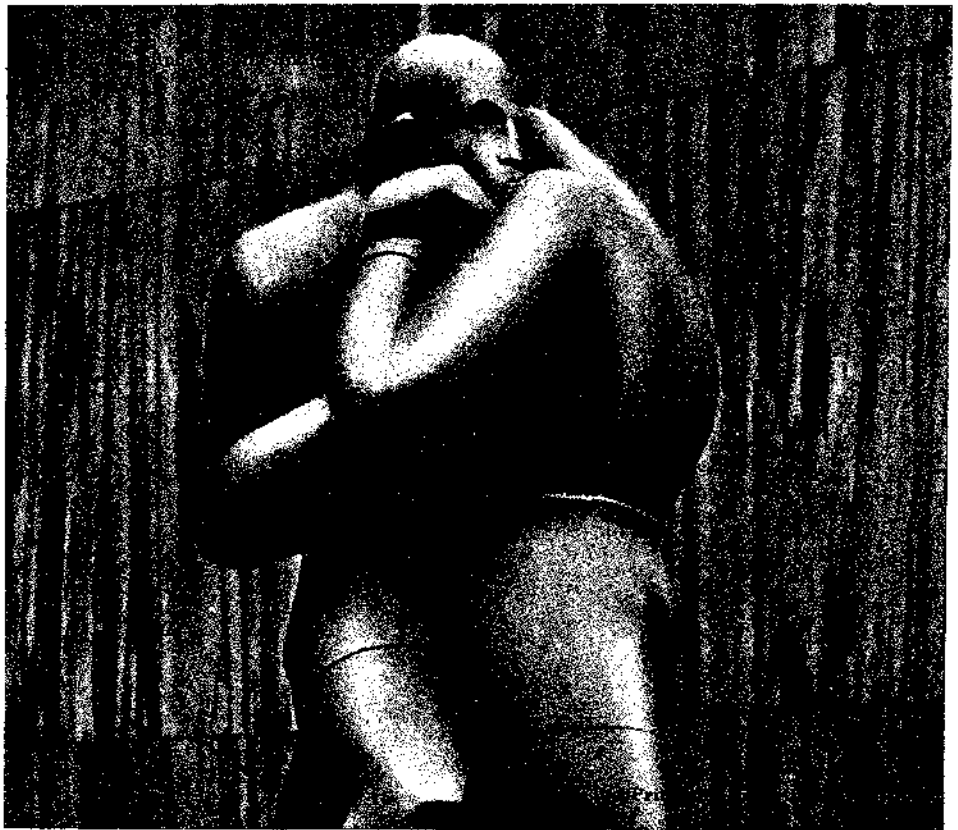
Calcagno aggiunge: « Quello che è accettato nella sfera letteraria dev'essere a maggior ragione accettato in una sfera minore, com'è quella del cinematografico ». Io gli chiedo: Se devo intendere « sfera » nel senso di ambito, posso assicurare che quello del cinema è senza dubbio maggiore di quello letterario, perché in meno di mezzo secolo il cinema è riuscito a interessare non un solo popolo ma tutto il mondo, estendendosi a tutte le classi sociali. Se poi « sfera » dev'essere interpretata come arte, allora dirò che l'arte è arte per se stessa; per cui non può esistere quella maggiore né quella minore. Il concetto di arte è come quello della divinità: è assoluto.

Mi piace concludere ripetendo che il doppiato non potendo assolutamente appartenere al processo creativo del film, a ragion di logica dovrebbe essere abolito per il perfezionamento dell'arte cinematografica.

ANTONIO DELL'ANNO

quasi della sceneggiatura completa. A quando la realizzazione di macchine e pellicole sonore in formato 8 mm. che permettano la visione domiciliare dei film anche recenti? »); MARIO GESSAROLI, Rimini: PRO; SALVATORE PINNA, giornalista, Nardò (Lecce): PRO CON RISERVA (« proiettare nel medesimo locale, preceduta o seguita dal doppiato, l'edizione originale del film »); LINO CASTELLI, universitario, Roma: CONTRO; MARIO CRISTANI, studente d'ingegneria, Verona: PRO; VITTORIO COCO, studente in filosofia, Palermo: PRO (migliorare il doppiato e aumentare le « Quirinette »); ENRICO SINIBALDI, studente medio, Roma: CONTRO; MARIO BALVETTI, universitario, Roma: CONTRO (accetta le didascalie); NELDO FORTI, litografo, Genova: PRO; SALVATORE DANU', sottotenente della R.A., Venezia: PRO (migliorare il doppiato e « dare la possibilità ai "cinecultori" di vedere i film stranieri nella loro edizione originale »); FRANCO GANDINI, studente liceale, Varese: CONTRO CON RISERVA; ENZO CORRADINI, maestro, Parma: PRO; dott. ENGENIO STAMPACCHIA CANUDO, Roma: PRO (non doppiare i film italiani); CORTOLANO PICCAROZZI, studente, Roma: CONTRO; ENZO PICCAROZZI, studente, Roma: CONTRO; ANTONIO MARCHI, studente liceale, Parma: PRO; GIUSEPPE MARCHI, studente, Parma: CONTRO; LUIGI CANE', professione nessuna (!), Bologna: PRO; CARLO FERRUZZI, impiegato, e IVO GALDI, impiegato, Bolzano: PRO; GIUSEPPE DE MARTINO, universitario, Roma: CONTRO; ENZO SELLERIO, universitario, Palermo: PRO; CARLO SLAMA, studente, Trieste: PRO CON RISERVA; MARIO SILVESTRI, studente universitario, fiduciario Cineguf, Pescara: PRO; LAURA SAGLIETTO, maestra, Imperia Ponente: PRO; CARLO IZZO, insegnante, scrittore, Venezia: CONTRO; N. CAMERA, universitario, Genova: CONTRO; MAURIZIO BARENDSOHN, studente, Napoli: CONTRO (« Si potrebbe incidere sulla colonna sonora alla fine e al principio dei tempi o nei momenti in cui l'andamento del film lo permette, dei commenti esplicativi »); ANTONIO MILUZZI, studente medio, Roma: CONTRO; MARIO JUDICONE, studente, Caserta: CONTRO; RAFFAELI E DONATI, ragioniere, Roma: PRO; RODOLFO TACCONE, studente, Genova: PRO; GUIDO ALMANZI, studente, Parma: PRO; SESTO CATUCCI, studente, Roma: CONTRO; ANTEO CINCIANNI, studente, Roma: CONTRO; MAURIZIO ALPI, medico chirurgo, Parma: PRO (« Attraverso i Cineguf dare la possibilità alle persone per bene di vedere i film importanti, vecchi e nuovi, nell'edizione originale »); RENZO CANTAGALLI, universitario, Rignano sull'Arno (Firenze): PRO CON RISERVA; ENNIO D'APRILE, universitario, Roma: CONTRO; SANDRO DELLI PONTI, funzionario dello Stato, prelettore di critica cinematografica, Agrigento: PRO; LETIZIA BALBONI, scrittrice, Venezia: CONTRO; ENNIO JACOBELLI, cinecultore, Roma: PRO; MASSIMO ANGELI, studente, Bologna: PRO; MARIO QUARGNOLO, universitario, Udine: PRO; GIUSEPPE MAINETTI, universitario, Milano: PRO; VITTORIO MORETTI, studente, Roma: CONTRO; EDOARDO PERNA, assistente universitario, Roma: CONTRO; STEFANO ARDUINI, tecnico industriale, Bergamo: PRO (eliminare i doppiatori teatrali e sostituirli con attori cinematografici dall'intonazione più dinamica); ROSA D'ESTE, scrittrice e pubblicitaria, Roma: PRO; SERGIO CARNIERI, studente, Roma: CONTRO; ANNA MARIA PASCUCCI, insegnante, Roma: CONTRO; LEA ROSSI, esercente, Bologna: PRO; FLAMMINIO GIOVANELLI, studente, Roma: CONTRO; EGIIBERTO PETRACCARO, studente, Salerno: PRO; GIUSEPPE DE SANTIS, studente, C.S.C., Roma: CONTRO; MARIO CHIARI, aiuto regista, Firenze: CONTRO; CARLO ROSSI LEIDI, laureato, Venezia: PRO CON RISERVA (la maggioranza delle sale presenti film doppiati e si aumentino le sale specializzate); PASQUALINO CAPONE, universitario, Roma: CONTRO; EUGENIO D'ARCA, universitario, Palermo: PRO; PIETRO FUMELLI, agricoltore e padre di famiglia, Acqualagna (Pesaro): PRO CON RISERVA (« Fare una prova, mettendo con-

temporaneamente in programma in sale diverse lo stesso film in edizione originale e doppiato »); GUERRINO ZOFFOLI, capostazione, Catania: CONTRO (« Sono convinto che si tratta di un periodo transitorio che troverà presto o tardi soddisfacente soluzione. Eppoi il pubblico si raffina e... la televisione incalza »); CARLO CAPRIATA, architetto, Roma: CONTRO (« dare modo a un più vasto numero di persone di vedere film in edizione originale »); DANIELE GENNARO, carrista, universitario volontario, Vercelli: PRO (« Prima di tutto curare di più il doppiato. Poi mettere in circolazione anche delle copie originali dei film, in modo da permettere a coloro che lo desiderassero di andarsi a godere il film nella sua lingua d'origine, e sono certo che molti se lo vedrebbero due volte: originale e doppiato. È questo a tutto vantaggio dei distributori, noleggiatori, ecc. »); CESARE VOLPI, dottore in legge, Milano: PRO CON RISERVA (« creare in ogni grande città locali riservati alla proiezione dei film in edizione originale, ed eventualmente programmare per un giorno il film in edizione originale anche nelle sale di seconda visione »); DARVINO BATTISTELLA, ingegnere e passoridottista, Milano: PRO; ALBERTO CORONEO, geometra, S. Pietro Vernotico (Lecce): CONTRO (« proiettare il film nell'edizione originale e in quella doppiata per le diverse categorie di pubblico e secondo l'importanza delle sale »); OTTAVIO ALESSI, segretario di produzione e universitario, Roma: PRO (propone più « Quirinette » per film originali, completi e a « prezzi decenti » e « in contemporanea ai film tradotti, per dar modo al pubblico che lo voglia di vedere le due edizioni a breve distanza di tempo »); FILIBERTO VALENTINIS, studente liceale, Montalcone: CONTRO CON RISERVA (« L'ideale sarebbe di proiettare i film stranieri in doppia versione: anche uno che non conosce le lingue straniere, dopo aver capito l'andamento del film parlato in italiano, lo potrebbe godere poi nella sua forma genuina. Così, a poco a poco, il pubblico si abiterebbe ad assistere a un film in versione originale; e dopo un lungo tirocinio di « doppie visioni » si potrà forse abolire il doppiato, col risultato di aver sviluppato la cultura e il senso artistico di tutto il popolo italiano »); C. BARDI, ragioniere, Milano: PRO; LIVIO TRASTELICO, traduttore, Firenze: PRO; BINO CATTAFI, universitario, Barcellona (Messina): CONTRO (doppiare solo i film secondari); H. H. NOELS VAN WAGENINGEN, uomo di cinema, olandese, residente a Roma: CONTRO CON RISERVA (« Bisogna guardare la cosa da due punti: gli spettatori « visuali », coloro cioè che hanno più sviluppato il senso ottico, sono « contro », gli « auditivi » sono « pro »); OVIDIO GIACOMINI, studente medio, Roma: CONTRO; OVIDIO CAPONE, studente, Roma: CONTRO; VITTORIO ROBERTIELLO, cinecultore, Arezzo: PRO; SPARTACO GIANOGGLIO, caporale sanità, Torino: PRO; STENO SICCOLI, universitario, Milano: CONTRO (« Istituire in ogni città un certo numero di locali di I e II visione — perché non tutti possono sempre andare all'Odéon o al Corso — dove tutti i film vengano proiettati nella versione originale senza didascalie; e per tutti gli altri si lasci il doppiato »); EMILIO MARTORE, « uomo della strada », Cosenza: PRO CON RISERVA; GIUSEPPE PRESTIA, studente, Roma: CONTRO (più « Quirinette » e più mediche); BIANCA CRUCILLA, universitaria, Adriano: PRO CON RISERVA (« Limitare i doppiati per i migliori film stranieri, eliminarli il più possibile per quelli italiani »); P. ROBERTO PERSICINI, universitario, Milano: CONTRO CON RISERVA; VITTORIO CARLI, laureato, scrittore di trame, Ronchis di Latisana: PRO; GIUSEPPE CORINALDESI, studente, Roma: CONTRO (proiettare nello stesso locale versione originale e doppiato); TULLIO KEZICH, studente, Trieste: CONTRO CON RISERVA (doppiare solo i film scadenti; lasciare intatti gli ottimi, presentarli « ad usum degli amatori », corredati d'uno scritto esplicativo provvisto anche d'una breve nota critica e storica); ORFEO CECCHI, avvocato, docente universitario, Milano: PRO CON RISERVA (propone la proiezione anche degli originali); ANTONIO MONNOSI,



studente o cinecultore, Pisa: PRO; ALDO SCAGNETTI, medico, Roma: CONTRO; LUCIANA GARBAGNATI, studentessa in lingue straniere, Napoli: CONTRO; GIOVANNI GASTALDO, studente e giornalista, Genova-Sampierdarena: PRO (presentare in appositi locali film in originale); CARLO BAIO, universitario, Novi Ligure: PRO; ALDO VENFENATI, miniaturista, Torino: PRO; VINCENZO ROSSI, Cinegraf, Genova: CONTRO CON RISERVA (fare qualche prova); ENZO PIRAJNO, laureato, prelitore anno XVII, Palermo: CONTRO; ENZO FERRARESI, avvocato, Ferrara: PRO (migliorare il doppiato); ANGELO DI STEFANO, studente, Roma: PRO (migliorare); MARZIANO CRICENTI, studente, Orvieto: CONTRO CON RISERVA (proiettare in edizione originale i film maggiori per pubblici scelti, e doppiarli con cura per gli altri); MARIO GELMI, aiuto operatore, Roma: CONTRO (« iniziare il sistema delle didascalie con film dove il dialogo sia ridotto al minimo, in modo che lo spettatore ci si abitui »); FAUSTO MONTESANTI, studente di lettere, Roma: CONTRO (« Sperimentare le didascalie sovrappresse nei locali di prima e seconda visione »); BRUNO GRIECO, studente, Roma: PRO CON RISERVA (« Perché al momento di doppiare un film straniero non si lascia la colonna originale della musica e dei rumori e non si doppia semplicemente il dialogo? La spesa del doppiato verrebbe ad essere sensibilmente diminuita e l'opera sarebbe più vicina all'originale »); ETTORE ZOCARO, studente liceale; CONTRO (più « Quirinette » e meno film italiani doppiati); GIUSEPPE PORTOGHESE, studente liceale, Trapani: CONTRO (raccontare al principio la trama, ma solo in parte, e spiegare con un breve ma efficace ragguaglio la conclusione del film alla fine); GIUSEPPE VITELLI, universitario, Napoli: PRO (migliorare); FLORO TOSCANO, studente liceale, Apuania-Carrara: PRO; RENATA TOSI, casalinga, Torino: PRO (migliorare); DARIO CINI, studente, Firenze: CONTRO; ROMEO LUCHETTI, pittore, Tivoli: CONTRO (più « Quirinette »); SERGIO SOLLIMA, studente, pubblicitista, Piacenza: CONTRO (« Per un primo tempo credo sarebbe opportuno continuare a doppiare quei film nei quali l'elemento dialogo è preponderante. Ma opere del tipo e del valore di OMBR ROSE per esempio andrebbero assolutamente vedute allo stato originale »); OSCAR RASPA, im-

piegato, Istonio: PRO CON RISERVA (eliminare parte dei film stranieri secondari, presentando e doppiando solo quelli importanti); MARIO ORSONI, studente, Venezia: CONTRO; RENZO BACCHETTI, studente, Sospirolo (Belluno): CONTRO CON RISERVA; PIETRO CAMMISA, universitario, Sant'Antimo (Napoli): CONTRO (« Bisogna approfittare di questo momento opportuno per abolire il doppiato: abituati ora a vedere film italiani, di cui alcuni buoni, e notandosi troppo la teatralità dei doppiatori, si deve incrementare quantitativamente e qualitativamente la produzione italiana e presentare con le didascalie soltanto i capolavori stranieri, facendo così opera utile anche alla nostra industria con la limitazione di importazioni. E si cominci subito col non travisare i titoli dei film stranieri »); RAFFAELLA LOTTERI BRUSA, traduttrice dei dialoghi di parecchi film, tra i quali FANTASMA GALANTE, LA CONTESSA ALESSANDRA, L'UOMO DEI MIRACOLI, ELISABETTA D'INGHILTERRA, ecc., Milano: PRO (migliorare: « maggiore profondità nei piani sonori, migliori traduttori dei dialoghi: quante volte ho sentito « accidente » per « accident » e « realizzare » per « to realize »! Infine doppiare solamente quei film che diano garanzia di successo; e presentarli, in ogni grande città, per alcuni giorni nell'edizione originale, senza nessun ingiustificato aumento di prezzo »); LUCIO MANLIO BATTISTRADA, universitario, Ascoli Piceno: PRO (propone una didascalia sonora); ANTONIO NEDIANI, universitario, Roma: CONTRO (« Fare dei film veramente cinematografici, nei quali le parole più che servire a spiegare i fatti ne siano una cornice sonora espressiva. In questo modo si impareranno poche didascalie e questo riuscirà più gradito a tutti »); NANDA GIOVANNETTI, casalinga, Pescara: CONTRO; VITTORIO B. COTTAFAVI, sceneggiatore e aiuto regista, Roma: CONTRO; VIRGINIA SANTOMASSO, laureata, Roma: CONTRO.

IN QUESTO NUMERO: 78 PRO (14 CON RISERVA), 70 CONTRO (10 CON RISERVA) - TOTALE: 118 CONTRO (12 CON RISERVA), 118 PRO (25 CON RISERVA)

FUNZIONE DELLA CRITICA

A BUENOS Aires durante i sette anni che vi passai dal 1933 al 1939 vennero proiettati circa 5000 film a lungo metraggio (mentre in Italia, nello stesso periodo furono 1908); di ognuno ritagliai, conservai, catalogai, in media, 5 recensioni di giornali e riviste: in totale circa 25.000 ritagli. Altrettanti sono quelli da me ritagliati sia dall'inizio delle loro rubriche dal *Corriere della Sera*, dal *Piccolo* di Trieste, e da molti giornali d'ogni paese. Dal 1918 sono stato sempre abbonato alle principali riviste cinematografiche nord-americane. Nutro quindi la fondata speranza che nessuno vorrà negarmi una certa competenza in materia di critica cinematografica che io stesso esercito da molti anni. Ciò premesso, dirò che a Buenos Aires ho ammirato la serietà, l'equanimità e le altre ottime qualità di tutti i critici cinematografici che ivi sono del tutto alieni dal condividere le idee politiche del giornale nel quale scrivono; così avviene che nei giornali più ferocemente anti-fascisti si leggano critiche favorevoli a film tedeschi ed italiani e viceversa. Ogni critico sa a quali lettori si rivolge e giudica in base a quei determinati criteri che essi desiderano. Per es. il giornale cattolico *El Pueblo* classifica i film in ottimi, buoni, mediocri e pessimi. Le signorine cattolicissime vanno a vedere i film delle due prime categorie, mentre i loro fratelli s'interessano soltanto a quelli delle due ultime; ma in fondo tutti sono soddisfattissimi d'averne una guida attendibile e preziosa.

Colà, basandomi sulle critiche di Filippo Sacchi nel *Corriere della Sera* e della prof. Lucia Boccasini Tranquilli nel *Piccolo* di Trieste, ero convinto che altrettanto attendibili fossero tutti i critici d'Italia. Quando poi con la guerra venii richiamato in Patria e destinato ad altre funzioni, m'accorsi invece che non pochi nostri critici hanno idee molto personali che ritengono doveroso stampare, illudendosi d'imporle al pubblico. Quando s'accorgono invece che il pubblico non abbozza e ragiona con la propria testa, se ne meravigliano e srrillano come se fossero personalmente offesi.

Un recentissimo esempio è davvero il più tipico esponente di tale strana mentalità. Il critico d'un giornale di provincia tartassa una pellicola che gli « ha dato fastidio ». Egli non si chiede affatto se uguale « fastidio » l'abbiano provato gli spettatori: l'ha provato lui, e ciò gli basta per criticare il regista e soprattutto la protagonista. Ma egli non si limita affatto a giudicare l'artista, perchè pur dichiarando « debbo alla donna il massimo rispetto », attacca precisamente la donna e con espressioni come le seguenti: « quelle gambe sono modeste modeste », « è una donnetta, una povera donnetta », e così via.

Se invece di scrivere in Europa quel critico avesse scritto frasi simili negli Stati Uniti, dove i tribunali sono larghissimi nel concedere i risarcimenti per i danni morali, nessuna forza al mondo l'avrebbe salvato da una sentenza di condanna da 10 o 50 o 100 mila dollari da pagarsi in solido fra lui ed il giornale.

I suoi fulmini non provocano però nessun incendio, nessuno si scompone. Ed ecco il critico al colmo della meraviglia ritornare alla carica e scrivere tutto sconsolato, « come sia inutile il nostro mestiere di recensori, come noi si pre-

dichi al vento, come, tutto sommato, le nostre parole poco importino agli interessati ». E poi, ancora più sconsolato, egli si domanda: « A chi serve la critica? Al pubblico no. Il pubblico giudica a suo modo. Ai produttori? Nemmeno. Ai registi, agli attori? Neanche ».

Ecco, egregio collega, voi impostate male la domanda. Voi dovete chiedervi: « A chi serve la critica, come la concepisco io? ». Ed allora le vostre risposte negative sono sacrosantamente giuste. La critica, come voi la concepite, non serve a nessun altro che a voi stesso. Infatti né pubblico, né produttori, né registi, né attori possono lasciarsi influenzare dal « fastidio » che a voi ha dato un certo film che quindi stroncate.

Volere o non volere, il cinema è uno spettacolo per le masse, è in tutto il mondo l'unico spettacolo universale, fatto per i vecchi ed i ragazzi, per donne e uomini, per ricchi e poveri, per intelligenti e sciocchi, per colti ed ignoranti. È vero che non siamo più nel 1924 quando, rientrando dall'America, io proposi a Gino Valori, direttore della rivista *Lidel* qualche articolo sul cinema, e Valori mi rispose: « Le lettrici del *Lidel* non mettono mai piede in una sala cinematografica ». (Poi anche tu, Valori, cambiasti idea e sceneggiasti non pochi film che piacquero anche alle più snobistiche signore). Ma la gente colta ed ipercritica forma una minima minoranza dei frequentatori del cinema, la quale non conta dal punto di vista degli incassi, che sono quelli i quali in ultima analisi, danno l'indice della « commerciabilità » d'un film... requisito che non ha nulla di comune con la sua « eccellenza ». Da una recente statistica risulta infatti che, in tutta la produzione italiana, il terzo posto negli incassi, con circa 6 milioni e mezzo, è tenuto da *LA MIA CANZONE AL VENTO*. Fra poco potete essere sicuri che tale film raggiungerà il primo posto; perchè si continua a

darlo in tutto il mondo; per es. dai giornali di Buenos Aires, testè giuntimi, vedo ch'esso è l'unico film italiano che si dava negli scorsi mesi in quella città; eppure nessuno oserà proclamarlo superiore a cinquanta altri. Seguono per gli incassi: *IL SOGNO DI BUTTERFLY*, *ROSA DI SANGUE*, *IL FORNARETTO DI VENEZIA*, *IL PONTE DEI SOSPIRI*, *ETTORE FIERAMOSCA*, ecc.

Fra tutti i 18 film che fruttarono più di 3 milioni — con l'unica eccezione di *LUCIANO SERRA PILOTA* — osservava un autorevole settimanale, « non ce n'è uno che possa dirsi particolarmente pregevole per valori etico-sociali attuali o comunque moderni ».

Che cosa significa ciò? Non fa che confermare quanto scrivevo più sopra: che cioè il cinema è lo spettacolo popolare per eccellenza e che le approvazioni o le disapprovazioni d'una ristretta cerchia culturale non hanno nessun risultato pratico.

A Buenos Aires il maggiore insuccesso degli ultimi anni, fu quello de *L'UOMO DI ARAN*. I premi concessi a quel film, le lodi dei critici, la propaganda fatta avevano suscitato una febbre attesa. Ed ecco l'insuccesso in prima visione, il fiasco clamoroso in seconda visione, l'impossibilità di passarlo in terza visione. La fotografia è splendida, tanti altri meriti non sono discutibili, ma il film non va, non piace, non è commerciale.

È perfettamente inutile che se un individuo vuole comperare un dato tipo di scarpe, il calzolaio gli vanti la bellezza estetica di un altro tipo che notoriamente produce dolori che non permettono di camminare. Il pubblico (fatta eccezione per qualche donzella) compera le scarpe per camminare e non per ammirarne la loro eventuale bellezza estetica. Così al cinema il pubblico, eccezioni a parte, va per divertirsi, per passare due ore lontano dal proprio ambiente e dal tran-tran della monotona vita giornaliera; da-



La funzione della critica non è certo quella di volare surrealisticamente sopra gli argomenti. Questi d'altronde non sono critici, ma acrobati del film « I tre Codonaa » (foto Tobis-Cinema)

togli concezioni filosofiche, tiritera moraleggiante, dialoghi soporiferi e il film farà dei « forni » formidabili, anche se la fotografia è ammirabile, il suono perfetto, la regia di primo ordine e così via.

E allora, qual'è la funzione del critico? Quella di Filippo Sacchi e dei principali critici argentini. Io conservo insieme le loro critiche di quei film che vennero dati tanto a Milano, quanto a Buenos Aires: meno rare eccezioni — tipo L'UOMO DI ARAN — esse concordano perfettamente. Che cosa significa ciò? Che Filippo Sacchi ed il critico de *Le Prensa* o de *La Nación* — due fra i più autorevoli giornali del mondo — dopo avere per vent'anni tastato il polso del pubblico, sanno qual'è il suo gusto e giudicano i film attraverso gli occhi ed il cervello ed il cuore del pubblico e non attraverso i propri sentimenti: quelle che contano sono le simpatie del pubblico e non le proprie simpatie. Nel n. 112 di *Cinema* in un articolo di Bruno Moser sul « pubblico comasco » era detto che a Como la gente « segue docilmente il giudizio del critico del giornale locale, uno del posto e del pubblico anche lui; ne asseconda le piane argomentazioni, le capisce e sa di potersene fidare. Ritrova scritte un po' meglio le sue idee e raccolte per l'occasione. Esse saranno via via note di presentazione e di critica e conserveranno sempre il carattere di aderenza all'avvenimento. Così si spiega come questo pubblico accorra ugualmente pronto ad apprezzare un Ricci o un Tamnto, quando pensi che la « sua » critica ce lo ha preparato ».

Ecco nitidamente esposta la funzione del critico cinematografico: recensire in base ai gusti del pubblico e non in base alle proprie idee che possono essere anche eccellenti, ma che sono individuali e non collettive.

Peggio che mai quando poi un critico si lascia influenzare dalle proprie simpatie o antipatie per il regista A, l'attore B o l'attrice C.

Ancora peggio quando il critico avvicina troppo spesso i produttori e subisce influenze d'altro genere che non è qui il caso di specificare.

Ecco perchè le critiche più attendibili sono quelle che si scrivono in città lontane dagli ambienti cinematografici e dalle loro molteplici attrazioni.

Non è detto con ciò che non possano sussistere anche i critici cerebrali, che sono padronissimi di scrivere in riviste letterarie o specializzate, ma che non possono sperare di trovare consenzienti le masse e perciò neppure i produttori, i registi e gli attori. Per tutti costoro ci vogliono i critici « tipo Como », dei quali il pubblico sa di potersi fidare. In qualche rarissimo caso — per es. per L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR — critici cerebrali e critici « piani » andranno perfettamente d'accordo, ma sono semplici eccezioni, mentre nella massima parte dei casi il disaccordo sarà sempre forte, cosa del resto logica ed inevitabile.

Per dare soddisfazione ai critici cerebrali ed alla ristretta cerchia degli spettatori d'eccezione basterebbe creare un « Cinema delle Arti », tipo Anton Giulio: la cosa non sarebbe difficile. Non sarebbe però tanto facile trovare il produttore disposto a gettare in quel pozzo senza fondo i necessari pacchetti di biglietti da mille...

BRUNO ZUCULIN

N. d. R. — Pubblichiamo, quantunque non siamo d'accordo con lui, e in solenne disaccordo con le filistriche notazioni sull'UOMO DI ARAN et similia, l'articolo dello Zuculin perchè sotto certi aspetti esso imposta lucidamente un problema che ci sta a cuore. Va da sé che per noi la funzione principale della critica è quella di « guidare », non di « seguire », il gusto del pubblico.



ERNESTO VERGANI

da New York City

APRILE - Ecco la statistica degli attuali successi a Broadway, nel repertorio di prosa o « legittimo » (legitimate) come qui lo chiamano: *Tobacco Road*, 3066 rappresentazioni; *Man Who Came To Dinner*, 575; *Life with Father*, 548; *Separate Rooms*, 387; *Johnny*

Belinda, 183. Spencer Tracy intende ritornare al teatro, poichè in Hollywood, a causa della crisi mondiale, non c'è che lavoro scarso e poco « spirituale », secondo le parole dell'artista. Egli debutterà presto a Broadway interpretando *Il discepolo del diavolo* di Shaw. L'università di Chicago ha organizzato un perfetto balletto moderno composto di 24 ballerine studentesse in legge. Le giovani avvocatessine si produrranno nei più grandi teatri americani a beneficio delle colleghe povere che non posseggono il dono della bellezza fisica.

La pazzesca rivista *Hellz and Poppin*, il « crazy show » di cui parlai la volta scorsa, ha festeggiato la sua milleduecentesima replica: in tale occasione sono stati offerti a ogni spettatore un paio di calzini; il pubblico della platea è dovuto andare nel loggione e viceversa, secondo il desiderio degli attori, che minacciavano, in caso contrario, di sospendere lo spettacolo. Ha fatto molta impressione a Broadway l'avventura d'un farmacista bolognese, che somministrò per errore del cianuro di potassio a una madre pel suo bambino, e poi, accortosi del pericolo che questi correva, percorse di notte le strade della città richiamando l'attenzione della madre per mezzo di un'auto sonora. Una casa cinematografica americana introdurrà l'emozionante situazione in un film. Chi prenderà i diritti d'autore? A Broadway si è costituita una grande società per la produzione dei film a carattere latino, in lingua spagnola, allo scopo di conquistare il Sud America. Promotore ne è H. Rockefeller e presidente Frank Capra. FANTASIA ottiene un enorme successo al « Broadway Theatre »: due spettacoli giornalieri a posti numerati: il teatro prenotato fino a tutto aprile. Pare che il film verrà portato in tribunale per plagio; e si dice che Disney stia lavorando per sostituirne alcuni pezzi più specialmente incriminati.

Da Hollywood: *Hedy Lamarr* si è presentata in udienza a Los Angeles per imporsi, a tutti gli effetti di legge, il nome che ora porta nel cinema. È nata a Vienna il 9 novembre 1914 e si chiama Eva Maria Kiesler. Il primo marito americano della stella fu Fritz Mandl, il secondo lo scrittore Gene Markey, il terzo si dice sarà un musicista italiano. Un ingegnere sostiene di aver inventato un dispositivo speciale mediante il quale si potranno far rivivere le voci naturali dai film muti: io credo che la proiezione sarà continuamente disturbata dalle grida fuori campo del regista, e si udranno le cose più stravaganti uscire dalla bocca degli attori. Shirley Temple, per la prima volta nella sua carriera, non è stata classificata tra le « grandi 10 » stelle d'America.

Al Metropolitan: Un favoloso successo sta riportando il basso Baccaloni, sud-americano. La stampa americana gli ha dedicato intere colonne di elogi per la sua magistrale interpretazione della *Figlia del reggimento* a fianco di Lily Pons che è rimasta letteralmente oscurata dalla personalità del novizio. Il massimo teatro lirico d'America non registrava un tale successo da ben venticinque anni.

Spettacoli teatrali italiani domenicali a N. Y.: Teatro Rialto: *Gilda Mignonette canta canzoni napoletane, e farsa con Donna Amalia e Turzillo disperato eccentrico*; Majestic Theatre Brooklyn: *Giuseppe Sterni con i canzonettisti Itala Dea e Carlo Renardi*; Newark Theatre: *Ria Rosa canzonettista napoletana e farsa con Carmelina Musmeci*; Casino Theatre: *Clemente Giglio in Brigante galantuomo e farsa con Sandrino e Persechella*.



Olson, Johnson e Ward, i tre comici della rivista «Hellz and Poppin»



Shirley Temple, malgrado le sue sfortune attuali nel cinema, si riposa nel suo ranch

Lettera per Cino

Caro Cinema,

un giorno seppi che Cino Betrone veniva in Albania, tenente degli Alpini. Lo seppi quando forse era già in mare o già arrivato. Qualche giorno dopo, una lettera di sua moglie — lettera piena di contenuto dolore — mi annunciava la sua morte. « Ti chiedo un solo piacere, — essa diceva — di sapere tutto quello che puoi sul suo trapasso e, se capiti da quelle parti, di vedere dove l'hanno messo, di portargli il saluto di sua moglie. Digli che gli sono sempre e per sempre vicina ».

Non mi era stato possibile incontrarmi con Betrone. Mi ero informato sulla destinazione del suo battaglione: nulla da fare, era destinato ad un settore diverso da quello dove mi trovavo io. Ma un giorno, pensavo, un giorno ci incontreremo. E sarebbe stato un incontro che mi avrebbe fatto immenso piacere.

Non lo vedevo da molti mesi; mi par che faccia l'anno di questi giorni. Ma in qualche incontro con comuni amici dell'ambiente cinematografico si parlava spesso di lui. Egli non era da molto tempo nel cinema; tuttavia, caso strano (strano per il cinema, intendo), c'era intorno a lui una atmosfera di vera simpatia. Veniva questa dall'agire franco, dall'intelligente attività, dalla modestia: qualità a parecchi sconosciute. Ciò fa intendere com'egli fosse un prezioso collaboratore. La sua modestia gli evitava sogni straordinari d'immediata attuazione, e quindi passi falsi e dannose delusioni. Gli stava a cuore d'imparare; per imparare collaborava schiettamente.

« Sempre attento, sempre pronto, — mi diceva un regista che lo aveva avuto come aiuto. — Rifugge da ogni superficialità, tende al sodo; ha un'ambizione calma e perciò non è di quelli che, campioni di un artificioso dualismo tra la cretineria del regista e l'intelligenza misconosciuta dell'aiuto, tengono sempre d'occhio la possibilità di soppiantarti ». E — poiché stava preparando un nuovo film — mi chiedeva se sapevo che Betrone avesse impegni. Non lo sapevo: eravamo ai primi di giugno, ero in grigio-verde già da qualche tempo, fuori dalla vita del cinematografo. Più tardi ebbi invece notizia che anche Betrone era sul fronte occidentale; più tardi ancora che era stato smobilitato e che — mentre io già dal fronte occidentale mi avviavo all'Albania — riprendeva il suo lavoro cinematografico. Poi qualche giornale, qualche lettera mi segnalò la sua presenza nella lavorazione di ROSCA. Sono certo che in questo film — il suo ultimo lavoro — Betrone fece bene. Era un film nato con mille traversie, bisognevole quindi di molto amore; e senza dubbio pieno di amore sarà stato il fervore di Betrone. So che lavorò senza risparmiarsi. E poi fu di nuovo mobilitato. Il nove febbraio arrivò alla base del suo battaglione; il giorno 11 partì colla sua compagnia di rinforzo verso la quota 1600. Era ancora buio, dura era la montagna. Alle prime luci dell'alba Betrone vedeva scintillare lontano, quanto lontano, le acque della Voiussa nella stretta gola antigoneuse. Sali ancora: e cominciò la nebbia, la neve, la tormenta. Gli alpini procedevano, inflessibili e cauti, gli occhi e le orecchie in agguato. E ci fu subito bisogno della loro opera. Nella nebbia, i Greci attaccavano in gran numero, quattro contro uno, a plotoni affiancati.

Alle nove del mattino Betrone era già in pieno combattimento.

Seguì una mezz'ora ferocce: Betrone ed i suoi alpini contrattaccavano, all'arma bianca, a bombe a mano; e i Greci attaccavano ancora e gli Alpini, che pure avevano il corpo stanco per molte ore di marcia, li respingevano, di nuovo contrattaccavano, nella nebbia.

Fu in capo alla mezz'ora che Betrone venne colpito, al ventre. Si piegò e cadde. I Greci arrivavano su di lui. Era disperatamente attaccato alla terra da cui non poteva sollevarsi. « Bregonzio, — gridò, — Bregonzio, sono ferito! ». Bregonzio era il suo attendente. E Bregonzio ed altri alpini affondarono di nuovo le mani nei lasciapani, ne trassero le bombe a mano, ferma-

rono i Greci che erano a circa 20 passi. Afferrato il suo Tenente, Bregonzio lo trascinò indietro, fin sotto un roccione. Cominciava il tiro assillante dei mortai nemici, le schegge volavano intorno mentre un medico curava alla meglio, come era possibile, le ferite di Betrone il quale si rammaricava per la sua vita che svaniva mentre la battaglia era viva.

Cadeva ancora la neve, Betrone veniva portato a valle lungo la mulattiera.

All'ospedale fu operato; era stato colpito da sei pallottole. Nei giorni seguenti sembrò migliorare. Invece, il giorno 20 fu la fine.

Queste cose mi ha raccontato Virgilio Bregonzio, suo attendente, concludendo: « Vi assicuro,

signor tenente, che lo vendicherò da vero alpino ».

Cino Betrone è ora in un cimitero di guerra, presso le acque della Voiussa. Lontano, in queste giornate di bel tempo, si può scorgere di là la mole della montagna dove fu ferito.

Questo, caro Cinema, ho voluto scriverti, dopo tanto tempo che non scrivo nulla, perchè il mondo cinematografico italiano si ricordi del suo Eroe.

DOMENICO MECCOLI

Fronte greco-albanese, 20 marzo 1941-XIX.

Ci giunge notizia che Cino Betrone è stato proposto per la medaglia d'oro alla memoria.

CARRIERA DI FRANCISCI

(LA cosa è andata così. Una sera, dopo aver sentito parlare Pietro Francisci delle sue prime esperienze cinematografiche, riuscimmo quasi a persuaderlo a scrivere un articolo per *Cinema* rievocando dieci anni di silenziosa ma non oscura carriera cinematografica. Dopo qualche giorno, Francisci ci telefonò per dirci che ci aveva ripensato, che non se la sentiva assolutamente di scrivere su se stesso, meglio non farne nulla. Noi invece volevamo fare: ci siamo fatti dare con subdoli artifici qualche fotografia fra le più interessanti della sua collezione e abbiamo scritto noi. Del resto i nostri nomi si assomigliano e più volte siamo stati confusi con lo scopritore di Maria Denis: Pietro lo sa tanto bene che non si arrabbia più se qualcuno si complimenta con noi riguardo ai suoi cortimetraggi. Abbiamo colto perciò l'occasione per mettere in chiaro pubblicamente gli equivoci della quasi omonimia. Di questo almeno Francisci ci sarà grato).

Un ritaglio del *Tevere* del febbraio 1931, esattamente dieci anni fa, firmato da Corrado Pavolini, ci narra quanto segue:

« Il Francisci presentava due brevi produzioni: drammatica l'una (DISSOLVENZE) e documentaria l'altra (L'ORAFO). Ha compiuto, è il caso di dirlo, tanto nell'una che nell'altra, miracoli: di pazienza, di abilità, di bravura. Chi abbia una qualche conoscenza di minuscoli apparecchi a passo ridotto, sa quel che è possibile trarne (e, a volte, non poco) in condizioni particolarmente favorevoli di soggetti e di luce. Ma « piegare » quella macchinetta ad una volontà *independente* e farle rendere quanto al Francisci è riuscito, in interni, con dissolvenze, sovrimpressioni, carrello mobile, ecc., ecco, ripetiamolo, un piccolo grande miracolo. »

Il critico prosegue poi a discorrere dettagliatamente di entrambi i film. E questo, se non erriamo, il primo consenso della stampa al lavoro di Pietro Francisci.

Intorno a quel periodo ci era già accaduto di leggere qualche cosa di lui: ne parlava un settimanale illustrato, presentando la creazione di Francisci, il gruppo di *Cine-dilettanti*, con un tono che si sarebbe ugualmente adottato per illustrare la vita privata degli atleti da baraccone. Francisci aveva riunito intorno a sé un gruppo di appassionati e si era messo in testa di fare del cinema. Naturalmente le prime esperienze si erano svolte all'aperto, poi, in seguito ai concreti risultati ottenuti, si trovò qualche persona compiacente che concesse dei locali per lavorare in interno. Francisci e i suoi amici avevano riscoperto il cinema.

Dopo i primi saggi di cortissimo metraggio, Francisci voleva cimentarsi con qualche cosa di più sostanzioso. Trovò dei capitali e allestì una applicazione sonora al suo apparecchio da ripresa. Affittò una soffitta al Vicolo Capranica e si accinse a realizzare il suo primo film: ARCOBALENO. Si era ai primi anni del sonoro, dai rinnovati Stabilimenti della Cines piovevano nelle sale cinematografiche quintali di pellicola nuovissima, tanto nuova da apparire sterilizzata. I primi interni smaltati di Gastone Medin, i bar avveniristi in cui si incontravano donne bellissime e maturi conquistatori, provocavano brividi di desiderio sulle epidermidi dei giovani che percorrevano Via Veneto su quegli Spyder Chrysler giallo limone che sembravano l'ultima conquista del buon gusto applicato alla tecnica. In quel mentre Pietro Francisci, spirito bizzarro, si mise in mente di raccontare col cinema una storia di povera gente.



1940: 'Armonie di primavera'. Francisci istruisce la danzatrice che dovrà impersonare la bella stagione nell'attimo del suo risveglio

La prima attrice la scopri per la strada: Maria Denis si chiamava allora in un altro modo ed era una fresca ragazza apparentemente assai più grande della sua giovanissima età. Vederla e pensare alla interprete ideale per il suo film, fu per Francisci tutta una cosa: più difficile fu fermare la ragazza e persuaderla di essere una persona seria che intendeva soltanto fare del cinematografo: troppo spesso il cinematografo è stato preso a pretesto di manovre aggiranti di altra natura. Maria Denis, dopo aver esitato, accetta.

Nacque così ARCOBALENO, girato in una soffitta e in esterno. Fu il primo film a passo ridotto, completamente sonoro, realizzato in Italia. Questo sarebbe già un titolo di merito, ma per convincersene maggiormente abbiamo avuto sott'occhio alcune fresche inquadrature che ancora oggi, per quanto di un gusto superato, depongono sulle qualità di questa prima regia.

Nel 1934 vennero banditi i primi Littoriali della cultura e dell'arte. C'è un concorso per film a passo ridotto a tema fisso: difficoltà enorme questa per Francisci che ha sempre tenuto a secondare la prima ispirazione. Le prime difficoltà furono superate; abbandonata la soffitta a Piazza Capranica e trasferito lo « stabilimento » nei locali del G.U.F.; ideò, diresse, realizzò, *RAPSODIA DI ROMA* che al concorso fiorentino fu classificato al primo posto. Con l'aggiudicazione del titolo di Littore, Francisci venne a trovarsi di fronte a un impegno, un incoraggiamento che in fondo costituiva un dovere. Bisognava fare del vero cinema e farlo bene.

I primi classificati dei Littoriali vennero assunti presso l'Istituto LUCE perché potessero dar prova delle loro qualità oltre il campo sperimentale. Pietro Francisci poté finalmente lavorare con una certa abbondanza di mezzi e senza preoccupazioni per l'avvenire. Il documentario, inteso come raffigurazione poetica di un mondo che assai spesso sfugge all'occhio distratto del passante, lo attracca come il campo di azione più spazioso.

Seguono molti anni di lavoro silenzioso, oscuro e appassionato: egli ama ricordare di questo lavoro soltanto i momenti salienti, cioè quello che gli sembra meglio riuscito. E non ha torto, ché la vita si riassume per opere e non per avvenimenti; a questo proposito ha ragione di ripudiare il lavoro che per contingenze ambientali o vicissitudini di lavorazione può parere meno felice.

Due film sono soprattutto da notare in questo periodo che va dal 1934 al 1939, e sono *PRIMAVERA SICILIANA* e *FIRENZE A PRIMAVERA*. Più che il primo, Francisci ama ricordare il secondo. Nessuno può disconoscere la superiorità stilistica di *FIRENZE A PRIMAVERA* e, soprattutto, la fantasia che lo pervade e lo anima; nessuno dimenticherà quel S. Sebastiano che un giuoco di luci — così semplice e tuttavia ispirato, caldo e, oseremmo dire, casto, mai tentato prima e che insegnerà sin troppe cose ai documentaristi italiani — sembra staccare dalla tela e restituire quel supremo anelito vitale e mistico insieme. Certo nessuno dimenticherà la leggiadra passeggiata delle due damigie in carrozza — passeggiata che avrebbe forse ispirato un Godard se il *Concerto Romantico* non fosse stato composto molto tempo prima del film...

Poi gli si offrì una allettante occasione: lavorare con il Technicolor. Francisci studiò lungamente il soggetto a cui il colore si adattasse meglio e scelse per tema il Vesuvio. Nacque così *LA MONTAGNA DI FUOCO* che è certamente la sua

opera migliore; in quanto materia e colore, cose morte e vive, si fondono e si compenetrano secondo un ritmo e un'ispirazione profondamente pittorici e cinematografici. Alcuni scheletri avvolti di fumo, una fontana pompeiana improvvisamente zampillante come per magico risveglio, due colombe su un capitello corinzio, dei passerotti su una giara corrosa dai secoli, una lucertola su un mosaico, due maschere marmoree che il vento agita e fa parlare sul berillo del cielo... Finora ci siamo compiaciuti di paragoni forse eccessivi — soprattutto per il riavvicinamento del cinema ad arti più comunemente accettate come tali — ma è un fatto che, con i dettagli coloristico-dinamici de *LA MONTAGNA DI FUOCO* siamo ben lontani dalle « miracolate » trovate del film a colori.

Un invito dell'Ente per il Maggio Musicale riportò Francisci a Firenze. Per le possibilità cinematografiche della città toscana, Francisci ha sempre avuto un debole. Nacque così, nel 1939, *INVITO ALLA MUSICA*.

Non c'è due senza tre, si suol dire. A Firenze Francisci tornò nuovamente nel 1940 per realizzare un secondo Cortometraggio sul Maggio: *ARMONIE DI PRIMAVERA* passato trionfalmente a Venezia. *ARMONIE DI PRIMAVERA* va oltre il con-



1934: 'Rapsodia in Roma', Maria Denis nei panni di una fiordrammatica Fioretta del 'Beffardo' di Berrini

suetto costume del cortometraggio. Qui siamo in un campo spettacolare più vasto. La città, in un certo senso, esaurita dagli altri due film, è sacrificata alle manifestazioni musicali del « Maggio ». Ma come sempre l'armonia della composizione è impeccabile. E i trilli di Mafalda Favero, i « sospirati » di Gigli, la bacchetta nervosa di Mario Rossi e di Georges Georgesco,



1936: 'Firenze a primavera'. Francisci piazzato per un'ingegnosa carrrellata

AVVENTURA DELLA STELLA



1931: Francisci ai suoi inizi, e alle press con 'L'orafa'

gli arabeschi del Corpo di Ballo del Reale, occhieggiano con ammirevole grazia tra un torso di Michelangelo, una prospettiva del Brunelleschi, un dipinto di Andrea Del Sarto.

Questo è l'ultimo film di cui Francisci ama parlare. Ci sarebbe il precedente, 5 MINUTI CON CINSCITTÀ, che potrebbe però servire di precisa indicazione sulle qualità pratiche, positive, che fanno di Francisci uno dei migliori fra coloro che lavorano al progredire del nostro Cinematografo. Un mestiere di qualità ottima, una sconfinata passione, una serietà di intenti assai rara dovrebbero indicarlo come prezioso elemento alla produzione. E per quanto noi siamo pessimisti, non è detto che ciò non avvenga.

u. d. f.



1933: 'Arcobaleno'. Con una macchina minuscola, Francisci riprende un esterno sulla nascente via del? Impero

IO NON SO se questo che narro sia frutto di una cattiva notte di sonno e di sogni, o della rielaborazione fantastica di una esperienza vissuta. Certo, gli elementi di irreale e di reale ci sono entrambi, vicini e talvolta tenui, e la conclusione non è molto chiara. A ripensarci credo concorrano alla mia rappresentazione due coincidenze: le ore in cui si sono svolte le cose — e che vanno dalle prime della sera alle prime della notte — e il fatto ch'io vivo da qualche tempo in paese. Vivere in paese, non mi dispiace, né riposare né fantasticare; ma queste influenze potrà averle riflesse sui fatti che racconterò ed è per questo che ho voluto confessarle. Giudicate voi e cercate di trarre al giusto punto le mie — come dire? — fantasie.

Qualche sera fa, stanco del mio giornaliero lavoro, sono tornato all'oasi odorosa di ogni sera: la vasta sala da pranzo dal mio albergo paesano. Ho trovato come sempre i tavoli apparecchiati, le dieci persone che mi precedono al pasto, le sottili mura e relativi addobbi. In più, e bisognava notarlo per forza, avanzando oltre la elaborata porta d'ingresso, c'erano nuove luci accese, molta più biancheria pulita (o era effetto della maggiore luce?) un insistente bisbiglio, un certo « movimento ».

Non doveti aspettare molto per avere la spiegazione della novità. Il cameriere, sempre lui, ma più « tirato » a nuovo, m'informò con eccitata loquela che quella sera c'era a pranzo in albergo, proprio lì, una stella del cinema, già nota ed apprezzata. L'atmosfera fece presa anche su di me: pensavo seriamente di cambiarmi d'abito, di farmi la barba, ma mentre stavo per decidermi, sentii una porta aprirsi, un vasto silenzio farsi per la sala, non trovai più il cameriere, rimasi solo: io seduto al tavolo e la diva che era entrata.

Com'era bella e quanto mi piaceva! Questo fu il primo pensiero e l'unico che riuscì a formulare compiutamente per almeno dieci minuti di seguito; tanto, cioè, quanto durò la mia insipida cena. La mia testa non urlava volgersi con mosca decisa verso il tavolo occupato dalla diva, mi sembrava di non riuscire disinvolto. Così si poteva assistere allo spettacolo di una mia buffa posizione che, a ripensarci, doveva mostrarmi simile ad un uomo colpito da torcicollo e con occhi curiosamente strabici. Ma fu grazie a questa postura che riuscii ad approfondire il mio primo affrettato esame e a rendermi conto della simpatia verso la stella.

Bionda, delicatamente bionda, il suo viso sgucciava fuori ammirato e disinvolto da una enorme pelliccia; la sua truccatura era leggera e piacevole, azzeccatissima di tono. Tutto, dal viso al vestito al personale, era armonico, naturale, tirato fino al giusto limite; tutto era equilibrio. Senonché, a me che intanto alzatomì mi ritiravo in una saletta attigua onde meglio continuare la mia contemplazione muta, la diva doveva procurare le prime ingrate sorprese. Perché quel vocione rauco? Era come sentire suonare un violino cui fossero state addossate le corde di un contrabbasso. Mi spiaceva, ma pensai che il microfono avrebbe dato a lei l'intonazione giusta. Ero perciò ben deciso a sorvolare sulla constatazione, quando un altro particolare, un insieme di altri particolari, mi mise a disagio: la diva faceva i capricci, smaniva sulle pietanze, si stizziva troppo facilmente, con troppa facilità passava dallo scherzoso al severo, si agitava esageratamente. E nell'agitarsi, scorsi per

la prima volta le sue mani: ebbi un brivido pensando al loro contatto e non so se riuscirò a rendervi l'impressione. Le sue mani erano molto lunghe e sottili al punto da sembrare trasparenti e da vedere il sangue scorrere; in più avvizzite e spolpate come si fossero posate qualche istante prima su un forte acido corrosivo. Con esse la stella reggeva un cucciolo, piccolissimo e raffreddato, ed io mi chiesi se lo stesso non doveva servire a nascondere il suo difetto. Provai compassione del cucciolo, e mi accorsi che il mio entusiasmo cominciava a declinare.

A questo punto giunsero degli amici dalla diva, seguiti da quattro o cinque musicanti. Molti saluti gutturali, molli agitations, molte confidenze. Si aprirono bottiglie di vino, si fumarono tante sigarette; colsi una frase: « no, no, piuttosto la vita che una Philip Morris » pronunciata dalla diva; sentii della musica, fui stordito; al punto che mi sembrò naturale ascoltarla cantare convulsivamente dimenandosi da più lati, sentirla parlare di vincite quasi favolose fatte al poker poche sere prima, udirla proporre una partita a detto gioco.

Era troppo, e pensai di andare a dormire, prima che la stella precipitando dal cielo così velocemente verso terra mi schiacciasse col suo terribile peso reso maggiore dalla velocità della caduta.

A questo punto termina la prima parte della fantasia, poiché sono ancora alle prime ore della sera.

Mi recai in camera e mi disposi a dormire. E così dovette essere realmente se più tardi, richiamato da un bussare alla porta e da un invito ad aprire, alzatomì scorsi che il mio orologio segnava le ore 1.

Ore piccole, ore da ladri, no? Bene, niente di più vero, almeno in quella notte. Si cercava appunto un ladro, e dai due onesti agenti che scusandosi di avermi svegliato mi richiedevano la generalità, appresi appunto questo.

La cosa fu breve e cercai di ritornare a prendere sonno.

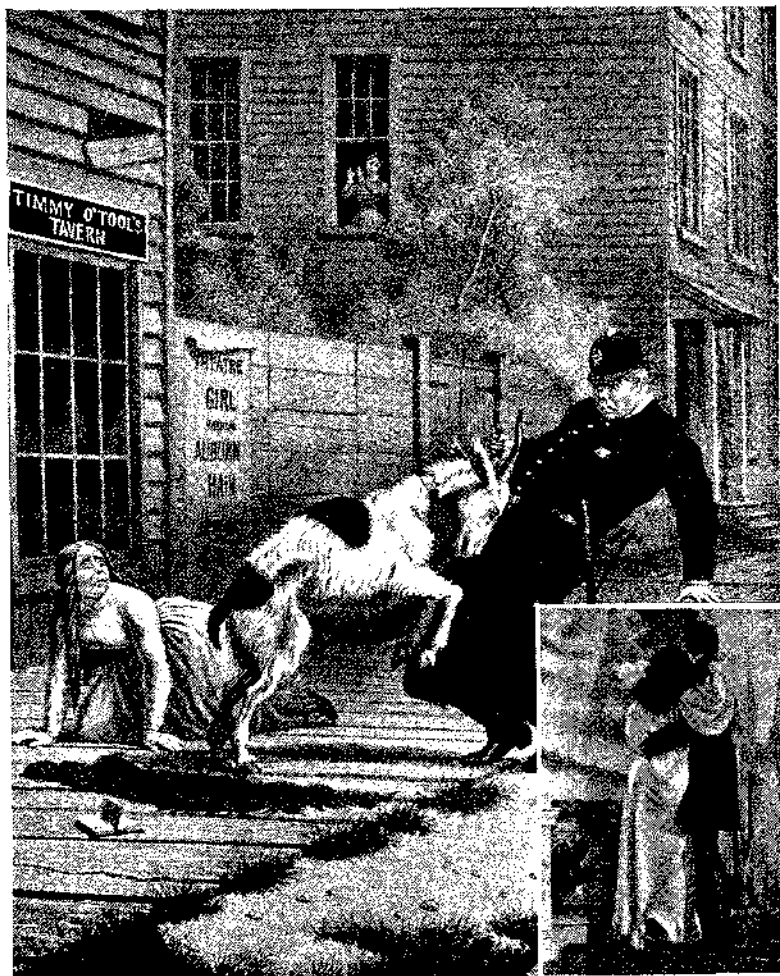
Poi, fu una frase: « Sconsate, siete solo? » (la frase era diretta al mio vicino di stanza) a farmi dare un salto. Perché, quale correlazione mi riportò alla mente la serata trascorsa? Saltai sul letto, rividi due mani ossute, un cucciolo peloso e raffreddato, delle risa sciocche; ed ebbi come un brivido per le ossa. Avrei potuto ascoltare; ma preferii tapparmi le orecchie e non sentire. Mi rimisi sul letto; poi fu mattina.

Ancora oggi mi domando se sognai ogni cosa.

BRUNO MOSER



Sogno borghese della stella (Maccari)



Sopra: 'La capra della Signora Casey' attacca un poliziotto - vedi a destra un riferimento generico di stile fra le più patetiche di queste immagini e 'Cime tempestose'. Sotto: 'Addio fidanzato'



Sopra, a sinistra: 'Il treno delle 17 15': ecco un motivo che sarà caro a molto cinema americano; a destra: 'La figlia dell'ubriaccone': vedi le tragiche conseguenze di questo vizio

MOR PER LA LAN

TUTTI sanno che alla lanterna magica spetta il legio tra i precursori del cinematografo. Essa segnata nella lunga conquista del cinema come tecnica. La lanterna magica non presenta immagine a tanto non arriva; ma si serve d'un mezzo motore le sue immagini fisse (dotate tutt'al più presentiamo, d'un movimento « interno »).

Joseph Boggs Beale, figlio d'un dentista di oscuro disegnatore di riviste illustrate e di fabbricante di lanterne magiche gli diede l'impulso una serie di illustrazioni al *Progresso del popolo* successo che questa, da allora, divenne la materia, l'artista, noto sotto il nome di « Professore », il « Professore » eseguì centinaia di storie disegnate di formato adatto alle necessità della lanterna nel 1926, all'età di 85 anni. Pochi anni dopo l'ex-principale vendette la sua collezione di 1700 disegni e privati, tra cui Henry Ford.

Alcuni disegni del Beale illustrano racconti famosi, o fasi di storia americana (*Vita di Lincoln*) e roccie erano tra le più assidue clienti. Beale realizzò alcuni istruttivi e piacevoli disegni alcuni istruttivi morali.



Sotto, a sinistra: 'Gli uomini come saranno' se le donne avranno diritto di voto (1885); a destra: 'La sposa del beone': dopo un anno, fa piangere il Cupido di destra.





o di privi-
passo avan-
ne e come
movimento,
per proie-
iste che vi

ia, era un
1874, un
il compare
con tanto
attività del-
75 al 1900.

mediante di-
Beale morì
orte, il suo

ngelina, ad
ché le par-
i suoi pun-
pecialmente

famosa è quella riguardante l'ubbrichezza e le sue terrificanti conseguenze.

Unendo, talvolta, una sottigliezza ironica da moralista del Settecento a vigori fantastici che parrebbero nati addirittura da un Defoe, il Beale racconta con una precisione oggettiva straordinaria. Nella necessità di movimento che evidentemente lo spinge a forzare i limiti stretti del disegno, v'è già un'anticipazione del cinematografo. Sembra quasi che il cinema sia per venire subito dopo, che le immagini stiano per muoversi. E se non si direbbe, inoltre, che il cinema abbia tolto di qui certi spunti: guardate la scena della capra o quella del fidanzato preso a calci, e ripensate (tutt'altro è lo stile) ai *Mack Sennetts*; l'umore della figura antifemminista, e ritrovate certa commedia filmistica americana dotata di gustosa e pittoresca evocazione di costume; la decorazione floreale e i tipi dei *saloons*, e rammentate film tipo *SPAVALDERIA* o *LA COSTA DEI BARBARI*. Queste « figure intere abbondanti » del Beale fanno venire in mente certe scene di *CIME TEMPESTOSE*: ad es. quella del ritorno di Heathcliffe dall'America, così piena del gusto delle illustrazioni ottocentesche.

Moralità ingenua, proprio all'americana, caricata, come in certo cinema di quel paese, d'una commozione violenta e puritana, prolissa e speranzosa.



'Le vie della carne': titolo defoiano per una moralità contro l'ubbrichezza



Sopra: si vede il seguito di 'Le vie della carne'; sotto: il classico ritorno del marito a ora piccola, tra la disapprovazione della suocera e il pianto della moglie



VECCHI FILM IN MUSEO

FORTUNALE

SULLA SCOGLIERA

Titolo originale: 'Cape Forlorn', 1931 - Soggetto: Frank Hervey - Regista: E. A. Dupont
 Interpreti: Tala Birell, Conrad Veidt, Fritz Kortner, Heinrich George



SE consideriamo questo film di E. A. Dupont (1931) secondo le esigenze di un cinema caratterizzato da un linguaggio particolare e diverso da quello delle altre arti, si può dire che esso appartiene al cosiddetto cinema artistico, fa parte cioè di un cinema espresso e concepito mediante le immagini. Si ha la sensazione che il regista abbia trovato una materia particolarmente adatta al suo temperamento, alla sua personalità, al suo gusto. A questo proposito ci vien fatto di pensare come alle volte l'ispirazione di un artista può nascere dall'intuizione di un particolare anche insignificante della sua vita. In un secondo momento la fuggevole impressione si chiarisce, prende forma, finché si matura.

Non ci sembra d'altra parte azzardato affermare che questo film è il frutto di una conoscenza esatta della tecnica e dei mezzi intrinseci al cinematografo, tanto che si crederebbe addirittura che, senza quel bagaglio culturale apparentemente arido, Dupont non avrebbe mai avuto la possibilità di arrivare a dare al suo film una « forma » così unita, così costante. Soltanto una conoscenza precisa del montaggio, e delle sue leggi, poteva dettare a Dupont il ritmo e l'andatura che caratterizzano FORTUNALE SULLA SCOGLIERA.

Dupont fa parte di una tradizione che si è imposta in Germania dal 1920; tradizione che rappresenta e determina soprat-

tutto una coscienziosa comprensione dei problemi cinematografici. Le esperienze americane, prima, di Griffith e di Chaplin, e quelle francesi in un secondo tempo, con Delluc, influirono direttamente sul cinema tedesco che si veniva formando, sicché non fu difficile agli uomini che lo facevano, esprimersi ben presto in una forma prettamente cinematografica. IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI di Wiene è il primo tentativo di una certa importanza. La letteratura veniva così incontro al cinema, e mentre in Francia l'avanguardismo cominciava a germinare, in Germania si tentava il genere espressionista, frutto di una visione artistica un po' morbosa e decadente ripresa dalla letteratura e dalle arti figurative. Ma la cosa essenziale era che, per la prima volta, si tentava di fare del cinema applicando i mezzi espressivi propri di questa nuova arte. La tradizione continuava poi con Grüne, con Dupont, con Fritz Lang, con Lu-

pu Pick, con Murnau, ecc. FORTUNALE SULLA SCOGLIERA (quantunque non prodotto in Germania), è uno degli ultimi esempi di questa tradizione, che poi per molte cause, tra le quali l'avvento del sonoro che non da tutti fu assimilato e compreso, veniva ad affievolirsi, fino a morire completamente.

Questa premessa che può apparire ad un primo momento gratuita, ci sembra invece necessaria per un'analisi precisa dell'opera, anche da un punto di vista storico.

Inquadrato così FORTUNALE SULLA SCOGLIERA nell'epoca sua propria, sarà ora specialmente utile esaminarlo da un punto di vista tecnico: è questo che ci preme, poiché lo consideriamo in questo senso esemplare. Il regista Dupont ha applicato la tecnica cinematografica, che aveva già sufficientemente assimilato in VARIÉTÉ, in obbedienza al suo temperamento ed al suo mondo emotivo. Solo in questo modo si poteva scorgere in fondo al film l'artista che aveva maturato l'opera. Bisogno innato di una ricerca analitica e profonda, corrispondenza tra ambiente e psicologia, conoscenza della vita e degli uomini. Dupont d'altra parte comprende così bene il mezzo con il quale si esprime, non solo da non trovare in esso alcun impaccio, ma da arrivare a dominarlo, fino a rendersene assoluto padrone.

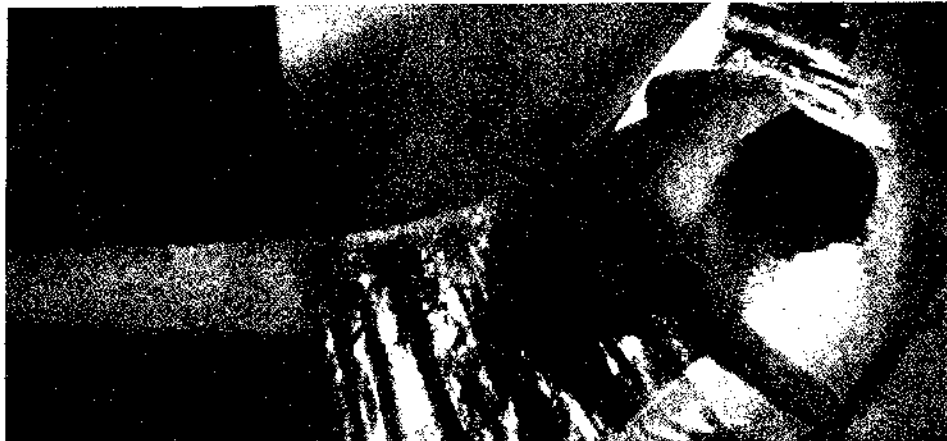
Andatura e ritmo del film sono strettamente legati alla concezione generale dell'opera. Infatti ecco degli elementi che danno al film un suo particolare tono: il fanale che scandisce monotono i colpi, il mare che assorda le stanze, le scale ripide e tortuose, le stanze poste una sull'altra sulla torretta. Tutti questi motivi conferiscono risalto e colore ai personaggi, la recitazione dei quali si adatta come magicamente al luogo dove si muovono e dove vivono.

Laddove è necessaria una maggiore stringatezza, ecco il montaggio adeguarsi, diventare più rapido: dove invece la recitazione si fa tragica e le pause si succedono con più sveltezza, ecco anche il montaggio rallentare, di colpo. Nell'ultima parte tuttavia ci è sembrato che il montaggio sia



stato relativamente trascurato, rispetto alla prima che è musicalmente condotta. Quasi in tutto il film il regista fa uso del montaggio cosiddetto « per contrasto »: soltanto una volta, come ci sembra, adopra il montaggio parallelo, ed è quando suona l'allarme e si vede la donna nella camera di Kass, e poi il marito che si sveglia. In ogni modo si può dire che l'espressione raggiunga, per mezzo di questi accorgimenti tecnici, che servono come per rimpolparla e chiarirla, una forma precisa. « Il montaggio è il respiro della narrazione », dice Bela Balász. E in questo film tali parole vengono proprio a proposito. D'altra parte non si può dire che in questo caso il montaggio « viva a spese della chiarezza contenutistica ». Dupont ha ben precisi e chiari i contorni della sua opera e non eccede mai. Altre volte, seguendo con la macchina i personaggi, egli fa del montaggio soggettivo. In un film dove i sentimenti dei personaggi debbono ad ogni momento scoprirsi e rivelarsi, è chiaro che questo tipo di montaggio non può essere che fruttifero.

La carrellata con la quale ha inizio il film dimostra abbondantemente che il cinema possiede un linguaggio molto difficile ad assimilare, ma che, una volta conquistato e subordinato alle esigenze di concezione, può portare a conquiste espressive non indifferenti. Il *tabarin* che Dupont ci descrive, ci viene incontro e ci trasporta immediatamente in quell'atmosfera, in virtù di un'analisi che appare tanto più esatta, in



di fronte ad un raro pezzo di cinematografo, dove c'è un clima raggiunto, proprio in virtù di questa visione chiara delle possibilità tecniche viste in funzione dell'ambiente. I tre elementi di cui si vale il cinematografo, fondendo in questo modo tre arti in una (pensiamo alla tragedia greca che accoppiava danza, musica, e parola, cioè poesia), sono espressi magistralmente in questa carrellata. Immagine, e cioè inquadratura e delimitazione spaziale del campo, movimento, e cioè danza, massima espressione di quello, e infine suono, vengono riuniti e fusi in maniera del tutto omogenea.

Finito il lungo carrello, ecco il dramma entrare subito nel suo pieno sviluppo. Una pausa lunga, la donna (Tala Birell) guarda suo marito, il capitano Kell (Fritz Kortner), che non parla. Troppe cose dovrebbero dirsi, ed è perciò meglio star zitti. Quando finalmente la donna rompe il silenzio, viene naturale la rievocazione. E la donna comincia a rievocare. Eccola giungere al faro, con il novello marito. Quest'ultimo le presenta Kass (Heinrich George), l'aiutante, diciamo, in prima.

Kass, quando i due sono entrati in casa, avviandosi anche lui fa un gesto, come per dire: « perbacco, non è male la ragazza »! Il racconto si chiarisce così in breve: le intenzioni dei personaggi, i loro sentimenti, si scoprono facili, naturali, senza sforzo. L'analisi minuta degli incontri, con un montaggio progressivo, porta istintivamente a chiarire le situazioni. Il regista usa sovente le inquadrature dal basso, le panoramiche veloci, i dettagli, ma sempre in funzione ben precisa del racconto. I movimenti di macchina scorrono fluidi, perchè seguono, in un ideale ritmo, l'azione. Il marito che si toglie le scarpe, la sera, e si vedono in un particolare solo i piedi e le scarpe e si sente la voce fuori campo: « un'altra giornata è passata ». Il carattere del personaggio viene fuori, subito, improvviso e nettissimo. Egli è già vecchio, e non può soddisfare la moglie giovane. Poi il regista dà precisi particolari della donna, dai quali emerge la sua natura sensuale. Kass si innamora subito della donna. Si vede rapidamente e chiaramente da come si muove che si sta innamorando. Ma se questo non bastasse, e qui si tratta di recitazione, ecco un particolare che ci dà una illuminazione: la donna sta prendendo dei panni che stavano ad asciugare, e un vecchio la ferma mentre essa sta per prendere una camicia. « Quella è di Kass ». Poi si vede il particolare della camicia rivoltata, che si gonfia con il vento. Il vecchio fuori campo dice: « Come è buffo Kass ». Dupont racconta dunque cinematografica-



quanto è in funzione precisa del racconto. E davvero si può parlare di una analisi che porta in definitiva alla sintesi! C'è inoltre da osservare che non si nota in questa carrellata l'artificio, poichè ci dà l'impressione di entrare con gli occhi in quel luogo, e poi di avvicinarci e scoprire tanti personaggi che stanno vivendo là dentro. L'uomo che sta sulla sdraia e si stiria, la donna che tira per un braccio l'uomo, la coppia improvvisata che diventa allegra appena il cameriere porta da bere, e tutti gli altri personaggi, sono immersi completamente nella loro vita, e non ci danno assolutamente la sensazione di essere stati messi lì e « accomodati ».

La musica che accompagna la carrellata dà infine l'ultimo tocco: sicchè si può dire che in questo primo brano ci troviamo già





mente, e questi esempi potrebbero essere ancora più numerosi.

Kass, più tardi, cerca di convincere la donna a seguirlo. Egli spera di mettere da parte un po' di denaro e di andare a vivere con la donna a Sidney. « Questa non è vita », esclama, mentre dà uno sguardo verso l'alto: è chiaro che indica il rumore asfissiante del faro. Poco prima Kass stava accarezzando una calza appesa della donna, e mentre compiva questo atto, il suo sguardo patentemente esprimeva desiderio. Nello stesso modo tutto il suo corpo emanava calore e sensualità e nello stesso tempo rozzezza mentre si lavava facendo rumore con la bocca.

Soltanto qualche volta gli elementi decorativi non sono in funzione del racconto: altre volte Dupont arriva con la macchina a scoprire, proseguendo nella sua minuta analisi, i particolari che ci danno subito la sensazione del momento e della psicologia dei personaggi. Anche i passaggi da una scena all'altra sono curati: mentre il marito e Kingsley, lo sconosciuto che è capitato al faro in una sera di tempesta, stanno giocando a dama, le pedine di questa, urtate dal braccio nervoso di Kingsley (Conrad Veidt), cadono, perchè il marito ha detto una frase che poteva far supporre una conoscenza della situazione del fuggitivo, e per stacco si vede subito il particolare delle patate che cadono dalla borsa della donna, la quale ha saputo una brutta notizia. Kingsley e la donna, Eileen, si amano. Kass cerca di uccidere Kingsley, ma Eileen gli spara addosso e lo ammazza. Kingsley è arrestato, e il capitano (nella rievocazione, appunto) viene a sapere tutto dalla moglie. Continueranno a vivere insieme.

Le inquadrature sono pure sempre curate: quando i tre sono a tavola, la macchina scopre dal di dietro la schiena enorme di Kass. Quando quest'ultimo aspetta una risposta da Kingsley, circa la sua proposta, si vedono tutti i particolari della stanza. La pausa non potrebbe meglio essere colmata, ed anche in questo caso Dupont ha usato i mezzi specifici del cinematografo. Il primissimo piano di Kass che sente la notizia dalla radio, analizza pure profondamente il pensiero che in quel momento Kass formula. Egli sta mettendo su il suo piano e se ne compiace.

L'ultima parte, come abbiamo accennato, è forse un po' affrettata. La lotta dei due, il colpo di rivoltella della donna (dettaglio della pistola che fuma), culmina con una inquadratura presa dal di fuori dalla finestra. L'acqua gocciola per i vetri: si vede il primo piano della donna, e la testa voltata all'indietro di Kass, ucciso. È un quadro impressionante, e, si potrebbe aggiungere, di carattere surrealista.

Il film si chiude con veloci panoramiche del *tabarin*. Ma l'ambiente ormai non c'interessa più: il dramma resta di nuovo chiuso nell'intimo della donna.

Così sorretti, gli attori offrono un esemplare saggio di recitazione cinematografica.

MASSIMO MIDA

'LO SALVERÒ PER VOI MADRE'

QUESTO titolo ingenuo e leggermente ermetico, ma suggestivo, sta in testa a un quaderno che tempo fa ci è giunto in redazione. Il quaderno è percorso da una calligrafia infantile, esile e precisa: con cotesta scrittura Antonietta Venturi, di dodici anni, racconta un suo soggetto cinematografico, romanzesco e appassionato, nel quale non è difficile scorgere l'impronta d'un *quid* segreto e indefinibile, d'un albeggiante tocco di vaga poesia. Antonietta è insomma una bambina sensibile e precoce, fantasiosissima (« i miei genitori lavorano come maghi — scrive nella lettera d'accompagnamento — e non possono comprendere la mia passione »). Ad Antonietta piacerebbe di andare a una scuola di ballo, ma i « maghi » non vogliono: per ora ella scrive soggetti, vive in un mondo mezzo di favola mezzo di realtà: il suo soggetto difatti è ispirato a un fatto vero accaduto in un paese vicino, e nella piccola Antonietta del soggetto non è difficile scoprire lei stessa. Sono così mescolate due realtà differenti. Ella abita a Finale Emilia, e vorrebbe le rispondestimo « fermato imposta ».

Ed eccoci al racconto. Un ricco signore di campagna ha due figli, Renzo di 19 e Orazio di 4 anni. Il suo contadino ha due figlie: Bianca di 18 e Antonietta di 11 anni. Bianca era « una brava e bella ragazza, parlava poco, era timida, tante volte sembrava avesse dei dispiaceri. Bianca non aveva amiche troppo era occupata nel lavoro. Essa nascondeva una forte passione per Renzo il suo padrone ». Renzo era « un bel giovane, biondo, alto, piuttosto altero; girava sempre per la sua campagna a cavallo del suo inseparabile Goldo ». Antonietta era « una bambina vivace; tutt'altro tipo di sua sorella ». « L'estate cominciava andarsene, e si avvicinava la raccolta dell'uva; la vigna era veramente uno spettacolo a vederla; ben lineata, carica di grappoli neri già maturi, era qualcosa di meraviglioso ».



Antonietta Venturi di 12 anni

Orazio cade nell'acqua. Antonietta lo salva. « Bianca e suo padre furono contenti dell'atto della sua bambina. Bianca ora pensava a Renzo e si diceva: « Non sarà più così cattivo! » « Con noi è sempre barbaro! » Lei che gli voleva così bene, pensava solo a lui in segreto di tutti, solo il suo povero cuore sapeva e soffriva ». Più tardi: « Erano vicino alla strada, mentre Antonietta mangiava un grappolo d'uva, vide un uomo che portava a tracolla una cassetta con un gramofono: « Olà buon uomo cosa volete per suonarmi un valzer? » « Sentì cara mi darai ciò che vuoi ». « Ebbene 4 soldi bastano? » « Oh! grazie sono anche troppo ». Antonietta cominciò a ballare il valzer; aveva quasi finito, quando si accorse che il poco lontano c'era Renzo a cavallo che sorrideva. Antonietta impallidì di colpo e non fu più buona di ballare: « Ebbene ora che ci sono io non vuoi più ballare? » « Oh! senza signor Renzo non è per questo ». « Ebbene senti: mia madre ha ordinato che sia tutto pronto per fare una festa nel nostro cortile questa sera in tuo onore. Verrai anche tu Bianca; a proposito sai ballare e nuotare come tua sorella? » « Ballare sì ma nuotare no! » « Ebbene stasera ci si proveremo. Vi saluto ragazze, arrivederci stasera ».

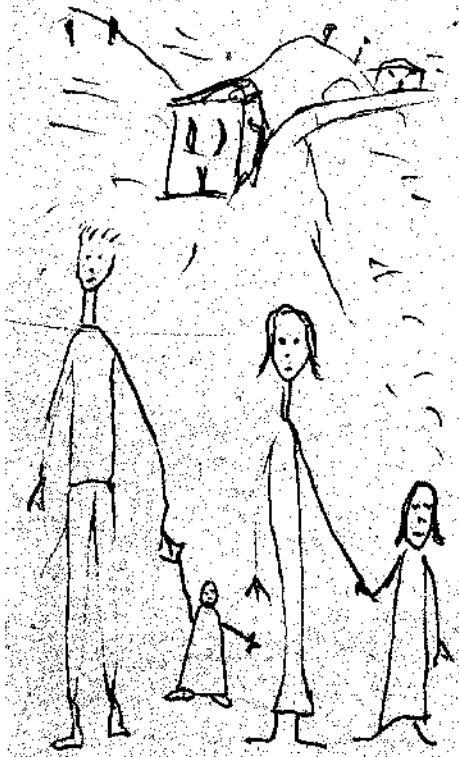
Non è rappresentativa nel raccontare la nostra bambina? E come corrono i fatti. La sera, al ballo, « Antonietta vestita con un abito da ballo regalato dalla signora sembrava una farfalla ». Tutti la elogiano. Intanto Renzo balla con Bianca e si allontana con lei nel giardino: la ama, la sposerà. « Da quella sera Bianca e Renzo si davano sempre appuntamenti; così passò ottobre ». « Ma poi Renzo cominciò col non farsi più vedere; e Bianca non sapeva come sfogare il suo dispiacere; sapeva già di essere in brutte condizioni; e ingannata e disonorata per sempre ».

Ed eccoci al nucleo centrale del dramma. « Passò qualche giorno ma Renzo non si faceva vivo; così Bianca scrisse una lettera: Caro Renzo, da quando ti dissi le mie condizioni mi hai abbandonata non ho il coraggio di parlare alla mia famiglia. Abbi pietà di me! Ti prego scrivimi.

Bianca. Appena ricevuto il biglietto Renzo le rispose subito: Ho ricevuto la tua lettera; ti attendo stasera alle 10 giù l'argine di rispetto alla tua casa. Renzo. Bianca alla sera come sempre andò a letto con sua sorella. Appena la sorella si fu addormentata si alzò piano, piano tutta contenta, che presto avrebbe veduto il suo Renzo. Forse le avrebbe detto di sposarla, e così si poteva evitare uno scandalo, non era senza coscienza come le aveva detto Antonietta, era una bambina non poteva sapere! Così si vestì e poi scrisse un biglietto e lo mise appuntato sul cuscino. Erano quasi le 10 e Bianca arrivava nel posto convenuto. Renzo era già pronto ad aspettarla. Lei subito gli corse vicino e gli disse: « Da qualche giorno non ti vedo Renzo dubitavo che tu non mi volessi più bene, ora sono contenta, perché ti vedo, come mai non sei venuto a casa mia? » Lui che sembrava un leone disse: « Sono proprio venuto a questo appuntamento per dirti di non permetterti mai più di scrivermi; l'ha letta mia madre, capito! » Il dialogo seguita su questo tono, anzi cresce: il giovane si rivela un vero Signor Hyde: ecco perché aveva domandato a Bianca se sapeva nuotare: inorridite o lettori: per affogarla!

« Bianca non sapeva nuotare: si dibatteva, si aggrappava, aiutata dalle onde riuscì ad aggrapparsi ad un piccolo salice, ma lo sciagurato non ebbe pietà per quello che aveva commesso; di nuovo le diede una pedata che la staccò dal salice; Bianca sfinite avvilita fu in balia dalle onde, aveva fatto quasi mezzo chilometro quando fu come desta da un cattivo sogno; non è un sogno disse: « Sono nell'acqua, e come sono sospesa! dove sono? sono stretta in un salvagente? » No non era che il suo palerò che le serrava alla cintola; e la salvava. Bianca si fece un po' d'animo guardando nel cielo la bella luna che risplendeva, sembrava le dicesse: « Ci sono io non aver paura! ».

Antonietta si sveglia, va a cercare la sorella. Sentite che roba: « Antonietta andava a passi lenti; non aveva paura, le sembrava di sentire il brontolio di sua sorella e Renzo; ma poi ancora le sembrava d'ingannarsi, allora chiamò Bianca sottovoce; ma Bianca non rispose, ma dove sarà?, cosa gli sarà successo?, e così allungava il passo. Si avvicinava al fiume. Ad un tratto vide per terra una forcina, poco

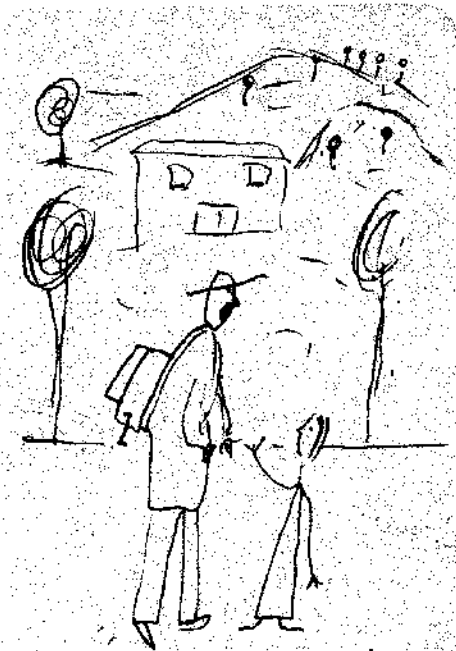


Renzo di 19 anni, Orazio di 4; Bianca di 18 anni e Antonietta di 12, sono i protagonisti del soggetto



Renzo era « un bel giovane biondo, alto, piuttosto altero; girava sempre per la campagna a cavallo del suo inseparabile Goldo »

Distrazioni



«...vide un uomo che portava a tracolla una cassetta con un grammofono: «Oia buon uomo...»

lontano un fazzoletto». In pochi e ingenui tratti è creata l'atmosfera, e per mezzo di buon «materiale plastico» cinematografico (forcelline, fazzoletto), la giusta tensione del racconto. Essa salva Bianca.

Qualche giorno più tardi aiutata dalla vecchia nutrice Erminia («Erminia era un donnone che pesava più d'un quintale; mangiava di continuo; pigra in tutte le sue mosse, senza energia, buona come un dolce; voleva bene a quelle due figliole come fossero state sue. Erminia disse ad Antonietta che restava nell'uscio con fare di sgustoso: Ebbene, che dice la farfallina?»; è un ritratto magistrale, veramente; e notate la bellezza poetica di quel «disgustoso» e di quel «che dice la farfallina?»), denuncia Renzo al maresciallo, e il giovanastro va in prigione. Lo spazio ci impedisce di dilungarci; diremo in due parole come va a finire: Bianca, per salvarlo dalla prigione, commossa dal dolore della madre di lui, acconsente a sposarlo.

Ci sembra chiaro, per concludere, che nella nostra Antonietta sia prepotente la vocazione della narratrice; e di cuore le facciamo l'augurio di arrivare a maturarsi saviamente, di non disperdere al vento questi suoi doni miracolosi.

(disegni di Gip)

AMERIGO CENCI

IN UNA industriosa cittadina adagiata sui pendii selvosi del Teutoburgo, a Bielefeld, nella Vestfalia, nacque Friedrich Walter Murnau l'anno 1889. Compì gli studi nella celebre università di Eidelberg, facoltà di lettere e filosofia. Ma la laurea non gli servì, fu unicamente la sua preparazione intellettuale dalla quale ricavò quell'ideale di bellezza che doveva poi inseguire tutta la vita e infine raggiungere. Si dedicò dapprima al teatro, e fu allievo di Max Reinhardt. Ma la sua faccia intelligente, in cui gli occhi erano due tagli acuti, d'aquilotto, dovette piacere al grande Reinhardt, che lo elesse suo collaboratore. Presto però Murnau capì che il teatro non gli avrebbe mai dato quello che ansiosamente cercava, e si gettò a capofitto nel cinema. Venne l'intervallo della guerra, che lo vide aviatore, e poi di nuovo il cinema, niente altro che il cinema.

Ciò che Murnau divenne, è noto. In un affettuoso articolo, Francesco Pasinetti lo definì «il più cospicuo rappresentante del cinema di tutto il mondo». Con la sua tecnica semplicissima — rarissimi i movimenti di macchina e i virtuosismi — tendeva a una espressione pura, essenziale. Riputava di dirigere film «commercianti». Era di una rigorosità ostinata nella scelta degli interpreti, di una esattezza scrupolosa nel lavoro. Non produceva più d'un film all'anno, il suo ideale là, chiudo fisso nella mente e nel cuore. Nacquero L'ULTIMA RISATA, TARTUFO, FALSA, ecc. Intorno al 1926 William Fox lo volle in America; vi girò pochi film, tra cui NOSTRO PANE QUOTIDIANO e AURORA.

Aveva cinquant'anni quando, con Robert Flaherty, s'imbarcò su un piccolo veliero bianco in rotta per i mari del Sud, piena la testa di idee e di visioni. Del suo lavoro laggiù scrisse: «Mentre cercavamo Bora-Bora, facevamo anche delle prove con dozzine di giovani polinesiani, per scovarne una capace di assumere la parte principale. Trovai delle grandi bellezze, delle bellezze che mi sorpresero, ma poche erano capaci di lavorare dinanzi alla macchina da ripresa. Poi a Bora-Bora udimmo parlare di Reri una vera figlia delle isole di cui tutti lodavano la grazia e la modestia, ma ella si trovava in un altro atollo e dovemmo attendere il suo ritorno. Come a prima vista m'ero accorto di trovarmi dinanzi alla mia isola, così scoppii la mia «stella» appena fui dinanzi a Reri. Non aveva che sedici anni, ma era un tipo di squisita bellezza giovanile. Mai prima d'allora avevo visto così bei lineamenti, un colorito così grazioso e soprattutto dei denti così splendidi. La sua pelle era di un dolce color oliva. Bella come le più belle ragazze di Hollywood, con la piccola va-

riante di possedere quella leggera piatezza del volto, che caratterizza le razze oceaniche. Un po' più tardi trovammo Matahi, un bel giovane che s'adattava naturalmente alla parte di protagonista. Era il miglior nuotatore dei dintorni ed ha dimostrato quasi più intelligenza di Reri. Condussi i giovani nell'interno dell'isola e imposi loro delle prove giornaliere, fino a che non conobbero nei minimi dettagli la parte che dovevano recitare. Essi dovevano condursi come nella vita quotidiana, con le giuste modificazioni sentimentali che io indicavo. Inizialmente la ripresa ed essi si comportarono come attori spontaneissimi. Un punto sul quale mi permetto di insistere e che prova la loro ingenuità è che, per quanto possa apparire poco verosimile, io dubito ch'essi abbiano compreso che recitavano una parte. Essi consideravano gli apparecchi come strumenti religiosi e noi sembravamo loro un po' al disopra del livello umano, esseri capaci di suggerire il dolore e la gioia» (dal Margadonna).

Con TABÙ, l'ideale di Murnau era raggiunto. E come il sonoro nasceva giusto allora, al film venne adattato un commento musicale, che risultò di prim'ordine. Finalmente, giunse la sera della «prima». Un trionfo. Murnau uscì raggianti dal cinematografo, salì su un'auto che s'allontanò rombando, mentre lui salutava con la mano gli amici, e sorrideva. Doveva essere quello il suo ultimo sorriso. Pochi istanti dopo, un incidente lo uccideva.

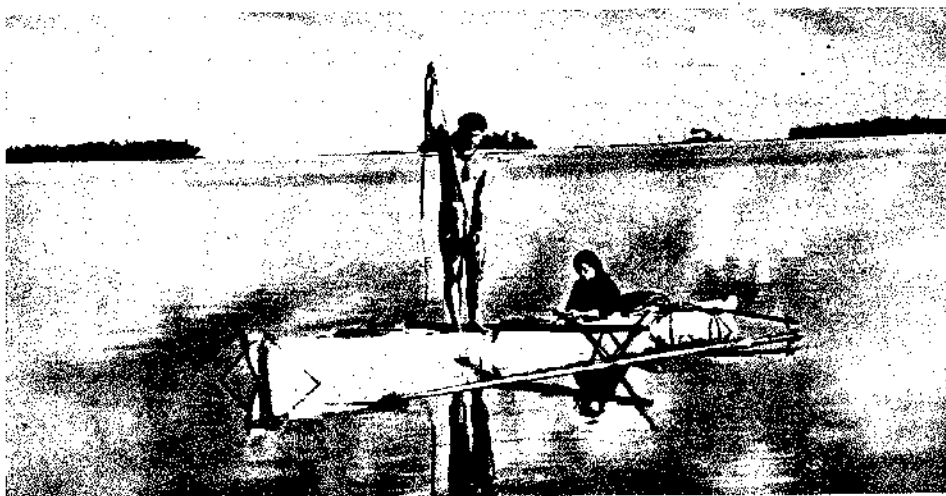
«Mi hanno raccontato — scrive Pasinetti — che la bara contenente il suo corpo ha attraversato su un transatlantico l'Oceano, è stata deposta su una delle rive del porto di Amburgo; è rimasta giorni e notti sotto la tempesta. Proprio su quella riva, in un giorno del 1921, Murnau aveva girato una delle scene più terrificanti del suo film NOSFERATU IL VAMPIRO».

Se mai qualcuno vorrà un giorno scrivere la biografia romanzata di un regista cinematografico, ricordi Friedrich Walter Murnau.

Il film TOSCA ci ha insegnato, se non altro, una cosa: la fotogenia di Roma. O meglio sarebbe dire, ce l'ha confermata, poiché da tempo era sorta in noi la convinzione che se di fotogenia si può parlare con riferimento a luoghi, a città, Roma merita senza dubbio di esser citata ad esempio. Girare per le vie di Roma, significa vedersi aprire dinanzi agli occhi, ad ogni piè sospinto, una prospettiva impreveduta; rettili lunghi e larghi che sboccano su scenari di una armonia architettonica straordinaria, angoli dietro ai quali statue e fontane stanno in agguato, per sorgerti innanzi appena l'affacci: beata falsariga delle antiche città! Di Roma in particolare. Che proprio per questa sua caratteristica ci pare molto indicata pel cinematografo. Difatti: si pensi ai movimenti di macchina. Quale mezzo espressivo più efficace, più veritiero e insieme più fantastico per ridare all'occhio la sensazione di questo spalancarsi improvviso di prospettive, di panorami cittadini, eccetera?

Si capisce che tutto ciò ha solo un valore di tendenza, poiché uno specifico cinematografico vero e proprio sappiamo bene che non esiste; per cui un buon regista può rendere fotogenica e interessante la più scialba e piatta delle città: dipende dal mondo intimo che metterà nella sua opera. Tuttavia non crediamo di andare contro i principi elementari dell'estetica, sostenendo la fotogenia di Roma; vogliamo dire semplicemente che l'astro inventivo e l'armonia architettonica sono talmente distribuiti in tutti gli angoli i più nascosti e impensati di Roma, che la «camera» meglio di qualsiasi altro mezzo, data la sua mobilità, è indicata a ritardarci; risponda essa a ispirazioni veriste — com'era il caso di TOSCA — oppure romantiche — come sarà il caso, può essere, di un regista a venire.

MANTO



Da 'Tabù' di F. W. Murnau

LUIGI PIRANDELLO
**TUTTI
I ROMANZI**



Pirandello non espresse molte idee intorno al cinematografo: alcune mi sono capitate sotto gli occhi qualche tempo fa, e ora le porgo ai sensibili lettori di *Cinema* come attraente, curioso « docu-

mento »: « Bisogna — egli disse — che la cinematografia si liberi della letteratura, lasci la narrazione al romanzo, il dramma al teatro. S'immerga nella musica, ma lasci il melodramma al teatro d'opera e il jazz al Music-Hall. Io dico la musica che parla a tutti senza parole e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico, gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la verità dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate dalle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono, esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia: ecco il nuovo della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica ».

Il Maestro, poi, intervistato una volta da Gino Rocca sull'appassionante argomento dell'affinità del sogno con una nobilitata e spregiudicata tecnica cinematografica, affermò che solo il film poteva rendere visibile la fuga d'immagini di cui è costituito, in gran parte, il nostro pensiero, ché la parola, detta o scritta, diventa, ma solo dopo, concettualizzazione di queste immagini pensate.

Nel 1929 lo scrittore lavorò, insieme ad Adolf Lantz, ad una « Film-Novelle » tratta dai *Sei personaggi*, pubblicata a Berlino da Reimar Hobbing e mai realizzata: un'affascinante forzatura delle leggi più correntemente « oggettive » del cinema, dove gli oggetti non hanno più corpo delle « memorie », dove è data apparenza concreta (cui termini autentici d'un film ispirato al « Kammerpiel » germanico) alle idee e alle sensazioni.

È noto, infine, il suo acciaio, cospicua opera di Ruttmann, nella quale tuttavia non prendeva considerevole quota il tipico mondo pirandelliano (malamente adoperato in altri film, o — L'Herbier — solo in parte).

Tralasciando i giochi avveniristici dello scrittore a proposito d'una fantastica « cinemelografia » (dai quali si comprende però com'egli avesse intuito l'importanza espressiva del « sonoro »), e considerando della citazione solo le prime righe, nasce, in opposizione a quel concetto, e proprio in grazia della lettura dei romanzi, la convinzione che la letteratura possa ancora donare un provvido aiuto al cinema; che un contenuto narrato possieda un'enorme facoltà di metamorfosi in contenuto cinematografico. Qui si trovano non solo suggestioni contenutistiche, ma anche stilistiche



nel senso del cinema (vedremo che *Uno, nessuno e centomila* n'è pieno).

Dalle parole di quell'intervista e dalle esperienze non completamente felici compiute in cinematografo, si rileva un'istruttiva lezione per il futuro. Essa chiede che, innanzitutto, si porti sullo schermo essenzialmente intatta la *Weltanschauung* di Pirandello; *Weltanschauung* che in *Uno, nessuno e centomila* potrebbe sembrare soltanto dialettica e letteraria, ma che invece si scopre suggestivamente cinematografica, perché, riducendo in film quest'opera singolare, si avrebbe campo d'usare finalmente, e nella maniera più larga e più bizzarra, i mezzi tecnici più scalttriti: i più puri, e i più azzardati: quali certi trucchi (ad es. stupefacenti deformazioni ottiche nella scena iniziale del naso che pende e del mento bipartito da una fossa); il sonoro come accrescimento emotivo o immaginoso della visione; il « linguaggio interiore » (rammentate il tentativo, pur primitivo, di *STRANO INTERLUDDIO*) per sciogliere in immagini quel che vi è di diabolicamente rarefatto nel pensiero pirandelliano. Il bianco e il nero, le inquadrature, le sovrimpressioni, le dissolvenze, riuscirebbero a fabbricare un linguaggio psicologico di rara immediatezza, i concetti pirandelliani otterrebbero la loro più concreta precisazione e semplificazione. Un'opera troppo aristocratica, diranno i filistei, ma aderente alla natura del cinema; un'opera artisticamente fantastica ovverosia: ciò che attendiamo da un avanguardista di nuova tempra, che unendo magicamente Chaplin a Clair ai Marx, riuscisse a giocare d'invenzione sugli elementi espressivi dell'arte sua, per un « cinema puro », e dunque, come già in passato, per un rinfrescamento dei mezzi, riproponendoli in forma inusitata all'industria normale.

Ma non soltanto allettamenti concettuali si incontrano alla lettura dei romanzi di Pirandello: ecco l'argomento molto « passionale » di *Serafino Gubbio, operaiolo*, non più situato, come *Uno, nessuno e centomila*, nei domini dell'intelligenza pura (e, per conseguenza, in quelli da provocare sospetto di esercitazione intellettualistica, del « cinema puro »), ma in quelli del cuore. Serafino Gubbio, incaricato di « girare », racconta il dramma che ha

dovuto riprendere e la genesi del conflitto passionale che l'ha determinato. L'intreccio è complicato e molto romanzesco, e s'inquadra in una felice pittura satirica dei costumi cinematografici 1916. L'attrice Nestoroff, ch'è stata assunta, come Serafino, dalla « Kosmograph », ha un amante: Carlo Ferro, un violento, un sensuale, al quale è incomprendibilmente legata. Alcuni anni prima, questa donna ha conosciuto a Capri un pittore, Giorgio Mirelli, che, com'è naturale, s'è pazientemente innamorato della « vamp », le ha promesso di sposarla e l'ha presentata a sua madre e a sua sorella. Queste ultime cose fanno sì che Aldo Nuti, probabile marito della ragazza e amico del pittore, si senta in dovere di seguire i due innamorati a Napoli per smascherare l'attrice. Invece di arrivare a tanto, Aldo Nuti, preso anche lui, tenta di tradire il suo amico, il quale, messo brutalmente a conoscenza di tutto ciò, si uccide. Aldo Nuti, responsabile della morte di Giorgio, allontanato dalla sorella del pittore, senza sostegno e senza affetto, cerca anche lui di darsi al cinema, spinto da un fatale subcosciente desiderio di riavvicinarsi alla russa. Trova lavoro alla « Kosmograph », tutti attendono il suo arrivo con angoscia. Un film è sul punto d'essere girato, si tratta di una « caccia alla tigre » e il protagonista deve abbattere la belva realmente, in una gabbia, d'un sol colpo. L'amante della Nestoroff esita ad affidarsi un ruolo così pericoloso; Aldo Nuti invece lo accetta. La russa è nuovamente alle prese con due uomini, dei quali vuole sbarazzarsi, come l'altra volta, eccitando la loro reciproca gelosia. Ma il giorno della « caccia », Aldo Nuti spara sull'attrice invece di sparare sulla bestia, sotto le cui zampe soccombe subito, mentre Serafino Gubbio, che ha « girato » fino alla fine, diviene per sempre muto.

E, con le dovute manipolazioni, il più apertamente cinematografico di tutti i romanzi di Pirandello; potreste anche dire che v'è qualcosa di banale, di « feuilletonnesque »; meglio, di « napoletano », della peggiore Serao, per intenderci, in tutta la storia. Ma, come avviene a lettura distesa, anche in sede di sceneggiatura bisognerebbe che l'emozione non debordasse, che fosse dosata, distillata quasi, facendola circolare da personaggio a personaggio

coi salti e le differenze di tensione così cari al cinematografo o di cui già il romanzo ha dovizia. Un'emozione, insisto, di continuo ed accortamente immersa in quell'ossessivo e beffardo tragicismo. Partendo da questo « clima » si potrebbe dar vita a un « genere » distintivo, spiccatamente italiano, che emanasse dal mondo tragicomico, mediterraneo e « fatale », di Pirandello, alla stessa maniera che lo « stile » avvolgente azione e personaggi negli ultimi film francesi è indubbiamente partito dal naturalismo e da Zola.

Coi *Vecchi e i giovani* ci troviamo di fronte al problema assai discusso del film politico. E qui dentro non manca niente: generazioni che si urtano, conflitti di popolo, eventi mutevoli, guidati da una rapida ananche, si avvicendano nel libro a tutta velocità. Anche se i fatti non potrebbero venir tolti di peso, si troverebbero in quest'opera appigli narrativi e « melodrammatici » tali da segnalare una linea emotiva esemplare. Un'atmosfera naturalistica, verghiana quasi, negli « esterni »: all'idilliaco aspetto del mare agrigentino si contrappongono le pittoriche e crude realtà delle zolfatare di Porto Empedocle.

L'esclusa e Il turno, si conducono in un mondo provinciale e piccolo-borghese; s'avrebbe, in sede cinematografica, una più acce introspezione in climi e vite soffocate del Sud, in contrasti fatti più violenti da tali costrizioni; al posto di quella « maniera » zuccherina e correntemente, in casi lontanamente analoghi, ci ha abituato il nostro cinematografo.

Giustino Roncella, nato Boggio si svolge in un piccolo e ironizzato ambiente « artistico »: è una storia non « facile » al cinema, di cui conviene però segnalare la tenera liricità che la conclude.

Tutti i personaggi dei romanzi (escluso ovviamente *Uno, nessuno e centomila*) sono raccontati dallo scrittore in un così splendido chiaroscuro, da farci desiderare ch'essi ottengano, una buona volta, la loro fisica evidenza nel cinema, com'è avvenuto per *Mattia Pascal*. (Si ripensa al *Doppeltgänger* di Hoffmann, balzana proiezione di sé stesso in tanti frammenti, come di specchio che s'infranga, in tanti altri personaggi, ovvero in molteplici e differenziati sé stessi). Ricordo il marito Rocco dell'*Esclusa*, Marta, la moglie senza colpa scacciata e richiamata nel momento in cui ha ceduto all'amante; Stellina, Don Diego Alcover, Ciro Coppa, ecc., del *Turno*. E nel caso di *Serafino Gubbio* la « donna fatale », ridotta in molti film ad uno schema sterile e triviale, potrebbe ottenere il suo « ringiovanimento » con il complesso personaggio della Nestoroff. (LUIGI PIRANDELLO: *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano).

IL MERCIAIO

LIBRI RICEVUTI

ALFREDO PANZINI: *Sei romanzi fra due secoli*. Mondadori, L. 35.

FILIPPO URANIA: *Il passaggio d'Irene*. Guanda, L. 20.

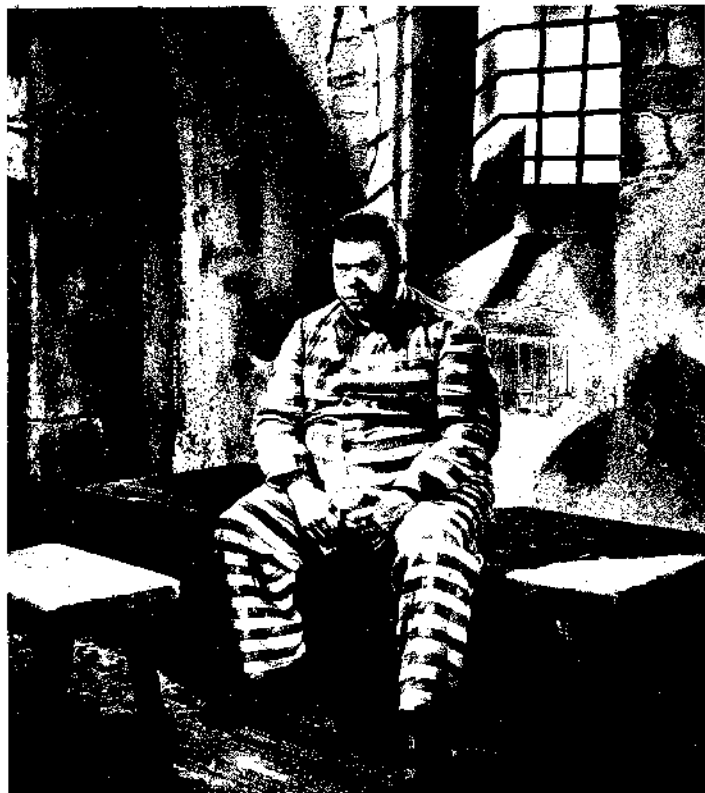
FIERA DELLE NOVITÀ IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ



Il capitano Pietro Gozzani è un onesto marinaio, dotato dei tipici caratteri della gente di mare, fissati da una nobile convenzione. E' fiero, rigido e buono

QUESTO film, come si può facilmente scorgere dal suo soggetto (che le didascalie sotto le foto raccontano a grandi linee), appartiene a un genere drammatico e sanguigno, peculiare sia a certo cinema che a certo teatro, il quale si distingue per due caratteri: errore giudiziario più mattatore come protagonista. Quanti film di questo tipo si siano avuti a tutt'oggi non è agevole dirlo. Chi non ricorda IL FALLO DI MADELON CLAUDET e IO SONO UN EVASO? La difficoltà di queste opere sta nella facilità dei fatti ad aggrovigliarsi, a cadere, per calore di polemica o solo d'emozione, in zone mal controllabili, dove non è più la sfera dell'arte. Pure è possibile, come in IO SONO UN EVASO, l'uso dei puri mezzi del cinema (ricordarsi dell'inseguimento finale) anche dopo «pezzi» di racconto esagitato e, per così dire, extra-artistico, quali ve n'erano nel film di Le Roy. Lo stesso discorso approssimativo vale per questo PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ: un soggetto dovuto a quel Guido Paolucci (di MONTEVERGINE) evidentemente nutrito di sacri sdegni contro l'ingiustizia degli uomini, pletorico e convenzionale nel soffrire per i suoi personaggi, ma nondimeno capace di muovere con consumata bravura i meccanismi complessi cui dà vita. Ma film di questo genere, in Italia, li aspettiamo sempre con interesse: portano un soffio di dramma in un campo, come quello del cinema italiano, troppo placido o troppo piatto: siano i benvenuti. C. L. Bragaglia ha mosso l'ingranaggio come regista, Juan de Landa (nel ruolo del titolo), Maria Mercader, Giuseppe Rinaldi, i tre felloi Glori, Donadio e Luis Hurtado, lo hanno animato.

(foto Bragaglia)



Ma qualche anno prima che s'inizi la storia egli, istigato da due loschi figure, aveva trasportato armi di contrabbando. Tradito dai due, è arrestato



Uscito di prigione, viene a rissa con loro, e uno dei due viene ucciso da un colpo di pistola. Tutti gli indizi sono contro di lui. Egli fugge e si rifà una vita



Carmela, la figlia del 'prigioniero di Santa Cruz', ama il figlio di colui che si crede sia stato ucciso dal capitano



Paolo ama Carmela; ma il padre rivelerà alla fanciulla i gravi precedenti della sua vita, e l'amore dei giovani corre gravi rischi



Duri sono i momenti della rievocazione, per il padre e per la figlia; Juan de Tenda e Maria Mercader s'immedesimano con fervore della vicenda



Dietro ogni cosa c'è il ceffo pretervo e non noto di Enrico Giori: innamorato di Carmela, egli svela i fattacci del passato



Ma infine si scopre la verità: l'uomo fu ucciso non dal capitano ma dal suo disonesto consocio: ritorna la pace nella casa...



...e Carmela e Paolo possono nuovamente amarsi senza preoccupazioni, sotto le piacevoli e giovanili sembianze di Maria Mercader e Giuseppe Einaldi



RACCONTO-FILM

V Puntata

SI vuol dire che la notte porta consiglio: a Mainella una notte di perfetto riposo avrebbe dovuto infondere una dose di euforia sufficiente ad affrontare con ottimismo gli avvenimenti successivi. Svegliandosi invece ritrovò in sé, esasperato di un tono, il dramma che aveva preventivamente disegnato. Etnicamente Mainella era predisposto alla tragedia: non aveva parlato per assaporare le sfumature di una commedia. La vista dell'intimo indumento di Lucia, rimasto su una sedia, lo condusse a nuove e più aspre considerazioni sul problema che si era posto. Si abbigliò lentamente e con la massima cura, ma non uscì; avvertì telefonicamente in ufficio di sentirsi poco bene sedette su una poltrona, in attesa.

Per Lucia il sole si era levato su una magnifica giornata: se i regolamenti non lo avessero proibito, avrebbe cantato attendendo ai lavori di casa. Quando trovò Mainella nella sua stanza, pensò che anche lui fosse felice, ansioso di stringerla ancora fra le braccia, e aprì la bocca al più invitante dei sorrisi.

Ma Mainella resistette. Voleva parlare, definire: impegnarsi con lei per potersi imporre a sé stesso. Lucia, da principio, non comprese il confuso discorso che egli andava sussurrando: lo sentì parlare di redenzione, ma non era abituata a dare eccessivo peso alle parole. Soltanto quando l'uomo propose esplicitamente di sposare e andare insieme in Sicilia dove la attendeva una casa che l'avrebbe messa al sicuro da ogni tentazione, sbigottì e corse ai ripari. Non aveva nessun desiderio di maritarsi: la sua via era un'altra; la vocazione soffocata non le avrebbe permesso di essere una buona moglie. Mainella non fu scontento di tanta ingratitudine: era persuaso che Lucia dovesse essere redenta, risollecata dall'abisso di ignoranza e di peccato in cui era caduta. Nessun missionario ambisce conversioni troppo facili: Mainella neppure. Tentò di persuadere la ragazza.

Ma Lucia rispondeva ostinatamente no. Poche ore prima, nel dormiveglia, una voce le aveva sussurrato incredibili particolari di uno splendente futuro. Affermò che ben altro destino l'attendeva. Quando Mainella comprese le aspirazioni cinematografiche di lei divenne furibondo; dimenticò di essere in un luogo aperto alla altrui curiosità e scosse con violenza la ragazza, gridando che avrebbe saputo costringerla a seguire la via che aveva scelto per lei. Le grida furono udite per tutta la casa.

La sera stessa Mainella preparava le sue valige: non aveva voluto passare neppure un'altra notte sotto il tetto della Pensione. Lucia, dopo aver fornito una bellissima scena di disperazione, era partita fin dal mezzogiorno; andava via senza un benvolito ma Lorena le aveva dato due righe di raccomandazione per il direttore di un grande albergo.

Adelmo assisteva Mainella nei preparativi di partenza. L'attore si era entusiasmato al fuoco messo dal giovanotto nel sostenere il suo ruolo. Mainella era stordito, ma non dello stordimento benfico che segue la fine di ogni sogno e che prelude un ritorno alla realtà; era invece lo stordimento del guito dopo il debutto, quando seguita, in camerino, a recitare la parte che lo ha travolto in scena. Egli doveva uscire dalla scena, le due valige aperte sul letto avrebbero dovuto richiamarlo alla realtà, ma non riusciva invece ad abbandonare quei paludamenti che avevan reso tanto solenne ogni suo gesto.

Entrò Lorena per congedarsi: il giovanotto aveva espresso ad Adelmo il desiderio di salutare lo scrittore. Se ci fosse stata una probabilità per Mainella di tornare alla ragione, la presenza di Lorena l'avrebbe immediatamente messa in fuga. Appena egli fu entrato, il giovanotto si raddrizzò: sentì che era necessario spiegare con appropriate parole tutto quello che era accaduto. Era necessario mostrarsi rinchiuso nel proprio dramma; Mainella salutò appena Lorena per iniziare subito dopo un inutile ma calcolato pellegrinaggio da un mobile all'altro, tenendo meticolosamente gli occhi sbarati avanti a sé. Era molto lusingato dell'interesse che il romanziere dimostrava al suo caso.

Effettivamente Lorena era soddisfatto: mai avrebbe sperato che uno studio dal vero potesse condurre a tale risultato. Ben poco aveva potuto sapere da Lucia, poiché Elena aveva voluto che abbandonasse immediatamente la pensione. Lucia era partita piangendo e protestando la sua innocenza; ma il pianto era soltanto una difesa contro la situazione imbarazzante: in realtà era felicissima che la volontà altrui la costringesse ad abbandonare la vita grigia che aveva condotto fino a quel momento.

Lorena interrogava abilmente Mainella, ma la sua abilità era completamente sprecata, poiché il giovanotto non chiedeva che di parlare; ma Lorena amava ordinare le parole come nei romanzi e si era preparato lo schema di un colloquio così come sareb-

be stato condotto da un suo protagonista. Aveva persino pregustato le confessioni del giovane; siciliano, sangue caldo; un acceso di gelosia provocato dalla aggressiva civetteria della ragazza. Non si attendeva proprio nulla di quello che Mainella narrò. Deluso sulle proprie qualità psicologiche, Lorena non fu capace di seguire il filo che aveva trascinato il giovanotto ad una situazione tanto assurda: il romanzo russo non era fra i suoi modelli. Mainella parlava a voce afona di redenzione della donna, di amore purificato attraverso il sacrificio; Lorena non lo ascoltava; si limitò ad assumere un atteggiamento volutamente comprensivo che esteriormente dava all'interlocutore l'impressione di un grande interesse. Così Mainella, chiudendo le proprie valige, riuscì a sentirsi compiutamente personaggio di romanzo.

Nessuno dei pensionanti era nel salone. In circostanze normali ciascuno avrebbe sentito come dovere l'esprimere la propria simpatia all'ospite che partiva in condizioni tanto disgraziate; ma l'esordio romanzesco di Mainella aveva irritato tutti, ognuno temette di essere defraudato del posto di protagonista che riteneva gli spettasse di diritto.

Passò qualche giornata tranquilla. Lorena aveva dovuto faticare per immettere nello schema di romanzo che aveva ideato l'episodio di Mainella; poi — constatando che anche sulla carta appariva come assurdo e di difficile comprensione al grande pubblico — si persuase che il caso del giovane siciliano poteva essere scartato senza rimorsi, tutt'al più poteva servire di spunto. Infatti il romanziere annotò, con un punto interrogativo a margine, il caso di un pensionante, innamorato di una procace cameriera, che per essa trascurava il lavoro e la fidanzata lontana. Poi trasformò l'episodio in un convenzionale fatto di seduzione: la cameriera era trasformata in una ingenua fanciulla e Mainella nel cinico seduttore che abbandonava la vittima. La ragazza avrebbe poi incontrato un uomo della sua condizione che l'avrebbe salvata riconoscendo il figlio della colpa. Così congegnato, l'episodio gli sembrò di un realismo gradito al suo pubblico. I primi personaggi veri furono così decisamente scartati.

Da tempo la signora Elena interrogava sé stessa sull'opportunità di assumere una cameriera che avrebbe certamente contribuito ad alzare di tono la pensione. Dopo il licenzio-

mento di Lucia, si decise a domandare all'agenzia di collocamento che gli fosse mandato un cameriere. Si presentarono alcuni giovanotti insignificanti, pochissimo somiglianti all'immagine che Elena si era fatta di un domestico ideale. Telefonò di nuovo all'agenzia protestando di non volere del personale di ripiego: aveva chiesto un cameriere, un vero cameriere. Il direttore la assicurò di avere sottomano ciò che faceva per lei.

Il mattino successivo Elena era nel giardino quando si aprì il cancello ed entrò un elegante signore dai quarantacinque ai cinquant'anni con le mani occupate da pesanti valige. Giunto a due passi da Elena, depose le valige e si tolse il cappello duro: « Mi manda l'agenzia, signora » disse. Elena era leggermente stupita e non rispose prontamente: pensò ad un equivoco. L'uomo parlava con accento straniero e aveva, lo notò subito, le mani fini e curatissime.

« Non avete chiesto un cameriere? ».
Elena riacquistò prontamente la sua dignità di padrona e rispose con un segno di assenso. L'aspetto dell'uomo era proprio quello sognato.

« Sapete certamente servire » disse.
« Posso insegnare ai vostri ospiti come si sta a tavola » replicò il cameriere. La frase era altera ma il tono dimesso.

« Quanto pretendete di stipendio? ».
La cifra che l'uomo pronunziò fece trasalire Elena; pensò si trattasse di un pazzo. Ma egli proseguì tranquillamente:

« Non troverete mai un servizio preciso come il mio: so fare tutto. Ho un'unica esigenza: voglio essere chiamato Altezza. Sono il Granduca Cirillo Makarov ».

Riprese le due valige e si avviò verso l'ingresso. Elena lo seguiva senza parlare. Sulla porta dovette reprimere il gesto istintivo di dare la precedenza al nuovo cameriere.

Benzoli tornava da un breve viaggio di affari. Aveva passato la notte senza poter dormire: con la testa appoggiata sul cuscino, nel suo angolo, non aveva fatto che fantasticare.

Elena era al vertice dei suoi sogni. A diciotto anni, apprendista presso un commerciante di ferramenta, Benzoli era stato innamorato della cassiera, una ragazza troppo bionda ed esile che dopo un anno era scomparsa, consunta da una romantica malattia. La ragazza si chiamava Carlotta, e quel nome, qualche anno più tardi, lo invogliò a leggere un libro trovato in una camera d'albergo. Fino a quel momento, e dopo, Benzoli non aveva letto altro che i listini di borsa e un giornale di informazioni commerciali.

Trovandosi in piena atmosfera di romanzo, l'unico libro che aveva letto gli ritornava insistentemente alla memoria; tutta la notte non fece che pensare come Lorena avrebbe giudicato il suo disgraziato amore e che cosa era necessario fare per impressionare il romanziere. Il gesto di Werther gli appariva eccessivo, ma non sapeva d'altronde trovare altra soluzione degna di una romanzesca vicenda.



«...entrò un elegante signore dai quarantacinque ai cinquant'anni, con le mani occupate da pesanti valige...»

Era passata di poco l'alba quando il treno giunse in stazione; sul piazzale, non ancora spazzato, il mattino si presentava lattiginoso e sporco; trovò un tassì vecchissimo che negli strappi della fodera di pegamoide nera rivelava l'imbottitura di crine. Il cancello della Pensione era ancora chiuso: suonò, poi suonò un'altra volta. In cima al viale apparve una figura d'uomo che non conosceva: indossava i pantaloni neri che finivano in larghi stivali e una casacchina bianca chiusa al collo e stretta alla vita, come i componenti dei cori di cosacchi. Benzoli, stupito, si fregò gli occhi; l'uomo si fermò avanti al cancello guardandolo con una certa diffidenza.

« Non aprite? ».
« Chi desiderate, signore? ».
« Sono Benzoli; il numero 9, se vi piace ».
« Ah, capisco! » disse l'uomo e aprì il cancello con gesto solenne.
« Siete un nuovo cameriere? » domandò Benzoli.

« Sono il principe Cirillo Makarov — disse l'uomo con dignità. — Presentemente sono ai servizi della padrona di questa casa ». Benzoli balbettò « Scusate »; prese da sé la valigia e si avviò per il vialetto. Il principe lo precedette fino alla porta, davanti alla quale si fermò per lasciarlo passare. In alto, sull'ultimo pianerottolo della scala,

c'era Elena uscita in quel momento dalla sua camera. Il principe corse rapidamente fino a lei e piegò il ginocchio.

« Buon giorno, barina ».
« Buon giorno, Altezza — disse Elena sorridendo. — Perché non avete preso le valige del signore? ».

Cirillo Makarov si volse e squadro ancora una volta Benzoli. « E certamente un mercante — disse. — Nel mio distretto facevo frustare tutti i mercanti che passavano. Essi sono più spregevoli degli schiavi ». Piegò la testa in cenno di saluto e si allontanò senza voltarsi.

Benzoli era sbalordito. Riprese la valigia e si rivolse ad Elena: « Spero che lo licenzierete ».

« Non ne sono sicura. Mi piace la gente che sa pretendere il proprio pane come un diritto. Li paragono ad altri che chinano continuamente la schiena per raccogliere del denaro ».

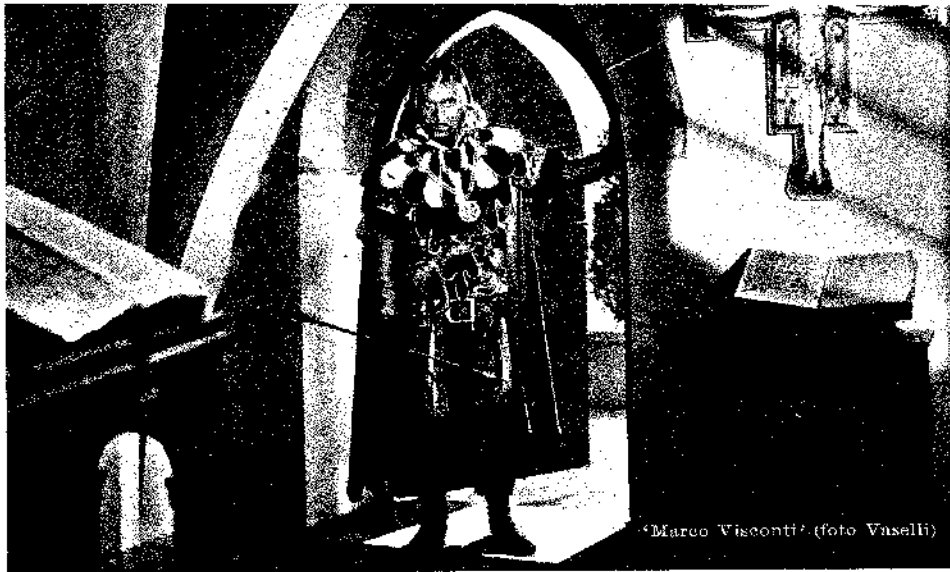
Il mondo girava intorno a Benzoli. Continuò a girare anche quando ebbe chiuso la porta della camera. Dopo due giorni di sciocco, le lenzuola erano lievemente umide e appiccicose. Gli ci volle più di un quarto d'ora per riscaldarsi e prender sonno.

UMBERTO DE FRANCISCIIS
(dia. di Purificato)

3. (continua)

FILM DI QUESTI GIORNI

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



«Marco Visconti» (foto Viselli)

*** MARCO VISCONTI

Italia - Produz.: C.I.P. - Distribuz.: E.N.I.C. - Regia: Mario Bonnard - Diretti. di prod.: Carlo Benetti - Soggetto: V. N. Novarese, Gasperini, Bonnard - Sceneggiatura: V. N. Novarese, Gasperini, Bonnard - Scenografia: Piero Filippone - Operatore: Mario Albertelli - Costumi: Vittorio Nino Novarese (Casa Caramba) - Fonica: Carlo Fusterini - Interpreti: Carlo Ninchi, Mariella Lotti, Roberto Villu, Alberto Capozzi, Guglielmo Barnabò, Ernesto Almirante, Mario Gallina.

Il film storico è un po' come l'abito in vendita già bello e confezionato. Si finisce per trovare sempre chi lo metterà addosso con soddisfazione e colui al quale si adatterà a pennello. Infatti la conoscenza dei fatti storici, o meglio la fantasia che ciascuno nel suo intimo ci ricama sopra, son cose tanto personali e incontrollabili e nello stesso tempo così variabili da uomo a uomo, che si finisce quasi sempre per imbrogliare in un assenso se non in un successo.

Il pubblico che ci sedeva vicino durante questa proiezione di MARCO VISCONTI ci ha convinto ancora una volta di questa nostra idea. Il film è piaciuto, l'incontro delle due fantasie, quella dei creatori di questa pellicola e quella della gente è avvenuto perfettamente.

Tutto questo però non dà altro riconoscimento al film, che di essere uno spettacolo riuscito nell'ambito del puro divertimento. Restano a vedersi altre cose sulle quali, sia detto ancora una volta, il fatto esteriore di una fortuna spettacolare non ha alcuna importanza. Queste cose possono in sede critica venir valutate come pregi o difetti, e qui sta ciò che maggiormente conta, l'essenza stessa del film.

MARCO VISCONTI ha dei pregi senza dubbio rilevanti. C'è ad esempio una cura preziosa e giudiziosa nei costumi, negli arredamenti, nei paesaggi che solo raramente abbiamo incontrato nel film storico. Di fronte alle pretensioni di un FORNARETTO DI VENEZIA, o di uno SCANDALO PER BENE, dove lo strafare, proprio perché era opera di tocco pesante e istrionico, cadeva addirittura nel ridicolo, questo MARCO VISCONTI è un esempio di buon gusto e di misura.

Non così ci è apparsa la sottolineatura di certe situazioni, più ancora di certe parti. C'è insomma, come spesso accade, eccessiva bontà nei buoni e troppo dichiarata e calcata malvagità nei cattivi. Ottorino Visconti è tanto angelo da dimenticarsi di essere un uomo e di stare sulla terra, come Mariella Lotti sembra non rammentarsi che il suo ruolo è di donna e non di figura uscita da una pittura dell'epoca.

Tutto sommato però, in grazia soprattutto di un montaggio che ci è sembrato veramente agile

e rispondente alla tumultuosità di questa storia, il film ha una sua vita ben definita e delineata. Non buona ci è sembrata la recitazione dei caratteristi di secondo e di terzo piano che (pare impossibile che solo da noi non si riesca a creare dei nuovi e di maggior rendimento) pecca come al solito di eccessività e di piccolo teatro.

** MAMMA

Italia - Produz.: Italia Film - Distribuz.: E.N.I.C. - Diretti. di prod.: Giuseppe Fatigati - Soggetto e sceneggiatura: Guido Cantini - Scenografia: Ottavio Scotti - Operatore: Arturo Galles - Musica: Verdi - Canzoni: C. A. Bivio - Fonica: Vittorio Trentino - Interpreti: Beniamino Gigli, Carolina Höhn, Emma Gramatica, Ugo Cécchi, Carlo Campanini, Federico Benfer. Nel numero scorso di questa rivista, esaminando il film ARMONIE DI GIOVENTÙ, avemmo occasione di parlare della funzionalità esistente in quel lavoro tra l'impiego del violinista Heifetz e della sua arte, e la storia che si vuol narrare. Proprio per questa ragione quel film ci sembrò indovinato nel meccanismo della sua struttura e realizzato, da questo punto di vista, con perfetto senso del cinematografo. E, diciamo, ci sembrò in virtù di questo «senso» molto superiore ai soliti film nei quali il cinema finisce per far da servitore al signor tenore X o alla signora soprano Y.

Con questo MAMMA di Brignone, siamo di fronte appunto ad un film del tipo lamentato, ad un film anzi che, al difetto di essere solo un pretesto per udire la bella voce di Beniamino Gigli, e di non avere altre ragioni di giustificazione, unisce quello del costante abuso del tono patetico e sentimentale, in forzature che sono, per chi sa vedere, unicamente un'esca per le varie platee.

Noi rispettiamo l'arte di Beniamino Gigli, siamo anzi tra i suoi più sinceri ammiratori, ma non vediamo per quale ragione egli debba a tutti i costi risultare anche attore cinematografico, quando tutto nella sua persona e nella sua recitazione (e questo non deve suonare ad offesa) gli nega assolutamente questa possibilità. Occorre mettersi in testa una buona volta per sempre che il cinema è un fatto visivo, basato non su astrattezze, ma su una realtà lampante e perfettamente definita. Chi si pone dinanzi all'obbiettivo gioca una carta impegnativa e spesso pericolosa.

D'altra parte non crediamo che, anche in sede strettamente economica, sia giusto mettere in movimento un così grande complesso, come è quello che è necessario alla costruzione di un film per fare ascoltare due o tre canzoni o due o tre brani lirici, anche se dalla voce del più grande tenore del mondo.

*** CENTO LETTERE D'AMORE

Italia - Produz.: Incine - Distribuz.: Cine Tirrenia - Regia: Massimiliano Neufeld - Diretti. di prod.: Fabio Franchini - Soggetto e sceneggiatura: Alberto Consiglio, Riccardo Freda, Alessandro De Stefani. Mino Caudana - Dialoghi: Alessandro De Stefani - Musica: Enzo Masetti - Canzoni: Di Luzzaro - Sceneggiatura: Ricci - Operatore: Giuseppe La Torre - Fonica: Renzo Lucidi - Interpreti: Armando Falconi, Vivi Gioi, Lilian Herman, Giuseppe Poretti, Gemma D'Alba, Loretta Vinci, Maria Jacobini, Enzo Biliotti, Bianca Camarda, Giacomo Almirante.

CENTO LETTERE D'AMORE è la consueta commedia filmata che appare settimanalmente in qualcuno dei nostri cinematografi. Si sa che gli alti e i bassi di questo genere, puntualmente registrati della critica, non scuotono né scuoteranno mai la granitica persuasione dei produttori; persuasione nella fortuna presso il pubblico di una formuletta e di un condimento adattissimi per la gente di facile contentatura.

Nel caso però di questo ultimo film di Neufeld occorre essere giusti e riconoscere che siamo nella fase alta della oscillazione di questo genere. In questo film, fatto tutto di gustosi e brillanti sapori, si è evitato perlomeno di cadere nella banalità della solita storiella sentimentale e nella facile comicità dei caratteristi che non sanno e non sapranno mai far ridere qualunque sforzo essi facciano, non si è abusato sul «tipo» degli attori scelti nella distribuzione, e, cosa principale, si è fatto marciare il film secondo quella giustizia di ritmo che si addice esattamente alla storia.

Se queste commedie venissero tutte trattate così come quest'ultima di Neufeld, esse ci apparirebbero accettabilissime, e questo sia detto, per toglierci di dosso la fama di giudici inesorabili del film allegro e brillante e di perenni sostenitori dei drammi a sfondo psicologico.

La questione sta sempre in quel benedetto problema della forma, che per il cinematografo poi si presenta con termini assai più vasti che presso le altre arti. Come la forma, il trattamento, la mano insomma, hanno rovinato e reso insopportabile un film come, poniamo, LA ZIA SREMORATA, così la forma, il trattamento, la mano hanno saputo fare di questo CENTO LETTERE D'AMORE, che appartiene più o meno allo stesso genere, una divertente e spigliata rappresentazione.

Armando Falconi è molto a posto in questo film, più a posto che non sia mai stato nelle sue costanti parti di vecchio dongiovanni.

Vivi Gioi è anch'essa in piena regola, ed anzi ci è apparsa quasi arricchita di una spontaneità e di una scioltezza che precedentemente le mancavano. Elegante, senza essere esagerata, la scenografia.

Ha fatto seguito a questo film l'ottimo documentario LUCE PILOTI E FANTI NEL DESERTO SIRITICO.

*** LA COMPAGNIA DELLA TEPPA

Italia - Produz. e distribuz.: Scalera Film - Regia: Corrado D'Errico - Diretti. di prod.: Max Galandri - Soggetto e sceneggiatura: Alessandro De Stefani, Ferruccio Cerio - Operatore: Massimo Terzano - Interpreti: Maria Denis, Corrado Racca, Adriano Rimoldi, Fausto Guerzoni, Nicoletta Parodi, Clelia Mutajia, Carlo Duse, Ermilio Spalla, Giorgio Costantini.

Ciò che va soprattutto rilevato in questo film di Corrado D'Errico, è la spontaneità e l'agilità di recitazione di Adriano Rimoldi che con vero piacere abbiamo rivisto dopo il suo ottimo debutto di ABDO GIOVINEZZA. Senza dubbio siamo di fronte ad un attore che ha dei numeri e che occorre mettere poco a poco sul piano che gli spetta, cercando soprattutto di non sforzarne i limiti, come purtroppo è d'uso in gran parte della nostra cinematografia.

Infatti l'aver dei numeri non significa che tutti, produttori e registi, possano gettarvi sopra e iniziare quel solito sistema; di insistenza su un tipo e su motivi che a lungo andare pregiudicano non solo il cinema come prodotto, ma la stessa personalità dei protagonisti.

A parte questo discorsetto senza pretese, e a parte la recitazione del Rimoldi, poco c'è da dire su questa LA COMPAGNIA DELLA TEPPA (uno dei tanti, dei troppi film di «marca De Stefani»)

che vuol essere la presentazione di una « burla all'italiana », ma che in effetti è nel suo complesso troppo debole di costruzione per poter raggiungere il fine desiderato.

I difetti sono molti e non tutti purtroppo di scarsa importanza. Talvolta inesattezze gravi vengono alla superficie come per esempio l'accusa fatta dai francesi nel film agli italiani di essere liberali, proprio in un momento in cui i francesi stessi si trovavano in Italia per portarvi le idee liberali (o almeno così essi sostenevano).

Buona la scenografia per quanto venga posta spesso in cattiva luce dalla fotografia.

***CHE SUCCUDE A SAN FRANCISCO?

(The Lady and the Mob) - U.S.A. - Produz.: Columbia - Distribuz.: E.I.A. - Regia: Ben Stoioff - Soggetto: G. Bradshaw e P. Day - Sceneggiatura: R. Malbaum e G. Purcell - Comm. mus.: M. Stoioff - Interpreti: Fay Bainter, Ida Lupino, Lee Bowman, Henry Armetta, Warren Hymer, Harold Huber.

Indubbiamente si deve riconoscere agli americani un merito: quello di saper svolgere i loro temi di propaganda interna e esterna con i mezzi più divertenti, più indovinali e perciò più convincenti ed efficaci.

CHE SUCCUDE A SAN FRANCISCO? è un film già di qualche anno fa, messo in circolazione soprattutto per dimostrare ai cittadini degli « Stati » la necessità di ribellarsi al gioco imposto spesso dalla delinquenza locale, di ergersi compatti contro i sistemi da mafia. Insomma è la dimostrazione del vecchio detto « l'unione fa la forza », contro l'aspettativa talvolta anche di coloro stessi che si uniscono.

Fay Bainter è una vecchietta puntigliosa, testarda; ricca di una animosità quasi incosciente è quella che nel film dimostrerà coi fatti l'esattezza del vecchio adagio. Il tema del film è dunque trovato. Esso sarà divertente perché si baserà su un rovesciamento delle naturali situazioni, sarà indovinato perché assolutamente nuovo, arriverà attraverso una comicità che non è

fondata sul ridicolo, ma anch'essa su un contrasto, alla convinzione. Ed anche la propaganda è servita.

Il doppiato di questo CHE SUCCUDE A SAN FRANCISCO? era la parte maggiormente da curare, poiché nell'originale, il giuoco delle parole e dei toni risultava uno degli elementi più importanti del film. La cura non c'è stata e un buon cinquanta per cento degli effetti è venuto così a mancare. Tuttavia anche nella edizione italiana il brio, il dinamico muoversi della protagonista e dei suoi atti si mostrano, si producono, con molta efficacia e raggiungono, cosa che perlomeno è quello che occorreva da noi, un ottimo fine spettacolare.

Spesso il film sacrifica alle sue intenzioni veridicità e amore di esattezza; esso è perciò seminato di esagerazioni, di incongruenze, di leggerezze. Ma questi difetti di puro contenuto, sono così voluti, così espliciti, così chiari che divertono anch'essi e finiscono per diventare quasi quasi più accetti che se tutto si fosse svolto con una logica misurata e perfetta.

Fay Bainter regge naturalmente da sola tutto il peso di questa faccenda. Essa è un'attrice indubbiamente di secondo piano ma che sa il fatto suo. Del resto la mano che la guida, sa farla muovere in un'aria così viva e piena di ritmo che sarebbe stato più difficile sbagliare che far bene.

*** IL FIGLIO DEL GANGSTER

(Gangster's boy) - U.S.A. - Produz.: Monogram Pictures - Distribuz.: E.I.A. - Regia: William Nigh - Soggetto: K. Brown - Sceneggiatura: R. Andrews - Interpreti: Jackie Cooper, Lucy Gilman, Robert Warwick, Louise Ventner.

Ci sono attori, anche in America, sui quali la fortuna di certe passate interpretazioni ha fatto inesorabilmente cadere come una necessaria fatalità. È la vittoria della cassetta con il mezzo più semplice e più banale: quello del più elementare sentimentalismo, della facilità a produrre suoni con il semplice « pizzicato » di certe corde.

Naturalmente una tecnica raffinata e quella mano leggera che gli americani sanno adoperare nella loro merce cinematografica agevola lo scorrere, travestito in fatti, delle originarie intenzioni, e fa così dei temi più frustrati e consunti, quasi sempre, un divertente spettacolo.

È questo il caso che da anni ormai è toccato a Jackie Cooper, che va di volta in volta impersonando quel tipo di buon ragazzo che, in altri panni, è ormai un luogo comune della narrativa, della fantasia, vorremmo dire, se la parola non fosse troppo grossa, della tradizione di tutti i paesi e di tutte le epoche. Dal pierino di vecchia memoria e di antiche vesti, siamo arrivati sino al FIGLIO DEL GANGSTER ma la sostanza è sempre quella. C'è, è pur vero, tutta la novità dei Colleges, delle macchine Ford, dei maglioni sportivi con su l'iniziale dell'università, ma in fondo il buon Pierino non è molto cambiato. Tutto questo s'intende non è detto per svalutare un film che ha perlomeno dei pregi di scorrevolezza, chiarezza, di buon impatto, ma per cercare di portare a galla i veri aspetti di una formula che per quanto dia in genere buoni risultati, resta pur sempre qualcosa di macchinoso, di artificiale, di voluto. A Jackie Cooper, dicevamo, è toccata la ventura di riprendere un personaggio ormai divenuto luogo comune e perciò a lungo andare pericoloso. Per quanto riandiamo al passato per scoprire una sua interpretazione che si stacchi da questa normalità, non riusciamo a trovarla. Ma perlomeno nelle vecchie interpretazioni il suo ruolo aveva limiti ben precisi che non uscivano mai dalla caratterizzazione, anche se essa era della migliore, anzi della più alta qualità. Basterebbe ricordare IL CAMPIONE, o L'ISOLA DEL TESORO, o SIMPATICA CANAGLIA. Oggi però dalla caratterizzazione si è giunti addirittura al primo piano, senza mutare per nulla i vecchi postulati. Jackie Cooper è simpatico, sa muoversi, se la cava insomma sempre egregiamente e quindi il film è sicuro: ma questo vuol dire abusare di un « tipo », vuol dire mettere in pericolo un attore.

Su tutti gli schermi d'Italia

TRIONFA

la superproduzione Pisorno-Arno-Incine

IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA

Soggetto e Regia di **G. FORZANO**

Distribuzione **CINE TIRRENIA**



GALLERIA

CXV - UMBERTO MELNATI

(v. tavola a fianco).

P *Prodotti chimici*

per fotografia

IDROCHINONE
ATOLO (SOLVATO DI MONOMETILPARAAMIDOTENOLO)
SOLFITO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFITO DI SODIO
METABISOLFITO DI POTASSIO
BISOLFITO DI SODIO

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

SCHIETTO figlio d'arte, Umberto Melnati non ha avuto dubbi, fin dalla più tenera età, sulla sua vocazione. Debuttante a pochi mesi, ancora in fasce, proprio come si racconta di molti attori per dire che sono nati da genitori di professione e di tradizione giusti, Melnati aveva nativamente e spontaneamente entro di sé il germe del teatro, nonché dello spettacolo come forma usuale e quotidiana di vita. Il pubblico gli fece imparare molte cose, ed anche lo abituò a considerarne la presenza in modo contrastante: amarlo e temerlo nello stesso momento, come risultato di un evento macchinale.

Un lontano avo, di nome Gioacchino Malnati (questo era il nome originario della famiglia), era un attore conosciuto nel Regno Sardo, dove aveva una fama non labile. Da questo avo, discendono i suoi genitori, che, quando Umberto debutta in fasce, sono nella compagnia di Serafino Renzi, Umberto diventa presto e forse anche facilmente il baubino « prodigo » della compagnia, quando i genitori entrano nella compagnia della famosa attrice e maestra di recitazione Teresa Boetti, ed anche in seguito quando si legano a quella Renzi-Gabrielli. In *Zazà* il piccolo Umberto faceva anche la parte di bambino. A questa fase, diciamo così, quasi naturale di uno stato di fatto, segue un periodo, diciamo così formativo. Umberto, che cominciava a diventare un giovanotto — era nato a Livorno il 17 giugno 1901 — si trovava in una situazione non molto chiara. Non era valso a formarlo, del resto, il periodo nel quale recitava da « bambino prodigo », che allora egli agiva, più che coscientemente, d'istinto. Tuttavia, durante la grande guerra, poiché molti attori furono chiamati a combattere, Umberto fu richiesto per qualche partecina. Dapprincipio gli affidano ruoli di vecchi, truccandolo con baffi, barba ed altri arnesi. Ma il suo vero debutto teatrale può essere considerato quello con la compagnia Ferrero-Palmarnini-Celli-Pieri, con la quale restò a lungo e dove si produsse nella parte di Don Pietro Morelli in *Romanticismo*. Fu per la prima volta amoroso, prima di trovare la sua vera vena di brillante, nella *Cagnotte* di Labiche, e in seguito fu Ottavio nel *Padrone delle ferriere*.

Nel 1920, la sua carriera comincia a trovare un indirizzo preciso: l'attore s'innalza dalla mediocrità, il suo nome comincia a diventare noto: ed è negli anni in cui si trova con Tina di Lorenzo ed Armando Falconi. Il primo applauso a scena aperta lo riceve mentre recita, nella parte di Toupin Bebé, in *Dora e le spie*. E con i primi applausi, anche le critiche: Carlo Lari, sulla *Sera* di Milano, si sofferma per sottolineare l'interpretazione del giovane Melnati nella commedia *Miracolo* di Sacha Guitry.

Falconi, quando fa compagnia con la Borboni, lo rivole con sé, e Melnati resta con Armando sette anni. Poi è con Guido Salvini, nella compagnia del quale conosce e diventa amico, forse per via di certe peripezie rosse insieme, di Vittorio De Sica. Sono anni difficili, in verità, ed il teatro denuncia i primi sintomi di una crisi non passeggera. Per quanto Umberto Melnati sia stato ormai promosso a primo brillante in occasione della commedia *Alta prova* di Lonsdale, è con la « Za bum n. 8 » che Melnati e gli altri suoi amici della compagnia Salvini cominciano a conoscere la popolarità. Questo nuovo tipo di rivista arguta e piccante, che toglie per un momento al palcoscenico quel certo impaccio dovuto a leggi tradizionali, piace molto al pubblico e rende un servizio sicuro a Melnati e compagni. Da allora i loro nomi si sono rapidamente

divulgati. E a questo punto l'attore di teatro Melnati trova quella stabilità, che non solo deriva dall'esperienza ormai fermamente acquisita, ma anche e non in minor grado, dall'aver trovato, in modo preciso e giusto, ciò che nel mondo fantastico corrispondeva alla sua natura spirituale ed al suo tipo fisico.

Ci siamo fermati a considerare la carriera e lo sviluppo di questo dell'attore di teatro Melnati, riservandoci di parlare dopo dell'attore cinematografico, perché in realtà tra i due non vi è una differenza sostanziale. La sua maschera grottesca che si adatta via via ad un tipo di recitazione naturalistica, è vivificata solitamente da una mimica analitica, che rappresenta poi in gran parte il motivo del successo dell'attore. Ebbene, con questi identici caratteri Melnati ha trovato nel cinematografo lo stesso facile favore che nel teatro. Il primo contatto col mondo cinematografico, Melnati lo fa a Torino, a diciotto anni, alla Pasquali film, nel tempo del muto. Interpreta il *FIGLIOL PRODIGO*, del quale era protagonista Lucio Ridenti. Con il sonoro è uno dei maggiori interpreti della *SECRETARIA PER TUTTI*, che in fondo non è altro che la ripresa di una rivista della « Za bum ». Poi incomincia la serie abbastanza lunga dei suoi film: ma da *DUE CUORI FELICI* ed *OGGI SPOSI*, del 1933, fino a *BELLE O BRUTTE SI SPOSAN TUTTE* e agli ultimi, le prestazioni che Melnati dà al cinematografo non cambiano molto. Si può notare in generale che questo attore è stato molte volte lasciato in balia dei suoi mezzi peculiari, che naturalmente lasciavano intravedere certa sua tendenza ad una esuberanza di gesti e di movenze. Per questo è anche difficile poter parlare di un Melnati attore cinematografico. Nella *VECATRICE*, Palermo lo aveva usato con parsimonia, e il personaggio, per quanto modesto, risultava definito. In quel caso, il gioco del personaggio richiedeva funzionalmente quella mimica. Si può affermare che Melnati, come attore di cinematografo, ha ancora da percorrere gran parte della strada che potenzialmente ha dinanzi. Si tratta in sostanza di mettere a fuoco la recitazione con i soli personaggi, sicché sia possibile mascherare certi eccessi dovuti ad una padronanza troppo tesa del palcoscenico, che mal si addicono ad una recitazione prettamente cinematografica, dove è necessaria una notevole coincidenza tra il tipo fisico dell'attore ed il personaggio da rappresentare.

FIM PRINCIPALI: IL FIGLIOL PRODIGO (Pasquali); DUE CUORI FELICI (Cines, 1932); LA SECRETARIA PER TUTTI (Za bum, 1933); OGGI SPOSI (Cines, 1933); LA CANZONE DEL SOLE (Italfonosap, 1933); LA PROVINCIALINA (Persic-Itala, 1934); L'UOMO CHE SORRIDE (Fis-Aimato, 1936); LA CONTESSA DI PARMA (I.C.I., 1936); VOGLIO VIVERE CON LETIZIA (S.A.P.E.C., 1937); LA MAZURCA DI PAÈ (Autofra, 1937); MILLE LIBRE AL MESE (Italcine, 1938); LA CASA DEL PECCATO (Aimato, 1938); BELLE O BRUTTE SI SPOSAN TUTTE (Atlas, 1938); LA SIGNORA DI MONTECARLO (Continentalcine, 1939); PAZZA DI GIOIA (Atlas, 1940); UN MARE DI GUMI (Atlas, 1940); ROSA SCARLATTE (Era, 1940); LA VECATRICE (Manenti, 1940); CON LE DUNNE NON SI SCHERZA (Juventus, 1941). PUCK

BORSA DEL TEATRO

Letto Segato Antonio, Este. - Non vi è nessuna rivista americana che somigli a *Cinema*: il paragone poteva tutt'al più nascere con la rivista inglese *World Film News* che naturalmente oggi non è possibile procurarsi.



UMBER VEGETA



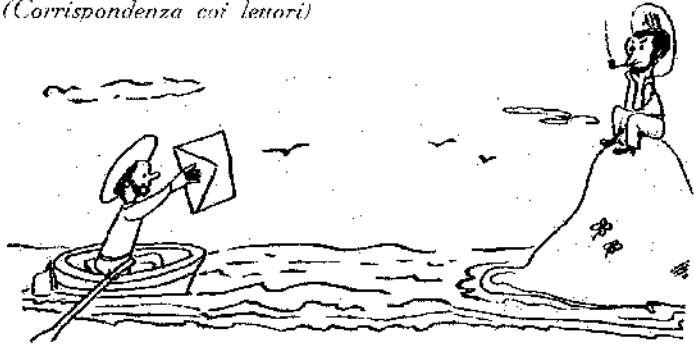
FIVRE

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

Fivres S.A. MILANO

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



S. EFFRENA. - Io ricordo bene tutti i miei lettori; li riconosco uno per uno dalla scrittura. (Anche quando scrivono a macchina; a macchina si può scrivere in diversi modi, con diverse macchine, ecc.). « Non vi fanno venire le vertigini tutte le lettere che riceve? » Le vertigini proprio no. Ma qualche volta sono pacchi di lettere. A me dispiace soltanto se tutte le risposte non trovano posto nel numero, e se per ragioni di spazio qualcuna passa al numero successivo. Tengo infatti a rispondere a tutti e che tutti abbiano la risposta al più presto. Mi piacciono le lettere come la tua perché sono un po' come una conversazione, una affabile e amichevole conversazione. Perché non mandi la tua risposta all'inchiesta del doppiato? Mandala. Io non apprezzo gli attori e le attrici italiani che si fanno doppiare; non sono compiaciuti. I film risultano poi monotoni, senza effetti nelle intonazioni della voce. In rosa Renoir ha fatto pochissimo; solo qualche esterno notturno all'inizio del film. Isa Miranda è stata inferiore alle previsioni in SENZA CIELO. È opinione comune. È un personaggio alquanto falso. Non mi sembra che UNA ROMANTICA AVVENTURA raggiunga i toni da te accennati. È un film garbato e piacevole. Bisognava che il regista fosse un po' più coraggioso. Le tue osservazioni sul cinema sono in parte giuste. Si capisce che sei provvisto di una certa cultura cinematografica, che non hai mancato di vedere alcune opere importanti del cinema di diversi Paesi. Va bene che si apprezzi l'opera di Guido Salvini; evidentemente egli ha creduto nella materia che trattava. Tuttavia questo suo film mi sembra un po' frammentario, mi pare piuttosto un seguito di scene, di dialoghi a due, mentre il montaggio inteso nel suo significato più esteso manca di ritmo. Ho notato la sobrietà di Falconi, e mi sembra che sia più a posto qui che in altre parti, in altri film; ma vedo che anche tu finisci a riconoscere in Laisella Beghi che è attrice essenzialmente cinematografica delle doti forse superiori a quelle degli altri, attori prevalentemente teatrali. I quali, mi sembra, non riescano a diventare personaggi che interpretano, tranne che appunto nel caso in cui interpretino se stessi; e allora, come per Zaccanti, si tratta di una fotografia animata di questo o quell'attore al naturale.

UN'OMBRA ROSSA (Milano). - Purtroppo non è possibile fare le gallerie di C. e di M. almeno per ora, in quanto prima di loro vi sono attori e registi più noti e importanti. « Il doppiato » ha troppi difetti e rovina il film nell'intento di farlo comprendere vie-

più ». Sì, puoi rispondere anche tu alla inchiesta sul doppiato. Mi pare che il sistema da te proposto, che le critiche le facciano gli spettatori stessi, non darebbe buon esito. Mi accorgo che è raro il caso in cui due lettori vanno d'accordo sul parere di un film. E due che sostengono essere piacevole un determinato film, lo ritengono piacevole per diverse ragioni. Cosicché ogni persona ha il suo parere e la sua opinione. Bisogna invece saper leggere le recensioni del critico, e, piuttosto, scegliersi il critico. OMER KOSSE è edito dagli Artisti Associati, via Quintino Sella, Romg. Per gli altri due film cui accenni, sono quasi d'accordo con te per il tuo parere sul primo, meno sul secondo. Passato il giuoco.

LIANA DOZZI (Venezia). - Per gli elenchi va bene come dici tu. Per gli articoli sulla moda e il cinema, prova a mandare qualche pezzo e la redazione vedrà. Indirizza direttamente alla Redazione. È buon lavoro per il completamento dei famosi elenchi. Ecco il tuo indirizzo, per quei lettori che hanno chiesto di corrispondere con te: L. D., San Marco 5124, Venezia.

EMILIO EMILIUS (Napoli). - Sì, la Amministrazione ha gli arretrati. Mandala l'importo calcolando il doppio del prezzo di copertina.

HDEMISTA. - « Mi piacerebbe, una volta avuta una certa esperienza dell'aviazione, poter realizzare ed incrementare il genere del film « puto ». Sono portato abbastanza alla fotografia e ammiratore della tecnica di Schiavonotto del C.S.C. che a quanto dicono si è messo sulle orme degli americani ». Datti qualche buon consiglio? Sì; proseguire, insieme alla tua attività nel campo aviatorio, gli studi sul cinema. Quanto al film sull'aviazione, di cui sarai supervisore Bruno Mussolini, ti dirò che è in preparazione. Davvero uomini sul fondo ha ottenuto successo, è un film riuscito. Potrebbe venir fuori un film analogo sull'aviazione.

FEDINANDO C. (Messina). - Sì, l'articolo è stato ricevuto, ma purtroppo non è indicato per la nostra pubblicazione.

CINEMOGRAFO (Rimini). - Grazie per la lettera e gli auguri. La cosa è già allo studio.

PEPI & TONY (Trieste). - Sì, scrivete pure alla Germania Film. Michel Simon è in Italia presso la Scalera Film (Circonvallazione Appia, 110). Non ho notizie degli altri attori.

Un Ricevitore di classe!

- 5 VALVOLE MODERNE
- 5 GAMME D'ONDA
- 3 GAMME A ONDE CORTE

Modello 550 Radioricevitore dalla riproduzione armoniosa e possente, che compendia tutti i recenti perfezionamenti e consente la più completa esplorazione di tutta la vasta gamma delle onde corte. L'elevata sensibilità consente la ricezione delle più lontane emittenti con facile manovra

L. 1985
Escluso I.E.A.R.

Radio Superla

N. B. B. (Milano). - Ecco il tuo indirizzo: Nando Balbini Brescianini, via P. Colletta 55, Milano. Con questo comunico ai lettori che vuoi corrispondere con loro. Pervengono numerose risposte sul doppiato, e vengono tutte pubblicate. Auguri per le sceneggiature. Di PINOCCHIO è stata fatta anni fa una edizione con attori in carne ed ossa, protagonista Polidor. Di quel lavoro teatrale, so che altri ha pensato a riduzioni cinematografiche. Comunque procedi nel tuo lavoro.

E. C. V. S. 96 L. - D. S. ha quaranta anni. Saranno pubblicate fotografie di E. CADUTA UNA DONNA. C. C. viene quasi sempre doppiata anche per il parlato. Per il concorso della Stella rivolgiti alla sede della società in via Veneto, Roma.

VIVA ITALCINEMA (Bologna). - La tua lettera mi è stata graditissima. Ti invio i miei migliori auguri.

MARCHETTI (Roma). - Roberto Villa proviene dal Centro Sperimentale. Indirizzo: Viale Parioli, 54. Oretta Fiume, presso gli Stabilimenti Pisorno a Tirrenia (Livorno).

CARLO BAIO (Noci Ligure). - In spettacolo in quattro c'è John Beal. Regista è Richard Thorpe. piccolo mondo antico è al montaggio. Sarà presentato a Venezia e quindi alla prossima stagione.

TURNER (Posta Milit.). - Luisa Ferida: Lungotevere Flaminio 26, Roma.

ACHILLE (Milano). - L'articolo *Rinascita* non è adatto per questa pubblicazione, l'altro sarà pubblicato non appena ci sarà possibile.

PIETRO GUANO (Genova). - Cinema ha pubblicato due articoli su Rodolfo Valentino, nei numeri 58 e 97.

M.L.T.S. (Torino). - A Adriano Rimoldi scrivi presso la Scalera Film, Circonvallazione Appia 110, Roma.

VITTORINA DANON (Milano). - Della Mozgan non ho notizie. Per le attrici germaniche rivolgiti alla Germania Film, via dei Villini 10, Roma.

ALBERTI (Posta Milit.). - Ecco il tuo indirizzo, nel pubblicare il quale comunico ai lettori che desideri avere una madrina di guerra e corrispondere con i lettori di Cinema: A. S. Marconista geom. Raffaele Alberti, Stazione Radio Aeroporto n. 4, Posta Militare A E 9.

MANLIO F. (Trapani). - Ben tornato. Non ho notizie da darti circa quei due film che non mi è accaduto di vedere. Giuste le tue osservazioni sulla polemica tra *L'Osservatore Romano* e *Cinema*. Non vedo proprio che cosa ci sia di scabroso nel titolo « Mutande in vista ». Di quelle attrici hai citato proprio quasi tutti i film. Polidor è stato un attore comico del vecchio film muto ed ha partecipato a numerosi film.

IL NOSTROMO

ER.CUCIRE MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE.PER.CUCIRE.MACCHINE

NECCHI

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

GIUOCHI E CONCORSI

Le soluzioni dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, Piazza della Flotta, 1 - Roma) non oltre il 30 aprile 1941 XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

1																						
2																						
3																						
4																						
5																						
6																						
7																						
8																						
9																						
10																						

FILM STORICI E IN COSTUME

Scrivere orizzontalmente la soluzione
Nei quadrati in rilievo si leggerà una definizione riguardo la realizzazione dei film storici e in costume

- 1. Erano Cervi e Doro...
- 2. Uno dei molti pittori cari allo schermo
- 3. Da il romanzo 'Vanina Vanini'
- 4. Trenker ne fu regista ed interprete
- 5. Altro pittore ma con l'epiteto
- 6. Storicamente perversa... filmisticamente santa!
- 7. Nell'ambiente africano...
- 8. Napoleone nel cognome ma non nel fatto
- 9. Si trova a Venezia
- 10. Film di Blaselli

ALBERTO TESTA (Torino)

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831
CAPITALE SOCIALE INTERAM. VERSATO L. 120.000.000

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"
esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e
TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA
INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE,
i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia 3 miliardi e 105 milioni
Capitali vita in vigore 9 miliardi e oltre 267 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 . 11 miliardi e oltre 573 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
59 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
Rappresentanti e Commissari d'avaria in tutto il mondo

SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 113 (10 MARZO 1941 XIX)

CHI È L'ATTORE?

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

LA FANCIULLA DEI PORTICI

SOLUTORE DEL GIUOCO DEL N. 113
DANIELI MICHELE - Roma - Via Gerolamo Benzoni, 16

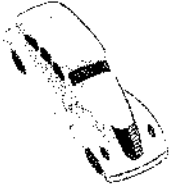
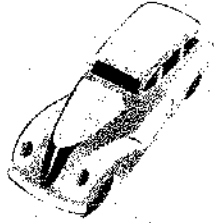
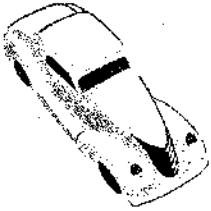
Scrivere la soluzione in macchina a penna all'indirizzo delle notizie, della posta e della pubblicità della rivista. Per ogni dubbio inviare il proprio biglietto da visita. L'Amministrazione del Cinema italiano non è responsabile per qualsiasi ritardo nel 15° fascicolo apparso nel 1941. Telefono 310.0000 - Telegrafo 5144

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

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

la grande marca che domina sulle nostre strade...



DIN-AG-8

i carburanti di massimo rendimento

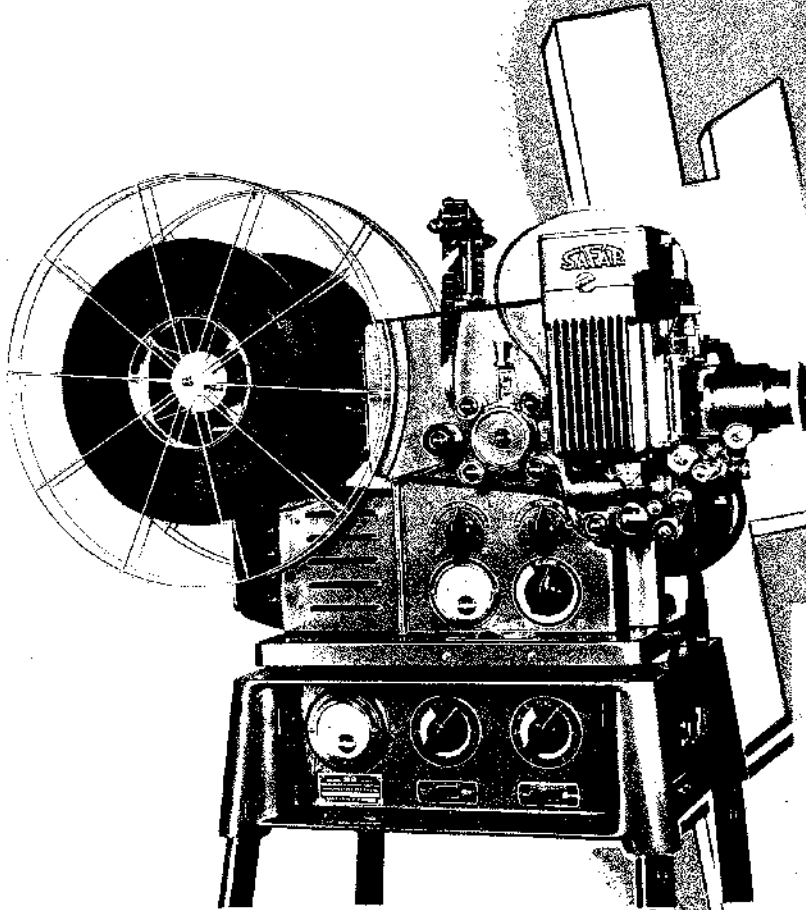
AGIP

Lubrificate con

Italol

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

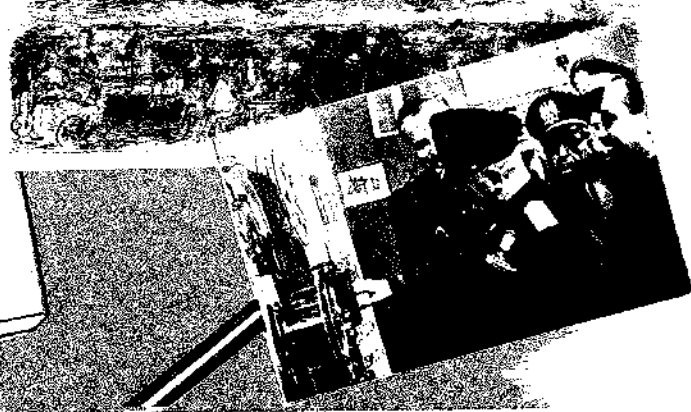
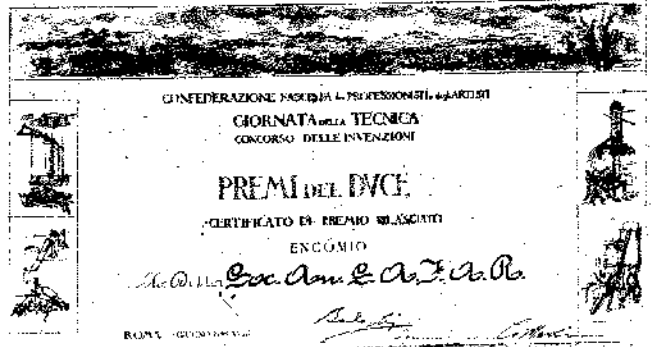
SAFAR



PROIETTORE P. V. S. 40 a passo ridotto

La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, creata dal R. Decreto-Legge 30 Settembre 1938 n. 1780 con "finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche e artistiche" ha adottato il passo ridotto, 16 mm., che diffonderà in tutte le Scuole di ogni ordine e grado per la realizzazione di questo imponente compito.

In Germania, l'analogo Ente statale, che ha pure adottato esclusivamente il 16 mm., ha distribuito, dal 1° Gennaio 1935 al 31 Dicembre 1940, 42.000 proiettori e 330.000 copie di filmi su 725 soggetti appositamente preparati.



CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA
UFFICIO CENTRALE

52
la Ditta S.A.P.A.R.
Via Bassini 15
MILANO

OGGETTO: Concorso proiettori cinematografici

Si comunica a codesta Ditta la seguente graduatoria dei proiettori cinematografici a passo 16 m/m., con la quale si è concluso il concorso bandito dalla Cineteca autonoma per la Cinematografia scolastica:

- 1.- S.A.P.A.R.,
- 2.- Cinemecanica,
- 3.- Agfa,
- 4.- Siemens.

La detta graduatoria sarà pubblicata nel Bollettino Ufficiale, ai soli effetti dell'assegnazione dei premi stabiliti dal bando di concorso.

Per la diffusione dei risultati

Commissione giudicatrice del concorso:
Augusto Fantechi, Presidente
Livio Laurenti - Luigi Chiarini
Libero innamorati - Gino Cimini
Anchise Brizzi

Il Ministro dell'Educazione Nazionale
Presidente della Cineteca