

Immagine
Note di Storia del Cinema



Associazione
Italiana per le Ricerche di Storia
del Cinema

S O M M A R I O

ALDO BERNARDINI

Temi di una ricerca 1

RICCARDO REDI

Montaggio senza moviola 2

VITTORIO MARTINELLI

L'ultimo moschettiere 6

ALFREDO BALDI

Le «Riviste Cines» 11

CLAUDIO CAMERINI

Recitazione muta 13

Documenti: «Il mistero di Villa Nirvana» 15

ALDO BERNARDINI

Il restauro del film 22

SERGIO RAFFAELLI

L'occhio fascista della censura sulla pubblicità 25

I cappelli delle signore 27

Film in Archivio: «La campana» 28

Vita dell'Associazione 31

Notizie 31

I soci dell'Associazione 32



«Immagine - Note di Storia del Cinema» è pubblicata dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, via Tuscolana 1524, e edita dalle Edizioni dell'Ateneo, s.p.a., Roma, via R. Bonghi 11/B. Comitato di redazione: Aldo Bernardini, Giovanni Grazzini, Nedo Ivaldi, Ernesto G. Laura, Davide Turconi. Direttore responsabile: Aldo Bernardini. Redazione: Riccardo Redi, Lorenzo Quaglietti. Tipografia: R.E.G. Romana Ediarie Grafica, Roma.

Temi di una ricerca

di Aldo Bernardini

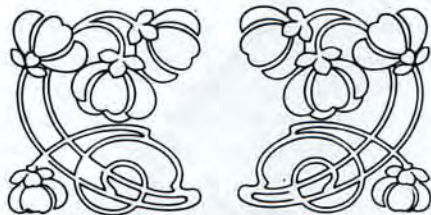
Con questo primo fascicolo, l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema inaugura una pubblicazione periodica che vuole essere innanzitutto uno strumento di lavoro e di informazione per i propri soci e per quanti in Italia operano nel settore. Si tratta di un campo della cultura cinematografica da molti anni e ancora oggi lasciato largamente scoperto dalla pubblicistica specializzata italiana. La lacuna è tanto più grave se si tiene conto dello sviluppo che gli studi storici hanno registrato in quest'ultimo decennio in paesi sotto questo aspetto più avanzati, come la Francia e gli Stati Uniti, e del recente diffondersi anche da noi di un interesse per la riscoperta del vecchio cinema, che ha finito per coinvolgere anche le reti televisive nazionali e periodici a larga tiratura. D'altra parte, la necessità di affrontare i vari aspetti e problemi della storia del cinema con strumenti culturali e metodologici aggiornati e la difficoltà di accedere alle fonti d'epoca hanno fatto sentire a molti di noi l'urgenza di un minimo di coordinamento e di collaborazione tra studiosi e ricercatori, e l'importanza di poter mettere a disposizione di tutti certi risultati raggiunti, certi documenti reperiti.

Mi auguro che l'iniziativa dell'Associazione possa portare in questo senso un suo contributo, sia pure modesto e commisurato alle sue effettive capacità operative: sia per far conoscere quel che di rilevante si viene facendo in Italia e all'estero, sia per fornire testimonianze e documenti per quanto possibile, inediti, sia per sollecitare attenzione e curiosità su aspetti, personaggi e periodi poco noti della storia del cinema. A cominciare dalla storia del cinema italiano, alla quale l'Associazione intende rivolgere una cura

particolare: anche tenendo conto dell'abbandono nel quale per troppo tempo è stata lasciata. Questo primo fascicolo vuol essere anche una testimonianza della varietà degli argomenti che si vogliono offrire alla considerazione dei lettori, e nello stesso tempo della particolare angolazione che almeno per il momento abbiamo scelto: quella cioè di rinunciare a priori ai terreni già largamente battuti, ai panorami generali che finiscono quasi sempre per restare generici, per preferire argomenti specifici e ben delimitati, sui quali sia possibile dire o individuare qualcosa di nuovo.

Siamo consapevoli della complessità e insieme della sostanziale unitarietà del fenomeno cinema, la cui storia è stata nel tempo condizionata dall'evoluzione della tecnica come dello spettacolo, del linguaggio come dell'arte, e dai rapporti instaurati con la cultura e il costume della società di cui era espressione.

Di tutte le diverse sfaccettature di questo mosaico riteniamo che valga la pena di tenere conto: in questo, come nei fascicoli che, speriamo, presto seguiranno.



Montaggio senza moviola

di Riccardo Redi

La storia delle parole rimanda immediatamente alla storia delle cose: usando questo metodo Sergio Raffaelli ha ottenuto brillanti risultati. Del resto è cosa nota: attraverso la «Economia Ippocratica» di Fesio si rintracciano le parole usate dagli estensori del «Corpus Hippocraticum» e si apprende quali nozioni fossero note agli antichi medici o anatomici di Coe; per sapere quando appaia il sapone nella storia dell'Occidente è utile rintracciare il primo autore che ne parla (Plinio, l.28 c. 12) ed è facilissimo farlo consultando il «Lexicon Totius Latinitatis».

Nel suo articolo sulla parola-oggetto «moviola» («Cinecritica», 4, ottobre 1979) Raffaelli stabilisce che questi apparecchi appaiono negli Stati Uniti nel 1930 e segnala una delle prime inserzioni pubblicitarie nello *Year Book of Motion Pictures* del 1931. Prima di allora — dobbiamo dedurre — questo indispensabile strumento per il montaggio del film non esisteva. I grandi teorici russi del montaggio, gli americani *editors* e *cutters*, i francesi *monteurs* o, più spesso, *monteuses*, come fa notare Delpeuch, dovevano usare altri strumenti. Forse nessuno: e pensiamo ad una notissima fotografia di Eisenstein che guarda controluce un pezzo di pellicola.

Alla fine dell'epoca muta l'operazione del montaggio doveva esser quella che Coissac nell'edizione 1929 delle sue *Coulisses du Cinéma* riporta da uno scritto di Albert Guyot: «Petite salle close aux murs d'hôpital, nus. Odeur de pharmacie. Defense de fumer. (...) Un jeune homme en veston s'assied devant la table d'autopsie. Ciseaux. Épingles. Tripatouillage ignoble. La loupe rivée à l'oeil, l'impassible jeune homme taille, ampute, mutile, greffe. (...)»

«Dans les kilomètres de pellicule, le metteur en scène a pris quelque milliers de mètres pour monter son négatif, car pour lui seul on projectera ces blancs et ces noirs inversés, auxquels le profane ne verrait que de bleu!»

2 «Devant l'écran il medite à nouveau, vingt fois il

demande à reprojecter la même scène; il note sur son bloc-notes; il se dresse, ciseaux en avant, ampute, fait recoller et repartir.(...) Le négatif type (...) est expédié au tirage pour le positif témoin qui prendra le nom de copie de travail (...). Dix fois, vingt fois, ce positif sera projeté sur l'écran de la salle de montage...»

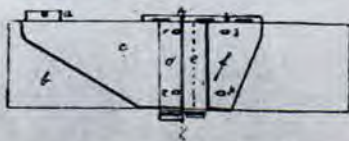
Dalla cronaca di Guyot non si apprende molto circa lo strumentario impiegato: sembra tuttavia chiaro che un montatore esamina il negativo attraverso un oculare (come quello degli orologiai) e provvede ad incollarlo; il regista si fa proiettare i negativi su uno schermo, sceglie, ordina nuovi tagli e nuove giunte;

LE INVENZIONI UTILI

Un nuovo torchietto per incollare i film

L'invenzione in apparenza ha poco importanza, ma è di grande utilità ai cinematografisti

Il piano b' due denti f e g, lo terranno in posto. Seguendo allora l'incavatura tracciata sul piano nella punteggiatura e con la lancetta, il film potrà istantaneamente tagliare nel punto desiderato della giuntura senza ricorrere all'uso delle forbici che importa una perdita di tempo.



che sanno che occorre in ogni caso far presto.

Questo torchietto permette infatti di raggiungere una velocità che con gli attuali torchietti è impossibile; esso inoltre consente di regolare il taglio dei due capi della pellicola in modo perfetto.

Ecco come si procede:

Sul piano b' si spingono da una parte e dall'altra i due capi della pellicola che si vuole tagliare. I compressori c e f saranno a tal scopo usati ricizzati.

Una volta introdotto il film in questo modo

e non dà mai un taglio perfetto. Con l'uso del torchietto si ottiene invece un taglio perfetto, e non dà mai un taglio perfetto. Con l'uso del torchietto si ottiene invece un taglio perfetto, e non dà mai un taglio perfetto. Con l'uso del torchietto si ottiene invece un taglio perfetto, e non dà mai un taglio perfetto.

L'operazione è finita.

L'operazione è finita.

«L'invenzione in apparenza ha poco importanza, ma è di grande utilità ai cinematografisti che sanno che occorre in ogni caso far presto.

Questo torchietto permette infatti di raggiungere una velocità che con gli attuali torchietti è impossibile; esso inoltre consente di regolare il taglio dei due capi della pellicola in modo perfetto». (L'illustrazione Cinematografica, anno III, n. 15, Milano, 15 settembre 1914)

poi si tira un positivo di lavorazione e su questo si continua a lavorare.

La descrizione potrebbe essere di fantasia, ma Coisac sembra avallarla. Unica precisazione, molte pagine più avanti, è sull'esistenza di apposite *machines à coller*, fabbricate da Pathé-Cinema, che assicurano una giunta netta e solida. Ma è noto che le presse per incollare erano diffuse da tempo, soprattutto nelle cabine di proiezione: il «torchietto» che è riprodotto nell'illustrazione è del 1914, ma il Liesegang ne pubblica di analoghi nel suo libro *Il cinematografo*, la cui edizione italiana è del 1909.

Una rapida scorsa ai libri di tecnica cinematografica italiani, francesi e americani o alle riviste che riportano la pubblicità degli apparecchi non ci fornisce molte notizie. È certo che alla fine del primo decennio, tra la strumentazione ormai abbastanza complessa in dotazione all'industria cinematografica, non appare nulla che assomigli ad un tavolo di montaggio: l'edizione speciale del «Bioscope» dedicata alle macchine, la «machinery issue» del 7.10.1909, tra tante macchine da presa, proiettori, stampatrici, perforatrici e sincronizzatori non suggerisce nulla in questo senso.

La prima descrizione del montaggio — salvo errore — la leggiamo nel libro di Leopold Löbel: *La technique cinématographique*, Parigi, 1912, ed è molto istruttiva. Innanzitutto qui fa la sua prima comparsa un piccolo ritrovato indispensabile, quello che poi si chiamerà il «ciak». «Cette methode — scrive Löbel — consiste à faire apparaître dans le champ une personne tenant à la main un petit tableau noir sur lequel on marque le numero de la bande et le numero d'ordre du fragment du negatif...»

Dopo lo sviluppo regista e operatore compiono una scelta sui negativi, anche in proiezione; anzi, la proiezione dei negativi è una buona scuola per l'operatore. Si passa quindi al montaggio: «il s'agit donc de couper les images et arrêts inutiles, d'abreger un peu trop long (...). Ce travail ne peut être fait qu'après une analyse minutieuse du négatif, image par image, dans laquelle on étudie le commencement et la fin du chaque mouvement (...). On acquiert assez vite l'habitude de juger et analyser ces images minuscules...».

Sembra quindi che la proiezione dei negativi sia consigliata, ma che il lavoro vero e proprio di scelta venga fatto con la lente. Anche gli americani eseguono il montaggio sul negativo, almeno a giudicare da un passo — non esauriente — del libro di Robert E. Welsh *ABC of Motion Pictures*, New York, 1916: «The negative strips are now assembled in a complete strip and viewed by the executives of the company before the first positive print is made».



Una moviola sonora degli anni '30, la Fonola 4 della Microtecnica. La pubblicità di questo apparecchio appare sul «Dizionario» di Ernesto Cauda del 1936.

Dove però la parola «viewed», che potremmo tradurre «visionati», non ci dice se i negativi vengono proiettati oppure esaminati alla lente.

Nessuno pensa a stampare un primo positivo per fare una accurata scelta del materiale girato. Scrive André Delpeuch in *Le Cinéma*, Paris, 1917: «De plus, s'il a fait tourner deux fois la même scene, il choisira (il regista, evidentemente) sur le negatif la mieux venue». Poi spiega brevemente le operazioni che seguono: «Le montage du film est une opération délicate. Un film entièrement tourné se presente sous la forme d'un monceau de petits bouts de bande negative plus ou moins longs. Le numerotage des scènes sert au monteur (ou plus souvent à la monteuse)... On supprime.. toute ces petites images parasites pour ne laisser que l'essentiel. Il existe de petits appareils ingénieux pour couper proprement la bande à l'endroit voulu et pour souder...».

Solo Henri Diamant-Berger, che scrive *Le cinéma* nel 1919 è contrario a toccare il negativo: «Il faut tirer un positif de tout. On a tort de vouloir fair la choix et les coupures sur le negatif comme on le fait souvent. On risque d'abimer la précieuse pellicule imprimé. (...) On classe les vues d'après le numero d'ordre imprimé avant de tourner chaque scène sur une pancarte tenue devant l'objectif, numero qui

corrisponde à la numeration du scénario...» Anche il nostro Mariani in *Guida pratica alla cinematografia*, Hoepli, 1923, è per una «manipolazione del positivo... allo scopo di danneggiare meno i positivi campioni e per non passare mai (cosa ovvia del resto) i negativi in proiezione». Propone un «controllo con lenti d'ingradimento» che può esser fatto usando un «banco di legno con piccolo riquadro sul piano munito di vetro smerigliato e sottostante lampadina elettrica». È una specie di antenato della moviola, o per lo meno del tavolo passafilm.

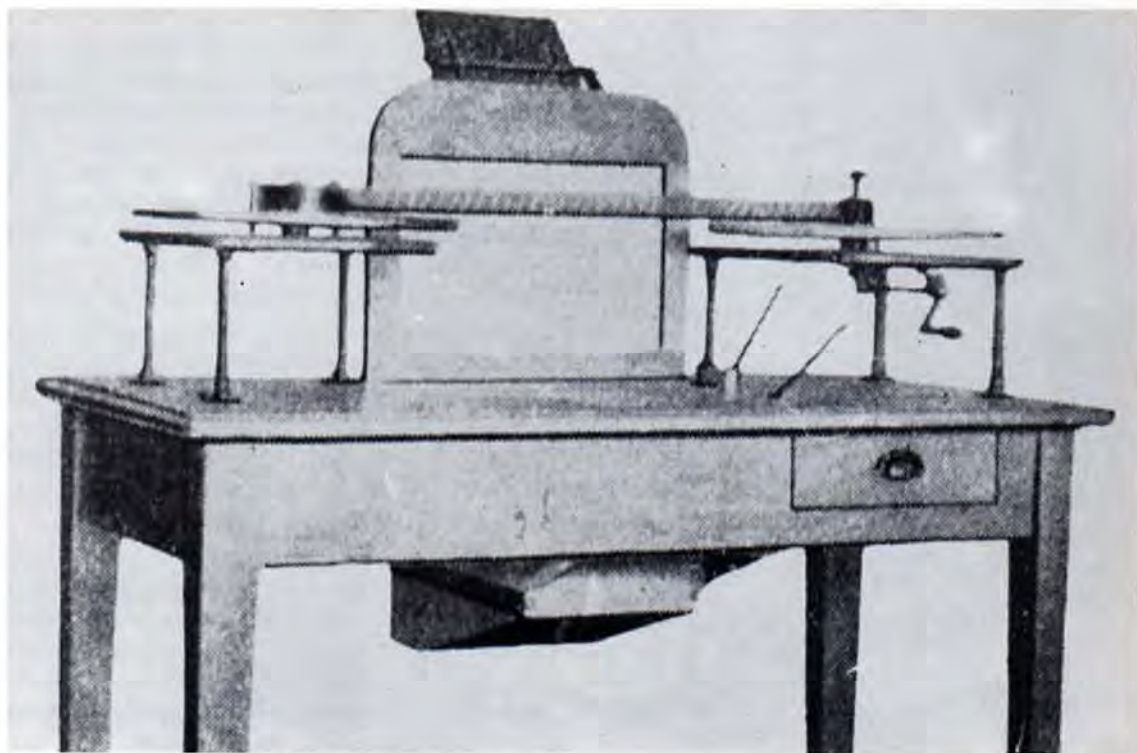
Questo tavolo ha un nome nel libro di Jacques Ducom *Le cinéma scientifique et industriel*, che deve essere dello stesso anno: «Pour trouver l'image à couper — scrive Ducom — on se sert d'un pupitre à retouche, éclairé au besoin par une lampe électrique. On emploie également des tables transparentes éclairées par en dessous...». Ma forse è ormai tempo di concludere questo esame bibliografico del montaggio ante-moviola e di riparlare di questo indispensabile strumento del montaggio moderno.

Raffaelli la incontra per la prima volta nel 1931, ma chi ha fortuna la ritrova anche un anno prima. Nella *Cameron's Encyclopedia on Sound Motion Pictures* del 1930 si può leggere alla voce «moviola»: «Mounted peep-sight projecting machine in which

the sound is heard by means of ear'phones and the picture is seen through a small glass window. This device is used by film cutters to expedite their work». Queste prime moviole americane erano verticali e la pellicola era trascinata con movimento intermittente: la moviola quale la conosciamo noi, con la pellicola orizzontale e a scorrimento continuo, è una macchina tipicamente europea. Il modello più antico che siamo riusciti a rintracciare è la «Fonola 4» della Microtecnica, che risale al 1935-36.

Ma conviene precisare che il principio del suo funzionamento risale a molti anni prima. L'idea di far marciare la pellicola in modo continuo, ma con effetti men rozzi di quelli del kinetoscope, ha sempre appassionato gli inventori del cinema. Il primo apparecchio a specchi rotanti è il «Moto-simplex» di Mortier e Rousseau, brevettato il 25 giugno 1897 (brev. francese n. 268.145), poi del solo Mortier (n. 278.453 del 2 giugno 1898); ad esso fa seguito il primo vero proiettore con un tamburo di specchi, l'Alethorama di Mortier e Cheri-Rousseau, che sembra abbia effettivamente funzionato in pubblico. Del resto doveva proiettare immagini fisse e nette, come le aveva proiettate anni prima il teatro ottico di Reynaud, cui si ispirava.

Il principio del tamburo rotante con specchi o pri-



4 Un tavolo di montaggio del 1923, molto simile ai nostri passafilm.

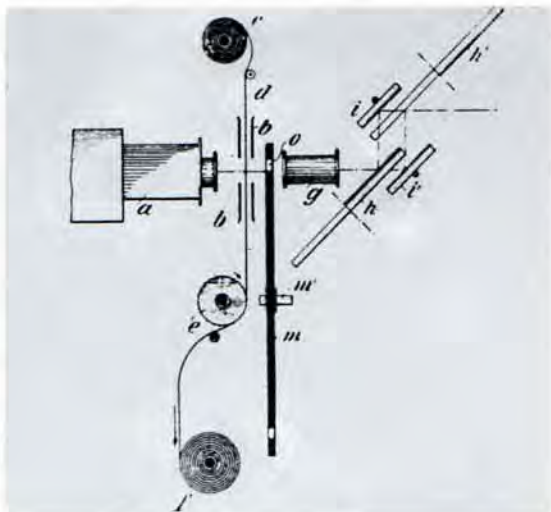
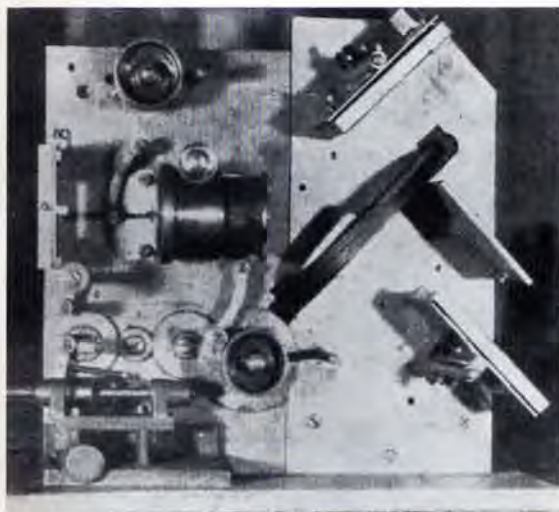
smi non venne mai abbandonato. Sadoul scrive che nel 1900 un apparecchio con prisma prassinoscopico venne costruito da Garrigou-Lagrange, ma esso non compare nell'elenco dei brevetti pubblicato da Coissac. Invece risalgono allo stesso anno le ricerche di Messter per un sistema con «optischem Ausgleich»; dapprima costruì un tamburo o corona di lenti concave, poi lo sostituì con il multiprisma rotante, infine brevettò assieme al prof. Thorner nel 1909 un proiettore in cui la pellicola scorreva in modo continuo, mentre un sistema di specchi rotanti o oscillanti assicurava la proiezione sullo schermo.

I sistemi a scorrimento continuo furono innumerevoli ed avevano una loro ragione d'essere: mentre oggi il tamburo di specchi della moviola ci consente di spostare la pellicola a mano, di farla avanzare di un solo fotogramma, di tornare agevolmente indietro — tutte cose che non sarebbero possibili con un avanzamento a scatti — allora la ricerca era forse sostenuta da una speranza illusoria: che una proiezione continua avrebbe eliminato lo scintillio e dato maggior fusione ai movimenti delle persone sullo schermo. Il proiettore che realizzava meglio queste aspirazioni fu probabilmente quello disegnato da Mechau nel 1909 e realizzato dalla officine Leitz di Wetzlar: uno di questi apparecchi fu installato nel

cinema-teatro di Wetzlar, dove funzionò egregiamente per diversi anni.

Delle apparecchiature segnalate negli elenchi dei brevetti non si può ovviamente dire nulla: neppure se siano state effettivamente costruite. A titolo di curiosità si possono segnalare le invenzioni di tre italiani e un francese: il primo è Giuseppe Cocanari, che nel 1905 brevettò un «metodo nuovo di render fisse le immagini in moto nel campo di un sistema ottico di proiezione a mezzo del contemporaneo spostamento di questo nel senso stesso e con egual velocità del corpo in movimento». Segue nel 1908 il brevetto (si parla sempre di brevetti italiani) di Charles Dupis, che riguarda un apparecchio cinematografico a trascinamento continuo. Nel 1911 vi è Carlo Rossi (che poi doveva fondare in Svizzera la «Duplex-Rossi» per sfruttare le centinaia di brevetti di cui vantava la proprietà) con un sistema «per far passare in modo continuo le pellicole cinematografiche»; infine nel 1912 un sistema di un certo Bettini per la ripresa e la proiezione con movimento del sistema ottico.

Ci fermiamo qui, perchè la strada per arrivare alla «giostra» dell'attuale moviola ci sembrerebbe lunga. Né vi è bisogno di illustrarne tutto l'albero genealogico per dimostrare che è la discendente diretta del prassinoscopio e dell'alethorama.



Due proiettori a scorrimento continuo brevettati da Messter nel 1909. Un gruppo di specchi - uno rotante e due oscillanti - assicura la fissità dell'immagine. Nello schema di destra si notano due specchi rotanti (b, b') e due oscillanti (i, i'). Il sistema a specchi rotanti e oscillanti applica lo stesso principio della moviola, ma il meccanismo è sostanzialmente diverso. Messter aveva costruito nel 1900 anche altri sistemi: uno utilizzava una corona di lenti piano-concave; un altro impiegava un tamburo di prismi a superfici piane.
(da: Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin, Max Hesses Vlg. 1936).

L'ultimo moschettiere

Intervista con un attore degli anni '20

di Vittorio Martinelli

Roberto Spionchi (1899-1980) è stato un attore cinematografico che forse non ha mai avuto la fortuna di imbrogliare il suo film.

Ma la sua ricca «vita d'artista» permette di indagare un po' più a fondo su quello che fu il nostro cinema degli anni andati.

Vittorio Martinelli ne ha raccolto, poco prima della morte, una interessante testimonianza, quasi a futura memoria.

Cominciamo dall'inizio?

È facile dire, cominciamo dall'inizio. Innanzi tutto, bisognerebbe avere chiaro che cosa fosse nel 1917 avere 18 anni. Perché io sono un cosiddetto ragazzo del '99. In verità eravamo in quattro: Lido Manetti, Giorgio Fini, il figlio di Mascagni ed io. Volevamo conquistare il mondo. E ci capitò il cinema. Mascagni non ci seguì, ma con Giorgio e Lido ci gettammo a capofitto.

Il primo film che feci fu alla Caesar, una cosa con Camillo De Riso, che girava sei o sette film all'anno. Faceva tutto lui, il regista, l'attore, era un comico collaudato, già piuttosto anziano; ma che sapeva mettere a frutto tutti i trucchi di un mestiere che aveva esercitato prima a teatro e poi nel cinema. Lei che si diverte a schedare il film, l'hai mai fatta la scheda di De Riso? Saranno centinaia di titoli...

Ha ragione: De Riso ha diretto e interpretato moltissimi film, anche di breve metraggio. Ma torniamo a lei...

Gia, io. Ma non dimentichiamo Fini e Manetti. Quando uscivamo la sera, ci chiamavano i tre moschettieri. Fini era parente, mi pare cugino, di Elena Sangro, un'attrice di gran classe ed anche una bella donna. Giorgio era esile, dai lineamenti quasi femminei, sembrava destinato a grandi cose, ma il suo splendore durò l'èspace d'un matin. È morto tempo fa, la sua tomba al Verano sembra una bomboniera.

Lido Manetti invece fu un vero divo, aveva quella sfrontatezza tipica dei fiorentini, lavorò con tutte le «dive» dell'epoca. Non fosse mai andato a Hollywood! Mi scrisse che lì lo chiamavano Laido Menedi. «A me laido non me lo dice nessuno» e cambiò il nome in Arnold Kent. Si fece crescere dei baffetti, ingrassò leggermente e gli fecero fare dei film in cui era l'altro uomo, il cattivo. Pure così s'era creato un certo spazio. Ma due o tre anni dopo, credo nel 1928, fu investito da un'auto e morì miseramente. La salma la riportarono a Firenze Constance Talmadge e Gilbert Roland. Che pena ricordare queste cose.

Così, mentre Fini faceva Donatello ne Il fauno di marmo ed altri film con sua cugina e Manetti era un giovane amoroso molto richiesto, lei compare con Francesca Bertini in Malia...

Deve essere il mio terzo o quarto film. Avevo interpretato, sempre con De Riso, un film in tre parti, la *Nanà* da Emilio Zola, ma la prima serie venne bloccata dalla censura e così De Riso la rimaneggiò, cambiò il titolo, che divenne *Donna funesta* ed ottenne il nulla osta. Poi mi chiamò De Antoni. Mi aveva scelto per essere una specie di San Sebastiano legato ad un albero che viene tentato da una bella donna, appunto Francesca Bertini, che gli si struscia vicino, lo eccita e poi lo lascia lì come un salame. Checchina, che fuori era una donna superba ed altezzosa, con i compagni di lavoro era invece molto affiatata: non vi dico come mi sfottesse mentre eravamo a girare quella scena.

Ricordo che in *Malia* c'era un attore giapponese che aveva una parte importante; non capiva una parola di italiano e De Antoni, per spiegargli quello che doveva fare, si esprimeva con il linguaggio universale dei sordomuti.

Dopo *Malia* feci un film con un'attrice greca. La regia era sempre di De Riso.

Deve trattarsi di Jou-Jou, con una certa Fatbma Deys.

Ma come fa a conoscere queste cose? Sì, sì, chissà quante volte mi sono chiesto come si chiamasse questa brunona, che aveva certi occhi ed ecco che arriva lei e paf, mi mette in chiaro tutto. Ho quasi soggezione di quel foglietto che ha in mano.

È solo un accenno della sua fimografia. Vedo che ora viene un film intitolato L'articolo quattro.

Perfetto. È un film di Mario Caserini ove siamo in quattro, Tullio Carminati, Alfredo Martinelli, Andrea Habay ed io in adorazione di Maria Jacobini. La Jacobini è stata la più grande delle attrici italiane. Noti che dico «attrice» e non «diva». Una vera signora. Questo *Articolo quattro* era una mezza cosa, ma bastava la sua presenza a nobilitare tutto. Non ricordo chi fosse l'operatore, che fu bravissimo nel nascondere l'imperfezione che la Jacobini aveva sulla fronte. Molti non lo sanno, ma l'attrice aveva una specie di bozza. Bisognava riprenderla sempre in un certo modo, evitando le ombre e spianando le luci su di lei. La Jacobini si sottometteva stoicamente e diligentemente, senza mai sbagliare la posa.

e Il Capitan Fracassa...

Altro film di Caserini, con un cantante che si chiamava Franco Zeni che faceva la parte di Capitan Fracassa. Completamente fuori ruolo, mentre invece Thea, che sembrava Lyda Borelli n. 2, era la protagonista femminile. Io era Leandro.

In quell'epoca ho anche interpretato un film con Dolly Morgan, che si chiamava *Il diavolo a Parigi*. Un film a serie, tratto da Dumas e diretto da Orlando Ricci. Dolly Morgan era una scatenata, si faceva passare per americana, ma credo che ora possiamo dire che si chiamava realmente Carlotta Tommasi ed era dei dintorni...

Deve esserci pure qualche altra cosa, non ricordo i titoli. Roba cotta e mangiata. Ah, dimenticavo *Ressurrezione*, dal celebre romanzo russo, con la Jacobini e quel gran signore che era André Habay. Lo girammo sul Terminillo: a quell'epoca mica ci si pensava tanto su. Bastava un po' di neve ed era la Russia, un paio di baffi finti ed una parrucca e diventavi un personaggio d'un altro secolo.

Ho un altro titolo: Totote.

Totote di Gyp, questo è, per l'esattezza, il titolo completo. Regista era ancora De Antoni. Attore principale era Capozzi, detto il bel tenebroso ed invece

era una pasta d'uomo con un sacco di guai che lo rendevano così cupo, la donna era Maria Korda, che allora non era nessuno, si chiamava ancora Antonia Farkas, che vuol dire Lupo e che poi divenne la moglie di Korda e fece film in mezzo mondo. Ho saputo che è morta qualche mese fa e non riesco a figurarmelo. Era una ungherese, anzi come diceva lei «ungareese», spumeggiante, briosa, piena di gioia di vivere. Con Capozzi e De Antoni ha girato poi altri film per la DO.Re.MI. che era di Lucio D'Ambra, tutte cose leggerine, ma deliziose. De Antoni era un piccolo Lubitsch.

Siamo al 1919/20. Che viene dopo?

Non feci altro: venne la crisi, a Roma non si girava quasi più. C'erano solo film americani o roba nostra che usciva clandestinamente. Una volta, facevi un film e due, tre settimane dopo averlo finito, ti andavi a rivedere alla prima visione. Con la crisi, facevi una cosa, poi potevi aspettare anche un anno, e magari il film usciva a Ferragosto, ed in un cinema di fuori porta...

Io mi dedicai al canto, questa era in fondo la mia vocazione. Feci delle serate, col cinema si può dire che avevo chiuso. Anni dopo, Fini, che stava girando un film di D'Annunzio sul Montenegro con Ele-



1917: Francesca Bertini e Roberto Spionbi in *Malia*.



Il diavolo a Parigi del 1919: Roberto Spionchi con Dolly Morgan

na Sangro (*Non è resurrezione senza morte*/1923 n.d.r.), mi disse che Ugo Falena voleva provare a fare un film alla napoletana. Sa che a Napoli giravano dei film tratti da canzonette, sullo sfondo del Vesuvio o di Capri e che, se volevo, poteva chiedermi se c'era una parte per me. Detto fatto, ci ritrovammo con Silvia Malinverni, che era l'amica di Falena, a girare una serie di brevi racconti intitolati: *Pippo Cappuccio*, *Amor di madre*, *Caro figlio* e *Nu voto a San Gennaro*. Lavorammo tra Napoli e Roma, verso Fondi ed a Terracina come sfondo marino. Ho conservato qualche fotografia, ma il film non l'ho mai visto, non so nemmeno se è uscito.

Dovrebbe essere uscito, se non vado errato, ma molto più tardi e con un altro titolo. Dovrei controllare.

Ma guarda. Comunque, io avevo preso già la grande decisione di andarmene in Germania. Appena incassai i soldi del film di Falena, mi rifeci il guardaroba e presi il treno per Berlino.

C'erano già andati tutti, Maciste, Za-la-Mort, la Jacobini e Righelli, Marcella Albani ed il barone Parish, Genina, tutti i saltimbanchi torinesi, Angelo Ferrari che espatriò non per cercare lavoro, ma per correre dietro ad un'attrice, non mi faccia fare nomi, ed altri.

Breve, arrivo a Berlino, che era settembre del '24. Un tempo da lupi. Io invece, ancora abbronzato, con un vestito grigio che m'ero fatto da Caraceni, ben piantato — avevo venticinque anni — mi presento alla Filmbühne e non vi trovo nessuno. Sono tutti alla festa, al secondo piano, perchè c'era una festa, si celebravano i cinque anni, mi pare, della fondazione dell'UFA. Il portiere rimane ammirato dal mio portamento, mi accompagna scappellandosi fino al luogo del ricevimento e mi introduce ad una signora che ha tutta l'aria della padrona di casa. Scambio quattro chiacchiere con lei, conoscevo già un po' di tedesco, poi l'invito a ballare. E mentre ballo, la riconosco. È Henny Porten, la famosa attrice. Continuo a fare l'uomo di mondo, alla fine del ballo la Porten mi presenta a Biebrach, il suo regista di fiducia. L'indomani Biebrach mi scrittura per *Dollar Regen*. E inizia così la mia carriera tedesca.

Ha girato molti film in Germania?

A dire la verità, non molti. Una dozzina, tra il 1925 ed il 1931; uno con Lil Dagover, di cui non ricordo il titolo, uno diretto da Manfred Noa, che si chiamava *Der Mann im Sattel* e vi avevo la parte di uno studente alcoolizzato, un film di Robert Wie-

ne, ove ritrovai Maria Korda, *Der Leibgardist*, poi altri con Bonnard, con Parish, con Genina, piccole cose. Ah, lavorai di nuovo anche con la Bertini, in un film in varie versioni.

Ma in Germania non feci solo questo. Diventai attore di cabaret al Palmenhaus, feci del music-hall all'Apollo, recitai in teatro, ad esempio in *Gott, Kaiser und Bauer*, ove ero un cardinale. Käthe Dorsch, che allora era la moglie di Harry Liedtke mi volle al Volksbühne con Balser, Rosa Valetti e Volker von Collande nella *Fanny* di Pagnol.

Ricordo anche un film sonoro: *Zwei Menschen* di Peter Voss, ove ero un pastorello che canta una romanza.

La sua è un'attività poliedrica: cinema, teatro, cabaret, music-hall...

E la radio. Non le ho detto che alla radio avevo una rubrica fissa ove leggevo brani del libro *Cuore* o poesie di Trilussa, con traduzione simultanea. Il povero traduttore non riusciva a starmi dietro ed allora ero io che declamavo prima in italiano e poi in tedesco.

Questa roba però non mi dà soddisfazioni: soldi magari, ma non soddisfazioni. Io volevo cantare ed allora cerco di costituire una associazione di canto, ma non mi va bene. Lasciamo perdere.

Come erano i suoi rapporti con gli altri italiani a Berlino?

Tutto sommato, molto scarsi. La maggior parte non parlava il tedesco, ed infatti, appena viene il sonoro, questa colonia si squaglia come neve al sole. Gli unici che mi sono stati veramente amici erano i registi: Righelli, Bonnard, Genina, quel gran signore di Malasomma.

Ma io mi sono perfettamente integrato nel mondo dello spettacolo tedesco. Non mi risulta che altri italiani abbiano lavorato alla radio, in teatro, abbiano cioè recitato in lingua. Saetta parlava il tedesco discretamente, Angelo Ferrari, che poi è morto misteriosamente, non si sa se l'hanno ucciso i nazisti o i russi, Malasomma e qualche altro. Ma la maggior parte era con un piede a Berlino e l'altro a Roma, sempre a parlare dei tempi andati.

C'era Raimondo van Riel, soprannominato «il pastarolo» perchè andava spesso in Italia e quando tornava, si portava dietro quintali di spaghetti, di lasagnette, di penne. Genina aveva la cuoca napoletana, mi pare, e certe volte abbiamo mangiato molti di noi, da lui e da Carmen Boni, i maccheroni al *ragout*. Anche la moglie di Gambino, la Majelli, una donna deliziosa, cucinava divinamente.

Sa come siamo noi italiani: davanti agli spaghetti al pomodoro, tutti fratelli, poi chi s'è visto s'è visto e così via.

L'avvento del nazismo...

Me ne andai prima. Nell'autunno del 1932, mia moglie ed io — nel frattempo m'ero sposato a Berlino — ci trasferimmo in Francia.

M'era capitato che, scambiandomi per un ebreo, alcuni facinorosi di quelle squadracce che percorrevano l'Unter der Linden o la Kurfürstendamm in spedizioni punitive, mi avevano insultato. Reagii, loro erano due ed io solo, ma più deciso di loro. Volarono dei pugni e riuscii a metterli in fuga.

Ma non era più aria. Per questo ce ne andammo a Parigi, ove mia moglie aprì un negozio di modista ed io divenni, da un giorno all'altro, confezionatore di copricapi.

Le mani foggiano cappelli, ma la testa e il cuore continuano ad essere bruciati dal sacro fuoco dell'arte.

Bella frase: se scrive come parla, mi farà un monumento, non un'intervista. Comunque è la verità, per anni ed anni, la mattina davo lezioni di canto, il pomeriggio facevo il cappellaio, la sera cantavo le romanze. Entrai all'Association Philomatique, di cui oggi sono professore emerito e questa mia doppia o tripla attività durò fino al 1948, anno in cui abbiamo liquidato la nostra attività parigina e siamo tornati in Italia. Di quel periodo conservo questa bella medaglia d'oro della Pubblica Istruzione francese per la mia attività di cantante di romanze e di organizzatore di concerti ed il ricordo di una festa musicale alla Salle Saulnier di Parigi a beneficio delle famiglie dei deportati e dei fucilati.

Una volta giunto in Italia...

Ritornai al cinema. Certo le cose erano cambiate e di molto.

Ero cambiato anch'io: i capelli s'erano fatti bianchi, ma avevo ancora intatto il mio aspetto e, quel che più conta, una gran voglia di fare. Mi aiutarono vecchi amici come Gallone, Bonnard o Bianchini, che era stato attore nel muto, ha visto *La grazia*? Io l'ho visto in Francia, un film bellissimo, ed ora faceva il regista.

Due pose qua, una scena là, una piccola parte me la trovavano sempre. Se vuole la cifra esatta, dal '48 al '64 ho partecipato a sessantasei film. Un bel record, non le pare?

Ho lavorato anche in televisione: il mio fiore all'occhiello è il *David Copperfield*, dove ebbi una parte di rilievo.



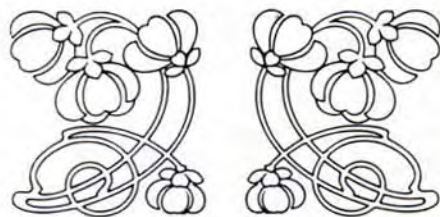
*Silvia Malinverni e Roberto Spionchi
interpreti di Pippo Cappuccio
di Ugo Falena, Caesar Film, 1923*

E non rinnego nemmeno i fotoromanzi, ne ho fatti a decine, sono diventato un «padre nobile» ideale in quelle lacrimevoli storie che appassionano i lettori. Le dirò che quasi mi sembra di essere tornato ai tempi del muto. I canovacci sono gli stessi...

Non dimentica qualcosa?

Ho capito, lei vuole che le parli dell'Associazione dei Veterani del Cinema che ora, quando me ne andrò io, sarà morta del tutto, perchè gli altri, un poco alla volta, se ne sono già andati.

Sì, l'ho voluta io. Vi hanno preso parte nomi prestigiosi come Emma Gramatica, Lamberto Picasso, Saetta, Elena Sangro e tanti minori caduti in miseria. Abbiamo combattuto per ottenere un riconoscimento del nostro lavoro e l'abbiamo spuntata. Ma sapesse quante umiliazioni, hanno preteso una «documentazione» per sapere chi fossimo, gli abbiamo dato tutte le fotografie che conservavamo, i ritagli delle recensioni. Ma lo sa che in Italia non esiste un documento storico del cinema, non si sa quanti e quali film si sono fatti, non esistono nemmeno i film?



Le «Riviste Cines»

Cinegiornali agli inizi
degli anni '30

di Alfredo Baldi

Prodotte tra il 1931 e il 1932, le *Riviste Cines* sono film di cortometraggio, con la struttura (ma non il contenuto) tipica del cinegiornale; esse si presentano singolari e interessanti sotto più aspetti, contribuendo a ricostruire varie sfaccettature di un'epoca ormai lontana nel tempo, restituendoci avvenimenti e modi di vita vecchi ormai di mezzo secolo. Prodotte probabilmente con cadenza mensile, le *Riviste Cines* appaiono verso l'inizio del 1931, per terminare verso la fine del 1932 (o l'inizio del 1933); la loro numerazione termina infatti con il numero 19, ma i negativi esistenti presso la Cineteca Nazionale sono solamente 16, mancando i numeri 1, 9 e 17 (questo ultimo, forse, per ragioni puramente scaramantiche). Dai sedici negativi è stato possibile stampare — grazie alla collaborazione tra la Cineteca Nazionale e la seconda rete televisiva della RAI — una copia su pellicola controtipo positiva e, da questa, ottenere un controtipo negativo safety, salvando così tali materiali infiammabili da una probabile prossima distruzione per deterioramento.

La visione dei film presenta, come si è detto, più di un motivo di interesse. Anzitutto si deve notare che, mentre i primi numeri sono molto ben curati (c'è addirittura un presentatore che illustra brevemente i vari avvenimenti) e tale livello qualitativo si mantiene per circa due terzi della produzione, la qualità delle *Riviste* si abbassa poi progressivamente: gli avvenimenti mostrati diminuiscono di numero e di interesse, i presentatori scompaiono, le durate si accorciano (dal «due rulli» si passa al «rullo singolo»). Sarebbe interessante sapere se questo esperimento si è interrotto per il decrescente gradimento del pubblico o se per ragioni produttive: costi eccessivi, necessità di convogliare in altre direzioni i mezzi tecnici e le troupes necessarie, venir meno dell'interesse della Cines per tale prodotto, o altro ancora.

Un secondo aspetto che vale la pena di sottolineare riguarda il contenuto dei film; non ci troviamo di fronte a cinegiornali, ma a vere e proprie «riviste»,



Totò nella Rivista Cines n. 4 del 1932

cioè a passerelle di avvenimenti strani, curiosi, emozionanti, spettacolari, ripresi in tutto il mondo e, in parte, anche in Italia; non mancano anche gli argomenti di attualità, ma si tratta per lo più di «attualità differibili», cioè di fatti che non perdono il loro interesse (o lo perdono in minima parte) anche se proiettati e visti con un ritardo di qualche settimana (ad esempio, resoconti di cerimonie, di carattere fascista e non, di visite agli stabilimenti Cines da parte di attori, di personalità, di sportivi, tra cui anche Guerra, Binda e Girardengo, ecc.).

Altra caratteristica delle *Riviste Cines*, come già accennato, è la presenza, in circa la metà dei numeri, di un presentatore, che introduce con umorismo e signorilità gli avvenimenti che sono via via presentati. A volte si tratta di volti poco noti o pressoché sconosciuti, ma non mancano attori di grido, come Armando Falconi (*Rivista Cines* n. 5), Grazia Del Rio (*Rivista Cines* n. 6) o Nino Besozzi (*Rivista Cines* n. 8), allora sotto contratto con la Cines e protagonisti dei film prodotti in quegli anni.

Ma il dato di maggior interesse è costituito forse dal contenuto dei brani presentati; come abbiamo già detto, gli avvenimenti di quasi-attualità sono pochi, la grande maggioranza essendo costituita da una miscellanea di brani che presentano fatti insoliti, esotici, spettacolari, divertenti, folkloristici, istrutti-

vi, e così via. Ebbene, la maggior parte di questi brani si riferisce, senza possibilità di dubbio, ad avvenimenti ripresi negli Stati Uniti: una sfilata di maschere in California, o un colossale incendio di una raffineria nel New Jersey, le cascate del Niagara, o una semplice spiaggia vista dall'alto (ma enorme e gremita di bagnanti), il rifornimento di un aereo in volo, o una gara tra esperti nel verso del suino, una sfilata di belle ragazze in costume da bagno, o una gara di taglio del tronco, tutto porta inconfondibile (anche se non lo dice lo speaker) il marchio di un avvenimento «made in USA». Due sono le ipotesi che vengono per prime alla mente a questo riguardo (ma anche la prima ipotesi, tutto sommato, confluisce nella seconda): o la Cines aveva dei contratti con case americane di produzione di cinegiornali e riviste cinematografiche, per cui riempiva le sue cronache di avvenimenti americani (ma ciò non può prescindere dal gradimento del pubblico per tale contenuto), oppure erano gli stessi spettatori che chiedevano di vedere cosa accadeva e come si svolgeva la vita più o meno quotidiana nella lontana e favolosa «America»; sintomo inequivocabile (anche se sorprendente, almeno per chi scrive) di una precoce aspirazione a quella «american way of life» che si sarebbe manifestata con evidenza nel nostro paese nell'immediato dopoguerra, segno di un desiderio di livelli di vita più elevati, di maggiore democrazia, di maggiore mobilità sociale. Tanto più strano ciò appare se si pensa che ci troviamo in un periodo dittatoriale e di acceso nazionalismo, nel quale di lì a poco sarebbero state bandite, dalle bocche e dai libri, perfino le parole straniere.

Che il pubblico (e la Cines) non si interessassero molto al regime è confermato anche dal fatto che sul complesso di circa 130 avvenimenti, solo cinque si riferiscono a manifestazioni esplicitamente fasciste, e in due soli di essi appare Mussolini (consegna dei labari alla 112ª legione della Milizia e sfilata dei Reparti celeri fascisti); le riprese inoltre danno l'impressione di essere state eseguite in maniera abbastanza frettolosa e le personalità (Mussolini compreso) appaiono per lo più in campi lunghi, sfocate e in movimento, in un'atmosfera insomma assai poco ufficiale e gloriosa.

Ma le immagini più preziose di queste riviste sono forse quelle dedicate a una serie di attori e registi, ripresi nelle più varie occasioni e con molteplici pretesti. Possiamo infatti vedere una intervista a Vittorio De Sica sull'avvenire del cinema parlato (gli speaker delle *Riviste Cines* pronunciano sempre «cinema»); ascoltiamo Antonio Gandusio che confessa agli spettatori di essere stato pressantemente invitato a recitare in un film sonoro, ma di essere



Il volto di Washington scolpito sul Monte Rushmore: dalla Rivista Cines n. 4

ancora indeciso se accettare; assistiamo al primo ciak di *Rubacuori*, con Armando Falconi, e a una cena de *Il caso Haller* diretta da un giovanissimo Alessandro Blasetti; saliamo sul ghiacciaio della Jungfrau per assistere ad alcune scene girate nella tormenta da Guido Brignone per *Wally*; vediamo Armando Falconi e Diomira Jacobini, sul set de *L'ultima avventura*, intrattenersi con i giocatori della Juventus; e molte altre riprese di notevole interesse. Ma, sopra tutto, possiamo assistere a una esibizione di Totò (siamo nel 1931, sei anni prima che l'attore interpreti il primo film) che si cimenta in vari brevi numeri, tra i quali quello famoso del burattino snodato. E a quella di Sergio Tofano, mascherato da Signor Bonaventura, che recita e canta in una breve scenetta insieme a Pierino (un ragazzino, quest'ultimo, forse ancora più bravo di Tofano). E, infine, possiamo ascoltare Raffele Viviani che recita una lunga poesia in dialetto napoletano.

In conclusione possiamo affermare che le *Riviste Cines* rivestono oggi un interesse storico notevole, come documentazione non tanto di avvenimenti, quanto della qualità della vita quotidiana, delle aspirazioni dell'uomo comune, dei modi di impiego del tempo libero, degli intrattenimenti allora in voga, di costumi e usanze di cinquant'anni fa. Costituiscono inoltre un diario forse un po' ingenuo, ma certo ricco e meticoloso della vita della Cines, che appare come una casa di produzione di dimensioni forse non grandi, ma certo operosa, vitale e intelligente.



Recitazione muta

Italia Almirante Manzini e il codice della diva

di Claudio Camerini

Dopo l'uscita di *Cabiria* la stampa dà ampio spazio alle recensioni e ai commenti: la grandiosità della messa in scena, la solidità del racconto, la perfezione tecnica catalizzano l'attenzione dei migliori giornalisti e spronano alla composizione di pezzi celebrativi. Si parla poco, invece, degli attori e della recitazione, e ciò è tanto più significativo se si pensa che siamo nel 1914 inoltrato, in un periodo in cui il *divismo* comincia a far sentire il suo peso all'interno dell'industria cinematografica e dell'opinione pubblica: Francesca Bertini e Lyda Borelli incarnano due diversi tipi femminili, importanti interpreti teatrali passano al cinema, i contratti di scrittura vedono salire vertiginosamente le loro cifre, le case di produzione iniziano a contendersi gli attori. Come mai, allora, agli interpreti di *Cabiria* (che già sul momento viene definito il film più importante della breve storia del cinema italiano) si guadagnano poco più di una citazione o poche righe all'interno di pagine e pagine di recensione? Proviamo a spiegarlo.

Merito di Pastrone è indubbiamente quello di aver selezionato una serie di attori conosciuti dal pubblico ma non famosissimi, non ancora «divi», come Italia Almirante Manzini e Umberto Mozzato; altri, come il docker Bartolomeo Pagano, sono addirittura alla prima esperienza. I più noti tra essi vengono poi sapientemente «manipolati»: Vitale De Stefano, popolare ai frequentatori del cinema di questi anni, viene tinto di nero e calato nella corazza di Massinissa; la stessa sorte tocca ad Alexandre Bernard nella parte del rivale Siface; Lydia Quaranta, una delle prime beniamine del pubblico italiano, indossa le vesti dimesse di Cabiria, «protagonista» di nome ma non di fatto.

La scelta preliminare degli attori e la loro utilizzazione è pensata in relazione a un obiettivo ben definito: a Pastrone interessa, ai fini dello svolgimento narrativo, il *personaggio* e non l'*interprete*; la selezione e la direzione degli attori ne considera in primo luogo la loro funzionalità, la loro capacità di rendersi

«attanti», cioè semplici esecutori o indicatori di una funzione narrativa. È la stessa struttura del film (imponente, onnivora, che inghiotte e macina personaggi come la statua del dio Moloch) a pretendere e imporre una soluzione *antidivistica* e ad esigere dall'interprete una prestazione che non oltrepassi i confini della parte assegnata. In linea con l'impostazione di Pastrone, i recensori di *Cabiria* attribuiscono pregi e difetti della recitazione ai *ruoli* e non agli *attori*: l'anonimo commentatore de «L'Illustrazione Italiana» osserva: «Fra i principali esecutori si distinsero Fulvio Axilla, Karthalo, Sofonisba e lo schiavo Maciste. Tutti gli altri agirono con sicurezza». È ciò che vuole Pastrone, ed è la prova che l'interprete coincide con il personaggio: ciò che rimane è un insieme di funzioni narrative combinate tra loro, è il *racconto*.

Questo non toglie che *Cabiria* rappresenti il trampolino di lancio per alcuni di questi attori: Italia Almirante Manzini diverrà una *stella* di prima grandezza accanto alla Bertini, alla Borelli, alla Menichelli, alla Gys; Bartolomeo Pagano inizierà la fortunata serie dei «Maciste», sopravvivendo anche alla crisi degli anni '20.

Ma come recitano, realmente, i protagonisti di *Cabiria*? Su molti di loro basta un cenno: Umberto Mozzato, attore teatrale non eccelso, viene dalla Cina: nella parte del patrizio romano Fulvio Axilla gesticola e si agita in maniera fin troppo evidente; Lydia Quaranta, una filodrammatica divenuta famosa all'Aquila-Film di Torino, sostiene la parte non impegnativa di Cabiria mantenendo un registro medio che comunica la dimensione umile e timorosa del personaggio; Bartolomeo Pagano è la sorpresa del fim: tutti rimangono colpiti da questo gigante tanto forte quanto buono che mostra di sapersi muovere davanti alla cinepresa con una disinvoltura maggiore di quella del suo padrone Axilla. Ma oggi, rivedendo il film, le sorprese sono altre. Ricordando solo di passaggio «le phisique du rôle» dei



due caratteristi Raffaele Di Napoli (il taverniere Bodastoret) e Enrico Gemelli (Archimede), fermiamoci un attimo su Italia Almirante Manzini.

Figlia d'arte, proveniente dal teatro drammatico, interprete apprezzata di alcuni film per la Cines nel 1911 e per la Savoia-Film nel 1912, Italia Almirante Manzini viene scritturata nel 1913, a ventitré anni, dall'Itala-Film per *Cabiria*. La parte è quella di Sofonisba, figlia di Asdrubale, e non è una parte facile: innamorata (ricambiata) del re numida Massinissa, è costretta ad andare in sposa all'usurpatore Siface. Tutto qui il suo ruolo: pensieri, sogni, angosce, gioie, ricordi, mai un'azione, un gesto risolutore, un'iniziativa. Sofonisba, come Cabiria, è vittima della progressione degli eventi, rassegnata e pensosa, e come tale l'attrice che la interpreta deve «limitarsi» a lanciare una serie di segni per esternare ciò che le passa per la testa e per il cuore.

Un personaggio sofferto, complesso, tutto interiore: una bella grana per un attore di questo periodo. Come resistere alla tentazione (che è poi *norma* e *canone*) di gesticolare, di strabuzzare gli occhi, di roteare le braccia come pale di un mulino a vento? (In questi anni i primi «critici» rimproverano agli attori proprio questo tipo di recitazione). Pastrone la aiuta impiantando per lei un gioco scenico tanto intelli-

stema prossemico: figura intera al centro dell'inquadratura per amplificare gesti caratterizzanti (la prima apparizione del personaggio è definita da un «atto mancato»: il leopardo che sfugge alla sua carezza); personaggi laterali o di sfondo (le ancelle, la stessa Cabiria) ad aumentare, per contrasto, l'espressione facciale di solitudine e tristezza; fondali di tipo teatrale (nella sequenza finale con Karthalo e Cabiria), a sollecitare soluzioni «drammatiche». Ma poi il merito è in gran parte suo. Sua, principalmente, la recitazione quasi priva di gesti, consegnata ai movimenti lenti dell'intera figura (florida, solenne, statuarica, fasciata dai panneggi della veste fino ai piedi), alla testa alta, alle braccia tenute prudentemente lungo i fianchi. Ne risulta un modello di recitazione stilizzato, efficace, moderno, anche se non per questo meno enfatico: un modello *verticale* in opposizione a quello «classico» e *orizzontale* delle braccia continuamente in agitazione e degli scatti repentini del corpo (rintracciabile in Umberto Mozzato); un modello che tende verso l'alto utilizzando le potenzialità significanti dell'intero corpo e non delle singole parti. C'è da dire che alcune situazioni psicologiche sono già state codificate cinematograficamente, in questi anni, sulla base dei suggerimenti offerti dal teatro e dalla pantomima: l'Amore viene espresso portando entrambi le mani al cuore; la Sorpresa prevede lo scatto della testa, l'apertura della bocca, lo sgranamento degli occhi; la Disperazione si ottiene allargando le braccia all'indietro e scuotendo lateralmente la testa con lo sguardo rivolto verso l'alto. Il merito di Italia Almirante Manzini è quello di sfrondare queste convenzioni dalle punte più insopportabili (anche per gli stessi contemporanei), conservandone però i tratti significanti fondamentali e dilatandone notevolmente i tempi di esecuzione: così la Preoccupazione per le prossime nozze con l'odiato Siface è comunicata mantenendo il volto quasi immobile con lo sguardo fisso in lontananza; e il primo incontro d'Amore con Massinissa viene rievocato tenendo lo sguardo fisso nel vuoto con il respiro che gonfia visibilmente il petto.

Lo spettatore di oggi sorride di fronte ai gesti di Sofonisba, ed è comprensibile. Ma dal punto di vista storico si tratta di un'interpretazione rilevante, in quanto ricava soluzioni originali e articolazioni personali da quel serbatoio gestuale di origine teatrale e pantomimica che si è andato via via sedimentando nel cinema a partire dal 1905-1906 (la nascita del film di finzione) e al quale ricorrono indiscriminatamente la maggior parte degli attori di questo periodo.



Il mistero di Villa Nirvana

Le didascalie per il film di Alberto Degli Abbati

È intenzione di «Immagine» pubblicare una serie di documenti, che possano essere oggetto di studio da parte degli storici del cinema. Documenti di vario genere e di diversa provenienza: in prevalenza, ma non necessariamente, italiani. Tra questi le sceneggiature (non desunte), le liste delle didascalie, i soggetti originali dovrebbero costituire la parte preminente.

Quelle che pubblichiamo sono le didascalie del film Il segreto di Villa Nirvana, ricavate da un dattiloscritto dell'epoca, conservato dagli eredi di Dante Santoni. L'originale reca correzioni ed indicazioni a penna e tutto lascia credere che sia la versione definitiva delle didascalie, quali sono poi apparse sulla pellicola (di cui non risulta esistere copia). La numerazione è quella originale.

Dante Santoni e Filoteo Alberini dettero vita nel 1905 ad un piccolo stabilimento fuori porta San Giovanni ove venne realizzato *La presa di Roma*, unanimemente considerato il primo film italiano a soggetto. Nel 1906, la Alberini e Santoni si trasformò in società anonima, prendendo il nome di Cines. Il resto è storia patria del cinematografo e non è il caso di stare qui ad andare oltre. Il nome di Santoni si affievolisce, a mano a mano che si procede nell'età d'oro del nostro cinema; rispunta improvvisamente nel 1914 quando una Santoni-film, via dei Settanta, 16, Roma, viene ad aggiungersi alle già numerose case di produzione romane.

La Santoni-film realizza nel 1915 una delicata *Vergine delle ginestre*, con Sandro Ruffini, mentre l'anno dopo appaiono *L'isola delle rose* e *Lo scoglio della morte*, diretti da Ercole Luigi Morselli, definiti entrambi opere minori, ma non prive di pregi di fotografia.

Anche del 1916 è *Effetti di luce*, ancora diretto da Morselli da un soggetto di Lucio D'Ambra e con interprete Stacia Napierkowska, che qualche anno dopo sarà l'Antinea di Feyder. Il film ottiene un discreto successo.

La Santoni chiude per le vicende belliche e solo nel 1920 riprende l'attività con una *Visione delle canzoni*, breve film di 254 metri, e poi edita tre opere, *Le mani rapaci*, *Contro-corrente* e *Il mistero di villa Nirvana* che, benchè realizzati nel 1921, non otterranno il visto di censura prima del 1923.

Regista dei tre film è Alberto Degli Abbati, un veterano della Cines, e operatore Guido Presepi, soprannominato l'asso della manovella. Attrice protagonista è la canzonettista Lina Murari, scomparsa qualche anno dopo per una grave malattia.

I tre film ebbero una circolazione molto limitata, negletti dalla critica, che si limitò a segnalarne appena il passaggio sugli schermi e ignorati dal pubblico (si noti che *Il mistero di villa Nirvana* venne presentato a Roma il 16 agosto del 1923!).

Dante Santoni non seguì l'ulteriore esito di questi film, che avvenne, sia pure attraverso distributori regionali, sotto la sua sigla: se ne era andato in America per un'operazione che si rivelò, a dir poco, sfortunata. Avrebbe dovuto lanciare in quei mercati *La gloria*, un film patriottico dedicato al Milite Ignoto; ma altre copie del film, con altro titolo, erano già state poste in circolazione.

Con quest'episodio poco esaltante, si concluse la sua avventura cinematografica.

Vittorio Martinelli

Italia - 1923 - prod. Santoni-film, Via dei Settanta 16, Roma - regia: Alberto Degli Abbati - fotografia: Guido Presepi - interpreti e personaggi: Lina Murari (Lidia de Malville), Enrico Scatizzi (Sig. De Malville), Giulio Bellantese (il giornalista Rolf), Emilio Frattali (il servo), Sig. Panella (Carlos), Emma Contini (moglie di un operaio) - Visto di censura: 18032 del 31 marzo 1923 - prima visione romana: 16 agosto 1923 - lunghezza originale: m. 1230 - Il film è da considerarsi perduto.

1. IL MISTERO DI VILLA NIRVANA
Novella in 5 parti
2. Interpreti principali:
LINA MURARI
ENRICO SCATIZZI
3. Direzione Artistica di ALBERTO DEGLI ABBATI

PARTE PRIMA

4. Negli Uffici del gran giornale IL MONDO
5. Il Sig. Rolando Narboni, direttore-proprietario del giornale.
6. Una chiamata al telefono.
7. «Parlo col signor Direttore?... Ho una sensazionale notizia: ho appreso ora la scomparsa del duca di Pontbrissard».
8. «Ancora un'altra scomparsa?... E quando è avvenuta?»
9. «Il Duca uscì ieri sera dal suo palazzo alle ore otto. Da allora non ha fatto più ritorno e ogni ricerca è stata inutile».
10. «Chiamatemi il signor ROLF».
11. «Tognini mi ha annunciato al telefono la recente scomparsa del duca di Pontbrissard. In meno di una settimana sono già scomparse misteriosamente otto persone della nostra migliore società senza che sia stato possibile scoprirne le cause. L'avvenimento è assai interessante per il nostro giornale e v'incarico d'indagare questo mistero. Metto a vostra disposizione tutto il danaro e tutto il tempo di cui potrete abbisognare».
12. «Ho la mia automobile in riparazione... debbo accontentarmi di una vettura pubblica!»
13. Le continue scomparse di persone che accadevano da una settimana nella città erano l'argomento di tutti i discorsi... Nelle case dei poveri...
14. ... nelle case dei ricchi...
15. ... nei pubblici caffè...
16. ... dappertutto...
17. Rolf si prepara ad agire.
18. (manoscritto) Nota degli scomparsi:
Giorgio Malville
il marchese del Fonte
il barone Clementini



*Lina Murari e Giulio Bellantese interpreti
de Il mistero di Villa Nirvana, di Alberto Degli Abbatì.*

i banchieri Torres e Weschi
il conte di Valmirate
il duca di Pontbrissard.

19. Rolf decide attuare le sue indagini cominciando dalla casa della prima persona scomparsa: Giorgio Malville.
20. (biglietto da visita) Roberto Rolf, Redattore del Mondo
21. «Signora, mi consenta fare una dichiarazione: non vengo per una intervista, vengo per aiutarla nella ricerca del signor Malville. Mi sono proposto d'indovinare il tenebroso mistero delle recenti scomparse e trovare gli autori e consegnarli alla giustizia».
22. «Posso dirvi poco della scomparsa di mio marito... Uscito di casa giovedì sera alle 5, or fanno otto giorni, non ho più avuto di lui nessuna notizia, nonostante io ne abbia subito denunciata la scomparsa alla Polizia».
23. «Il sig. Brondell, zio di mio marito Giorgio, arrivato da Londra subito dopo la scomparsa di Malville».
24. «Il sig. Rolf, redattore del MONDO, che si è proposto scoprire il mistero che avvolge i recenti avvenimenti».
25. «Parlo col signor Narboni?...»
26. «No, parlate col vice direttore... Il sig. Narboni è scomparso da ieri, da quando uscì in sua compagnia. Temiamo sia una nuova vittima... In questo momento esce il giornale con la notizia...»
27. La scomparsa del direttore del Mondo!!!

Fine della prima parte



28. SECONDA PARTE

29. Il mistero si complica.
30. Nel Gabinetto del questore.
31. Quello che intanto accadeva al direttore del MONDO.
32. L'effetto di un gas asfissiante.
33. Villa Nirvana.
34. Rolf ha deciso interrogare i famigliari del duca di Pontbrissard, il penultimo scomparso.

35. «Il mio signore, per causa di un guasto accaduto al motore della sua automobile salì giovedì mattina in un'auto di piazza, e da allora scomparve».
36. Rolf ricorda che anche Narboni salì in un'auto di affitto il giorno della sua scomparsa.
37. Rolf decide tornare al villino Malville per nuove indagini e per rivedere la signora Lidia.
38. «Ha visto l'auto che è uscita poco fa?...
— Diamine!
— Era un'auto di piazza, nevvvero?
— Ohibò!... È l'auto di casa Malville... La conosco bene!»
39. «Avete notizie del signor Malville?
— Ahimé! nessuna...
— Sapete dirmi se il giorno della sua scomparsa egli salì in un'auto nera simile a quella del signor Malville?
— D'auto nere ve ne sono tante!...»
40. «Signor Rolf, vi prego di non dimenticare lo scopo della vostra missione e di non parlarvi di altre cose che potrebbero offendermi!»
41. Il risveglio del signor Narboni.
42. (lettera)
Signor Narboni,
non vogliate serbarmi rancore se per pochi giorni dovrete esser ospite forzoso di Villa Nirvana dove troverete alcune vostre illustri conoscenze. Tengo ad affermarvi che la vostra vita non corre alcun pericolo...
43. «Non si può uscire?
— No!... La villa ha le mura assai alte... e poi siamo guardati a vista da un esercito di servi sordo-muti... Siamo prigionieri di un ignoto carceriere...»
44. Un commissario di Polizia comunica al Questore la scomparsa di altre due persone.
45. L'onorevole Parmantier interroga il Ministro dell'Interno sulle continue misteriose scomparse che avvengono nella metropoli.
46. Ma, contrariamente al timore di tutti, gli ospiti di Villa Nirvana erano benissimo trattati.

Fine della seconda parte





*Enrico Scattizzi - qui nei panni del sedicente Sig. Brondell -
e Giulio Bellantese nel salone di Villa Malville*

PARTE TERZA

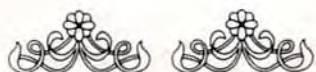
47. «Sì, mio caro, il sig. Rolf è all'affannosa ricerca dell'auto nera con la quale avvengono le misteriose sparizioni... Egli vide la vettura nella quale salì Narboni e ha rilevato che è uguale alla nostra!»
«Non è raro che le auto si assomiglino...»
48. Narboni tenta invano di sciogliere il mistero che lo avvolge.
49. Uno strano dialogo tra il sig. Brondel e il suo chauffeur Carlo.
50. «Quante auto possiede il conte Mongortini?»
«Due: una Fiat di 40 cavalli e una Spa di 32»
«È necessario che domani le due macchine abbiano bisogno di essere riparate e che il conte sia costretto a prendere una vettura di affitto».
«Ho compreso: sarà obbedito...»
51. «Desidero parlare con Aristide, lo chauffeur del signor conte...»
«È là in fondo, nel garage...»

vete bisogno di due buoni pneumatici... posso fornirvene due nuovissimi ad ottimo prezzo».
«Non mi occorrono pneumatici... Vi hanno male informato...»

53. «Peccato! sarebbe stata un'ottima occasione!... Un vero affare!...»
«Oh!... Se si tratta di un affare...»
«Ve lo garantisco... Vi sarà facile intendervi col proprietario dei pneumatici... verrà stasera alle 9 al vicino caffè del «Gatto Azzurro»... vi sarò anch'io...»
«Sta bene, non mancherò...»
54. Rolf trova che il pensiero di Lidia occupa la sua mente più che l'incarico affidatogli dal direttore del MONDO.
55. E quel giorno stesso volle dimostrare alla signora Malville tutta la sua ammirazione.
56. Poi noleggiò un piccolo appartamento ammobigliato presso la casa di Lidia, dalle cui finestre avrebbe iniziata una corte assidua.
57. Quella sera alle ore 9.
58. «E il vostro amico?...»
«Non è ancora venuto... ma non tarderà oltre...»

59. «Comincio a credere che qualche malanno avrà impedito al mio amico di venire».
60. La mattina dopo...
61. «Ebbene?... che cosa accade questa mattina?... E' un'ora che attendo l'auto!»
«Signor conte, non so spiegarmi come, ma le due macchine non vanno. Una ha rotto il magnete... nell'altra non funziona una valvola...»
«Provvedete a ripararle o a farle riparare al più presto!...»
62. E fu così che quella mattina il conte Mongordini dovette prendere la prima vettura da nolo che trovò uscendo dalla villa.
63. L'indomani. Rolf non ha potuto resistere al desiderio di tornare a far visita a Lidia.
64. «E le vostre indagini, signor Rolf?»
«Proseguono con fortuna e non dispero di poter in breve scoprire il tenebroso mistero...»
«E intanto le scomparse continuano... udite!»
65. Ultima edizione!... La scomparsa del conte Mongortini!
66. «E' incredibile!... Corro ad assumere informazioni!»
67. Un pelo di barba...
68. «E' strano... questo pelo biondo appartiene alla barba del Signor Brondell... è dello stesso colore raro... Ma allora, egli porta la barba finta?... E, forse, l'auto nera di casa Malville?... Sì, in casa Malville vi è del mistero... E' necessario ch'io lo scopra!»
69. Intanto a Villa Nirvana il numero degli ospiti è aumentato.

Fine della terza parte.



PARTE QUARTA

70. Una notizia interessante.
71. Ciò che vide quella sera il sig. Rolf dalla finestra dell'appartamento prospiciente la villa Malville.
72. Un dubbio che diviene certezza.

73. «A che debbo l'onore della vostra visita, signor Rolf?»
«Al desiderio che mi aiutate a sciogliere il mistero delle molte scomparse che avvengono in città».
«Ma... se io fossi al caso...»
74. «Parliamoci francamente... io sono certo che l'auto nera di casa Malville è la stessa che trasformandosi in auto di piazza, con la semplice applicazione di un tassametro e il cambio di numero, è servita a far scomparire tante persone...»
75. «Signor Rolf, le vostre parole sono audaci...»
«Mi dispiace anche dovervi dire che assunte informazioni a Londra, mi è stato telegrafato che là non è mai esistito e nessuno conosce il sig. Walter Brondell».
76. «Ma con quale ardire?...»
«Un'ultima cosa... La vostra barba ela vostra parrucca sono posticce e mi sarebbe facile provarvelo... Però, invece di denunciare le mie scoperte alla Polizia, preferisco che mi aiutate, voi che sapete, a sciogliere l'enigma che tanto mi interessa. Vi lascio cinque ore di tempo per risolvervi...»

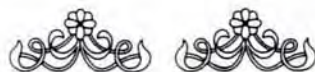


Giulio Bellantese, il giornalista Rolf

77. «Ciò che mi avete detto è molto grave, e per prendere una decisione non sono bastanti le cinque ore che mi avete concesso. Mi occorrono cinque giorni... Non vi dispiaccia ch'io durante questo tempo vi tenga qui come prigioniero...»
78. «E' una dolorosa necessità... Questa stanza è a vostra disposizione. Qui presso è un piccolo cortile dove potrete uscire per prendere aria a vostro piacere. Vi avverto però che ogni tentativo di fuga sarebbe vano. Le porte del piccolo cortile sono ben chiuse e danno tutte negli appartamenti del palazzo Malville...»
79. Rolf giacque sotto il peso di quell'inatteso avvenimento che lo colpiva.
80. Poco dopo Rolf uscì nel piccolo cortile per studiare se vi era possibilità di evasione.
81. Ma tutto intorno le porte erano ermeticamente chiuse, e le finestre impossibili a raggiungere, senonché una pietra attrasse la sua attenzione e divenne la sua idea dominante.
82. Quella stessa notte, Rolf volle porre in esecuzione il suo piano audace...
83. «Che c'è, amico mio?»
«C'è che il nostro prigioniero, il signor Rolf, è evaso»
«E' possibile?»
84. «Sì; per la fogna che è nel mezzo del cortile. È un giovane audace!... Se egli parla alla Polizia sconvolge tutti i nostri piani...»
- 84A. «Non lo temo!... Ciò che egli vuole, è scoprire il mistero e non parlerà se prima non avrà conseguito il suo scopo...»
85. (Articolo di giornale)
Una notizia sensazionale.
Come avevamo promesso ai nostri lettori, fra poco saremo in grado di svelare il tenebroso mistero che circonda le criminali sparizioni che da qualche tempo avvengono nella nostra città...
Abbiamo già nelle mani il bandolo della matassa e ci sarà facile dipanarla.

Rolf

86. «Ho indovinato! Rolf non vuol ricorrere alla Polizia: vuol agire da solo...»
«Ma una sua imprudenza potrebbe riescirci fatale!»
- 86A. «Rolf non commetterà imprudenze!»
87. «Ho letto il vostro articolo pubblicato nel MONDO. Ebbene, vengo a offrirvi di poter dare le più ampie informazioni su quello che voi chiamate il tenebroso mistero delle scomparse. Ma pongo una condizione».
«Quale?»
- 87A. «Che non per cinque giorni, come voleva il sig. Brondell, ma per due soli giorni ancora, mi promettiate di non fare altre indagini».
88. «Ma intanto scompariranno altre persone?»
«È possibile... ora stesso, mentre vi parlo, non si hanno più notizie del Sig. Gentili, direttore delle miniere del Nord... Posso garantirvi che la vita degli scomparsi non corre alcun pericolo e che la loro libertà è prossima...»
«Promettete?»
89. Fine della quarta parte.



PARTE QUINTA

90. I commensali di Villa Nirvana, il cui numero era giunto al completo, riceveranno quella sera uno strano invito.
91. (Biglietto stampato) «La S.V. è pregata trovarsi questa sera alle ore 9 nel gran salone per assistere ad una importantissima conferenza che vi terrà lord Brondell».
92. «Questa sera scadono i due giorni che vi ho domandato. Se volete venire subito in casa mia, vi condurrò a sciogliere il tenebroso mistero delle scomparse».
93. «Vedete... non è un'auto nera... è un'auto bianca: vi potete salire senza timore...»
94. «Signori, anzitutto debbo farvi una dichiarazione: l'autore del vostro sequestro è davanti a voi... sono io».
95. «Alla vostra libertà, libertà che potrete ottenere immediatamente, io pongo un prezzo: duecentomila lire a persona, che mi saranno garantite dalla vostra firma che ora stesso potrete apporre su questo foglio... Non vi proibisco, se poi vorrete farlo, di denunciarmi al Procuratore del Re...»
96. «È un ricatto!»
«È un'estorsione!... Furfante!... Furfante!»
97. Manca il signor Malville...
98. «Il signor Malville è qui per firmare!»
99. «Voi?... Malville?...»
100. «Io stesso, Malville... ma prima di giudicarmi consentitemi che vi racconti una storia...»
101. «Circa due mesi or sono mi trovavo in viaggio con mia moglie a bordo del transatlantico Europa, ove conobbi l'americano Mr. Forster, addetto all'Ambasciata degli Stati Uniti in Atene».
102. «Un giorno Mister Forster ricevette un radiogramma da New York:
103. (telegramma) Raccolti alla festa del City Club due milioni dollari per ospizio orfani marinai...
104. «Vedete, esclamò Mister Forster rivolgendosi a me, in dieci minuti sono stati raccolti due milioni di dollari per beneficenza... Scommetto che in Italia non vi basterebbero dieci settimane per raccogliere due milioni di lire!»
105. «Si raccoglierebbero in minor tempo, risposi offeso».
106. «Scommetto ventimila dollari che non vi sarà possibile!»
«Accetto la scommessa»
107. «Arrivato in patria, detti una festa in casa mia, dove, tra gli altri invitati, eravate anche voi, che siete i più ricchi della città».
108. «Ricorderete che a un punto vi pregai di dare il vostro concorso finanziario per l'erezione di un nuovo ospizio per gli orfani di guerra...»
109. «... ma le offerte raggiunsero solo 175.000 lire, e me ne occorreavano due milioni...»
110. «Il termine della mia scommessa con Mister Forster sarebbe presto scaduto e io non volevo mostrare che in Italia non si può fare in dieci settimane quello che si fa negli Stati Uniti in dieci minuti, quando ci si appella a sentimenti di filantropia e di umanità... E ho pensato di ricorrere al mezzo che sapete...»
111. «Un'altra parola e ho terminato: non intendo coartare la volontà di nessuno... chi vuol cancellare la sua firma può venire a farlo».
112. «Voi qui?»
«Per compiere il vostro incarico...»
«Avete udito il racconto del signor Melville?»
«L'ho stenografato... Ora corro in redazione affinché il Mondo sia il primo a svelare il tenebroso mistero che ha tanto preoccupato la popolazione...»
113. «L'auto bianca è a vostra disposizione...»
114. «Un radio del signor Malville che mi annuncia di aver raccolto due milioni di lire... Ha vinto la scommessa e io sono lieto di concorrere con ventimila dollari alla sua opera umanitaria».
115. Il nuovo asilo per gli orfani di guerra è in costruzione.

FINE



Il restauro del film

di Aldo Bernardini

Dal 25 al 29 marzo 1981 ha avuto luogo a Venezia un importante convegno internazionale sul tema Il film come bene culturale.

All'incontro, indetto dal settore cinema e spettacolo televisivo della Biennale, e dagli Assessorati alla cultura di varie Regioni italiane, con la collaborazione di altri organismi nazionali e internazionali, hanno partecipato numerosi storici del cinema, conservatori di cineteche, sociologi, esperti del restauro, ecc. Ci sembra utile avviare anche in questa sede una riflessione e un dibattito su problemi che ci riguardano tutti da vicino, pubblicando una sintesi della comunicazione presentata a Venezia da Aldo Bernardini, nell'ambito della sezione terza, dedicata alla teoria e alla pratica del restauro cinematografico.

Tra i vari problemi fondamentali che stanno a monte di quello del restauro, c'è quello della *identificazione* e della *catalogazione* dei materiali filmati.

Un film non identificato è come se non esistesse per lo storico, è inservibile, perché le informazioni che un film può fornire hanno un senso solo se è possibile riferirle al contesto. (l'epoca di realizzazione, il luogo, l'autore, ecc.), di cui il film è appunto espressione. E affinché i film di una data cinematografia possano essere identificati, occorrono alcuni strumenti essenziali di cui ciascun Paese dovrebbe poter disporre e che invece per la maggior parte dei Paesi mancano: occorre soprattutto un catalogo completo e attendibile dei film prodotti ogni anno da ciascuna cinematografia, possibilmente con tutti i dati tecnici e artistici fondamentali per la sua identificazione, con indicazioni sul soggetto, sugli interpreti, ecc. Solo uno strumento del genere può consentire per esempio l'identificazione di un film pervenuto fino a noi senza titolo, o in una edizione estera. L'obiettivo finale dovrebbe essere quello di arrivare a una specie di «banca dei dati» internazionale, costituita in base a una sistematica schedatura delle informa-

zioni fornite dai film stessi e dalle fonti scritte d'epoca esistenti in ogni Paese.

In mancanza, o in attesa, di tali filmografie (è ancora una volta il periodo muto del cinema a risultare particolarmente scoperto da questo punto di vista), un primo passo importante dovrebbe essere fatto dalle singole cineteche, con la compilazione di inventari precisi e dettaglianti di tutti i film conservati: seguendo il modello messo a punto nel Paese che oggi risulta all'avanguardia in questo settore, l'Inghilterra e il suo British Film Institute. Solo la collaborazione a livello internazionale tra le cineteche e gli studiosi che si occupano di storia del cinema nei singoli Paesi potrà creare le condizioni per reali progressi in questo importantissimo settore: le stesse cineteche del resto ne trarrebbero vantaggio, mettendosi finalmente nella condizione di valutare l'importanza di tanti film che oggi hanno in mano senza sapere cosa farne, perché non identificati.

Anche da questo punto di vista in Italia siamo ancora molto arretrati: perché se vi sono — fortunatamente e finalmente — studiosi che da anni hanno intrapreso una filmografia ragionata del cinema muto italiano, il lavoro di identificazione e di catalogazione dei materiali esistenti presso le nostre cineteche è invece appena iniziato, e richiederà ancora tempi molto lunghi: sempre che i responsabili accettino di continuare sulla strada della collaborazione che da qualche tempo hanno imboccato. In questo spirito, mi permetterei di suggerire alla FIAF di perfezionare quello strumento utilissimo, da essa già messo a punto, che è l'*Embryo*, arricchendolo con accenni alle trame dei film e con la specificazione delle fonti dei dati in esso riportati (l'identificazione suppone infatti un lungo, paziente lavoro di verifica e di confronto delle fonti dei dati: e da questo punto di vista i titoli di testa desunti da una copia d'epoca possono risultare decisivi).

Venendo infine al problema specifico del *restauro*, esso naturalmente si pone a vari livelli: dipende cioè dal grado di integrità della copia che si intende restaurare.

Nel fornire qualche indicazione su questo problema, farò riferimento particolarmente ai film del periodo che sto studiando (dalle origini alla prima guerra mondiale) e che ho avuto occasione di maneggiare soprattutto presso la Cinoteca Nazionale. Si tratta per lo più di film in una sola bobina, inferiori a 250 m., sopravvissuti in copie positive d'epoca infiammabili.

I problemi da affrontare, quando si apre una scatola contenente uno di questi film, sono naturalmente diversi, a seconda delle condizioni di conservazione.

a) Abbandonato per anni in casamatte di cemento

armato prive di condizionatori d'aria, che lo espongono all'umidità e agli sbalzi di temperatura dell'estate e dell'inverno, il film (di cui in genere, prima di aprire la scatola, si sa soltanto il titolo che qualcuno gli ha attribuito al momento dell'accoglimento in cineteca) è spesso in precarie condizioni, quando non è ridotto a un impasto informe e nauseabondo. In quest'ultimo caso, è chiaro, non resta che dare velocemente alle fiamme l'impasto, come si fa con le bombe inesplose che si fanno saltare in aria.

b) Se il film è invece in condizioni precarie (è cioè iniziato il processo di decomposizione della gelatina, ma almeno dei brani o dei fotogrammi si possono ancora recuperare), va a mio parere fatto ogni sforzo per salvare quel che rimane: tenendo soprattutto conto dell'importanza di poter disporre di una documentazione sull'intero film in qualche modo sistematica. L'ideale sarebbe di riuscire a recuperare dall'impasto almeno un fotogramma per ogni inquadratura (titoli e didascalie compresi), che si provvederà a numerare per poter poi ricostruire, su di una scheda, la successione dei dati narrativi stabilita dal montaggio. Se non si sarà certo salvato il film, in questo modo si potrà almeno disporre di una documentazione in grado di fornire alcune informazioni rilevanti (riguardanti, per esempio, l'impostazione scenografica e fotografica, la struttura narrativa, ecc.).

c) Se il film è in tutto o in parte recuperabile, si può procedere al vero e proprio restauro.

A questo proposito devo rilevare innanzitutto come sia sempre più difficile, oggi, arrivare a un restauro che consenta di visionare il film (il film, come sappiamo, esiste solo sullo schermo) in condizioni analoghe a quelle in cui lo potevano conoscere i suoi contemporanei. Nel rapporto tra il film e lo spettatore entrano infatti delle importanti componenti ambientali e tecniche oggi ben difficilmente riproducibili: pensiamo all'apporto creativo che allora veniva al film dal proiezionista, che manovrava la manovella a mano e che poteva quindi rallentare o accelerare la proiezione; o al valore del commento musicale, sempre diverso, che accompagnava ogni proiezione. Ma soprattutto è mutato il nostro modo di rapportarci alla visione schermica, la nostra capacità di comprendere appieno, di decodificare il linguaggio del cinema muto, con i suoi schemi narrativi e le sue convenzioni. La nostra sensibilità di spettatori è oggi cambiata, grazie soprattutto al quotidiano bombardamento di immagini sonore cui siamo tutti sottoposti.

L'obiettivo di chi restaura deve comunque essere quello di arrivare a una copia che sia quanto più possibile vicina all'originale; anche se non si sa be-

ne, almeno per l'epoca muta, come veramente fosse quell'originale: le peripezie che ogni copia ha subito, nei passaggi da un locale all'altro, da una mano all'altra, hanno infatti prodotto sull'originale, quale era uscito dai laboratori della Casa di produzione, modifiche più o meno accentuate; così come in qualche caso è intervenuta la censura a imporre tagli e modifiche. Occorre poi tener conto che le copie giunte fino a noi si riferiscono in molti casi ai film di maggior successo, stampati in un numero di copie più alto della media, e che quindi hanno anche circolato di più, subendo un maggior numero di manipolazioni. La regola è quindi che le copie d'epoca presentino rigature, abrasioni e lacune a volte anche molto gravi: anche indipendentemente dall'azione distruttiva del tempo.

Non sono un tecnico, per cui non accennerò nemmeno agli accorgimenti necessari per rigenerare la pellicola positiva prima della stampa del controtipo. Mi preme invece fornire alcune indicazioni di principio.

a) È necessario che nel restauro si cerchi di riprodurre tutti gli elementi dell'immagine originale: rispettandone il formato (riproducendo cioè l'intero fotogramma) e cercando di ricostruire con tecniche moderne anche gli interventi di colorazione, imbibizione e viraggio che avevano allora una loro funzione narrativa ed espressiva.

Sappiamo che tutta una serie di difficoltà si oppongono oggi a questa fedeltà all'originale: vanno infatti scomparendo i laboratori attrezzati con vecchi ingranaggi, in grado di «passare» la perforazione dei film muti, così come si fanno sempre più rari i pazienti, esperti artigiani in grado di seguire le varie fasi di rigenerazione delle pellicole. Questo tipo di ristampe poi — anche nei rari casi in cui sono disponibili le macchine e gli uomini adatti — risultano ogni giorno più costose. E tuttavia lo sforzo in questa direzione va comunque fatto: almeno per le opere artisticamente più rilevanti che è indispensabile ricostruire integralmente. A questo punto è soprattutto l'apparato statale che deve farsi carico di questo tipo di operazioni, appoggiandosi a commissioni di esperti e consulenti.

b) È fondamentale che il restauro venga fatto tenendo conto delle informazioni sul film fornite dalle fonti scritte d'epoca, le più attendibili per verificare la conformità della copia disponibile all'originale (se, per esempio, un film originariamente lungo 2.000 metri, oggi è ridotto a 1.500 m., deve essere considerato gravemente lacunoso, anche se il racconto risultasse perfettamente comprensibile).

c) Una volta accertata la mutilazione — la mancanza di pochi fotogrammi come di intere sequenze —

si deve a mio parere provvedere a sostituire la pellicola mancante con coda nera, per avvertire lo spettatore della lacuna e rispettare in qualche modo il ritmo originale del film. È poi importante che si effettuino delle ricerche per confrontare l'edizione disponibile con altre edizioni esistenti in altre cineteche: mettendosi così in grado di colmare le lacune. Anche sotto questo aspetto risulta decisiva l'aperta collaborazione delle cineteche tra loro e con gli studiosi, così come sono indispensabili gli elenchi di reperibilità ai quali ho prima accennato.

d) La correttezza vuole infine che nei titoli di testa di ogni film si spieghi allo spettatore il senso e l'entità degli interventi effettuati e delle modifiche riscontrate rispetto all'edizioni originale o a edizione più complete. Questo si dovrebbe fare anche in tutti i casi in cui, pur disponendo di copie sufficientemente complete, si è intervenuti per esempio sulle didascalie, traducendole da una edizione estera (e quindi fornendo sulla copia soltanto una parafrasi delle didascalie originali) o ricomponendole senza rispettarne il formato o la disposizione dei caratteri (com'è noto, infatti, anche la modalità di scrittura di una didascalia, nel muto, poteva avere una sua rilevanza espressiva, al di là del significato concettuale delle parole).

A questo punto i problemi ancora da affrontare sarebbero naturalmente molto numerosi. Ma per il momento mi basta averne accennato alcuni, che mi apparivano di particolare importanza e attualità.

*Polidor in una scena di Pinocchio,
di Giulio Antamoro, 1911.*

*Il film è stato presentato al convegno
«Il film come bene culturale».*



L'occhio fascista della censura sulla pubblicità nei cinematografi

di Sergio Raffaelli

La conoscenza e l'interpretazione dei meccanismi censori durante il fascismo hanno compiuto notevoli progressi grazie allo studio che Jean Gili ha incluso nel suo *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione* (Bulzoni, Roma 1981). Ma proprio il valore storiografico d'un tale contributo acuisce il disappunto per l'ostinata irreperibilità di quasi tutta la documentazione sull'argomento (e, d'altronde, di quasi tutti gli incartamenti ministeriali sul cinema, a partire per lo meno dal 1907).

In questa situazione di attesa ogni frammento d'informazione diventa prezioso. Così, per esempio, le rare tracce della regolamentazione censoria dei cortometraggi pubblicitari e dei documentari 'promozionali', verso la fine del ventennio fascista: sono notizie che interessano oltretutto non solo la storia del cinema ma anche quella della pubblicità.

A tale regolamentazione accenna Luigi Freddi nel suo *Il cinema* (L'Arnica, Roma 1949, vol. I, pp. 212, 418) dove si vanta di avere costituita una «apposita commissione di revisione» con lo scopo di rendere «puliti e tollerabili» i film pubblicitari. Ma lascia nel vago la data. I segni dell'iniziativa si possono comunque rintracciare nel tradizionale bollettino mensile contenente i nulla osta della censura, dove a partire dal fascicolo del maggio 1937 cominciano a figurare anche questi brevissimi film: l'iniziativa di Freddi dunque decollò alla nascita del Ministero della cultura popolare (maggio 1937).

Le valutazioni dei censori risultano dapprima benevole; nessun intervento correttivo o restrittivo. Ma l'atteggiamento muta a partire dal fascicolo di gennaio del 1938: limitazioni cronologiche, limitazioni della 'piazza', limitazioni della categoria di cinematografo; di più, modifiche nelle quali talora non sappiamo quanta parte vi abbiano le ragioni della 'pulizia' tecnico-espressiva e quanto quelle della 'tollerabilità' psicologica dello spettatore.

Ecco comunque, a titolo di saggio indicativo, gli interventi censori compiuti entro il 1938 (taccio ov-

viamente il titolo dei molti cortometraggi approvati senza restrizioni). I dati sono desunti dall'*Elenco delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero della cultura popolare*.

Di ogni film fornisco il titolo, la produzione, il metraggio, il numero di nulla osta, la data di apparizione nell'*Elenco* (sigla E); infine specifico la natura dell'intervento censorio (fra virgolette la citazione testuale).



Due secoli / Tintura Inecto / m. 80 / n. 29977 / E 31 gennaio 1938

«Lasciare solo una didascalia pubblicitaria».

Giovanotto, non esageriamo / Marga / m. 52 / n. 30017 / E 28 febbraio 1938

Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.

Dieci con lode / Colussi / m. 90 / n. 30008 / E 28 febbraio 1938

«Togliere la parte introduttiva, iniziando con l'ingresso del maestro».

Lolò e Ivo / Simmental / m. 90 / n. 30006 / E 28 febbraio 1938

«Togliere le didascalie finali».

Patibolo / Marga / m. 26 / n. 30011 / E 28 febbraio 1938

Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.

Phonola-Radio / Guazzoni / m. 35 / n. 29971 / E 28 febbraio 1938

«La proiezione di questo film è vietata per le sale di prima visione».

- Se avessi un bue* / Simmental / m. 40 / n. 30007 / E 28 febbraio 1938
«Ridurre il finale reclamistico».
- Assioma (Pubblicità Ditta Est)* / Pubblicità 900 / m. 44 / n. 30075 / E 31 marzo 1938
«Togliere le ultime didascalie lasciandone solo una». Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Bimbi sani* / A.R.P.C. / m. 30 / n. 30087 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Biscotti della salute* / A.R.P.C. / m. 30 / n. 30086 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Caffè Modernissimo - Bologna* / Pubblicità 900 / m. 26 / n. 30061 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938 e «valido solamente per l'Emilia».
- Dalla cellulosa al cellophane* / A.R.P.C. / m. 95 / n. 30085 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Gran Premio* / E.N.I.C. / m. 72 / n. 30057 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Paradiso terrestre* / A.R.P.C. / m. 55 / n. 30083 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938.
- Prodotti Arden* / A.R.P.C. / m. 21 / n. 30053 / E 31 marzo 1938
Nulla osta limitato al 30 giugno 1938.
- Calma e sangue freddo* / E.N.I.C. / m. 100 / n. 30124 / E 30 aprile 1938
«Terminare col parlato finale; eliminare le didascalie».
- In palestra* / E.N.I.C. / m. 23 / n. 30105 / E 30 aprile 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938.
- In piscina* / E.N.I.C. / m. 23 / n. 30104 / E 30 aprile 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938.
- Prodotti Elizabeth Arden* / Boselli / m. 62 / n. 30127 / E 30 aprile 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938.
- Quadrifoglio* / Di Majo e Tucci / m. 57 / n. 30126 / E 30 aprile 1938
«Eliminare le didascalie finali sino al punto in cui si legge 'Rex' nel quadrifoglio».
- Ruosi Rabarbaro, 1916-1936* / E.N.I.C. / n. 34 / n. 30123 / 30 aprile 1938
Nulla osta limitato al 31 dicembre 1938.
- Anime gemelle* / C.R.A. / m. 60 / n. 30159 / E 31 maggio 1938
Nulla osta «valido solamente per le provincie di Roma e Macerata».
- Esordio cinematografico* / E.N.I.C. / m. 185 / n. 30168 / E 30 giugno 1938
«Le proiezioni di questi film dovranno essere effettuate esclusivamente dal camion pubblicitario della Ditta e non nelle sale cinematografiche»: la disposizione riguarda anche i due film seguenti.
- Parola del medico* / E.N.I.C. / m. 243 / n. 30166 / E 30 giugno 1938
- Segretaria perfetta* / E.N.I.C. / m. 149 / n. 30167 / E 30 giugno 1938
- Olio Caruso* / Guazzoni / m. 89 / n. 30227 / E 31 luglio 1938
Nulla osta limitato al 15 settembre 1938.
- Ditta dell'Aringa* / Dell'Aringa / m. 10 / n. 30382 / E 30 novembre 1938
Nulla osta «limitato solo per Mantova».
- Zoo* / Marchiori Tina / m. 20 / n. 30381 / E 30 novembre 1938
Nulla osta «valido solo per Napoli e Provincia».
- Il Duce giunge a Schio* / S.A. Lanificio Rossi / m. 154 / n. 30399 / E 31 dicembre 1938
Nulla osta «limitato nelle sale del Dopolavoro Aziendale degli stabilimenti Lanificio Rossi».



I cappelli delle signore



Se non fossi donna si potrebbe dire che scrivo queste parole perchè... sono uomo. Diamine! Una donna scrivere contro i cappelli delle signore? È un controsenso! Siamo perfettamente d'accordo. Bisogna però riflettere che non scrivo contro i cappelli delle signore se non in quanto essi riguardano la visione delle scene sullo schermo delle sale Cinematografiche, che per essi sono inibite a quei poveri mortali che pur hanno pagato il biglietto. La questione non è facile a risolversi, perchè non si può pretendere che le signore, che vanno al cinematografo per soli 10 minuti, perdessero una buona mezz'ora per levarsi e rimettere il copricapo.

Ho letto che all'Estero, specialmente a Berlino siano successi degli inconvenienti abbastanza gravi provocati dai signori uomini

ABBONAMENTI
UN ANNO - ITALIA L. 10
UN ANNO - ESTERO L. 15
Con diritto all'inserzione
nella Guida fino a 10 parole.
Inserzioni
Una pagina L. 100
Mezza " L. 50
Tre quarti " L. 75
Tre righe " L. 15
Le inserzioni sono
contate da 10 righe
avanti indietro, dal
cristallo della pagina.
Proprietà di RAZZI
Dir: Cav. F. RAZZI



LA RIVISTA FONO - CINEMATOGRAFICA

Premiata con Diploma d'onore al I. Concorso Mondiale di Cinematografia - Milano 1909

Tel: RAZZI - NAPOLI

Telefono Intercom. 12-66

che non potevano godersi lo spettacolo. Come dar loro torto? Tutti coloro che pagano hanno il diritto di godersi lo spettacolo. In uno degli scorsi numeri della n. rivista il signor Picco Lino ha già toccata la questione, ma non ha proposto nessun rimedio al male. Come si dovrebbe fare per evitare queste lamentele molto giuste del resto dei signori uomini non solo, ma anche delle altre signore che si trovano dietro... i monumenti.

A parer mio non vi è che un mezzo solo: quello cioè di dividere le signore dai signori: le signore per esempio farle occupare tutti i posti di destra ed i signori, come dissidenti, quelli di sinistra. Le signore così collocate magari si accapiglieranno fra di loro, ma chi è causa del suo mal pianga se stesso!

Capisco anche che allora assisteremmo a delle scene ultracomiche, ma non ci faremo nemici quei bravi signori uomini, specialmente ora che stanno cercando tutti i mezzi per farci ottenere... anche il voto politico.

E le signore, se vorranno godere lo spettacolo senza ombre d'innanzi, cercheranno esse stesse il mezzo di accontentare gli spettatori o meglio le spettatrici. Fra di loro s'intenderanno a meraviglia.

In quanto a me quando vado al Cinematografo mi metto sempre a sedere alla poltroncina accanto alla porta d'entrata. Dietro di me non vi può essere nessuno che si lamenti... altro che il muro!

IRMA F.

La Campana

Con La campana iniziamo la pubblicazione delle sceneggiature desunte alla moviola di film conservati nell'archivio dell'Associazione. Si tratta di un film di 203 metri, prodotto dalla Cines, uscito in prima visione il 2 novembre 1909. Tra gli interpreti è riconoscibile Amleto Novelli nella parte del giovane sposo: incerto il riconoscimento di Maria Gasperini in quella della madrina al battesimo.

Il poemetto di Schiller cui si ispira, *Das Lied der Glocke*, scritto nel 1799, è lungo 425 versi. Sembra far riferimento ad una campana del duomo di Sciaffusa, sulla quale è inciso lo stesso esergo della composizione schilleriana: «Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango».

La versione cinematografica modifica la struttura del poemetto: in Schiller le scene delle nozze, del battesimo, dell'incendio (e anche di una rivoluzione, al grido di «Libertà e eguaglianza») sono interposte alle varie fasi della fusione. Ma il regista non raccoglie il suggerimento di un montaggio a «flash-forward» che gli viene dal poeta e si accontenta di punteggiare le varie scene con i rintocchi della campana «nei momenti lieti come in quelli tristi della nostra vita».

È da notare che un film dello stesso titolo viene prodotto nello stesso anno dall'Ambrosio; la quale un anno più tardi porta sullo schermo anche un altro poemetto di Schiller, *Il guanto*. Purtroppo di quest'ultimo film ci è pervenuta una copia incompleta.

La copia de *La campana* in nostro possesso è una edizione tedesca. Quelle che pubblichiamo sono perciò ri-traduzioni delle didascalie, non le originali. Per ogni didascalia si ripete anche la numerazione progressiva che compare sulla copia, numerazione che risulta però approssimata e incoerente e in parte (tra inq. 4 e 5) non rispetta l'ordine narrativo delle scene, che appare invece senza lacune.

Inq. 1: (CT) La campana nella sua cella.

Scritta: La fusione. (TI)

Inq. 2: (CT) Interno della fonderia, con alcuni operai al lavoro. Fumi e vapori. Prima della fusione, gli operai si fanno il segno di croce.

DIE GLOCKE
KÜNSTLERISCHE BILDER
ENTNOMMEN AUS SCHILLER'S GLOCKE



95

T



- Inq. 3: (CT, come sopra) La campana liberata dalla forma; esultanza degli operai.
- Inq. 4: La campana viene trasportata (da CL a CM) su un carro tirato da buoi, accompagnata da un corteo di fedeli su di un sentiero che attraversa un campo: precedono il corteo due bambini che spargono fiori. Il corteo sfila (davanti alla mdp ed esce di campo).
- Scritta: La campana fa udire i suoi rintocchi, nei momenti lieti come in quelli tristi della nostra vita. (T2)
- Inq. 5: (CM) La campana nella sua cella, suona festosa.
- Scritta: Le nozze. (T4)
- Inq. 6: (CT) Un giardino. Un giovanotto seduto su 'na panca con fiori in mano. Dal fondo avanza una giovane donna. L'uomo si alza, l'invita ad avvicinarsi, le offre i fiori, le bacia galante la mano e l'abbraccia. Allacciati, i due si allontanano di spalle verso un edificio (sullo sfondo).
- Inq. 7: (CT) Il corteo nuziale attraversa il giardino ed entra nella chiesa.
- Inq. 8: (CT) Interno della chiesa. Celebrazione delle nozze.
- Scritta: Il battesimo. (T3)
- Inq. 9: (CT) Interno di una stanza: il padre dello sposo seduto a destra e sua moglie in piedi sul fondo. Lo sposo irrompe da destra per annunciare la nascita del figlio; lo segue la giovane sposa, con il neonato in braccio che mostra felice ai suoceri.
- Inq. 10: (CT) All'esterno della chiesa, gli sposi e i parenti vestiti a festa attorno al neonato: si avviano verso l'ingresso della chiesa.
- Inq. 11: (CT) Interno della chiesa: celebrazione del battesimo.
- Scritta: Il lavoro e il ristoro (T?)
- Inq. 12: (CM) La campana nella sua cella. Un uomo la fa suonare.
- Inq. 13: (CT) Interno di una officina di fabbro ferraio, con uomini al lavoro.
- Inq. 14: (CM) La campana nella sua cella. Nel tramonto, un uomo la fa suonare.
- Inq. 15: (CT) Interno come inq. 13. Gli operai smettono il lavoro e se ne vanno, uscendo (verso destra): resta solo il padrone.
- Inq. 16: (CT) Interno di una cucina. La sposa armeggia sulla destra con la pentola sul focolare, assieme al bambino di 6-7 anni. Entra (da destra) il marito, che abbraccia il figlio sollevandolo in aria. Il bambino porta poi le vivande dal focolare alla tavola e tutta la famiglia si siede per mangiare.
- Scritta: Al fuoco! (T6)
- Inq. 17: (CM) La campana (come inq. 14)
- Inq. 18: (CT) Interno cucina (come inq. 16). Il marito si alza da tavola e va verso la porta (a destra) per guardare fuori: allarmato, fa accorrere la moglie e il figlio, indicando l'esterno. Il marito corre fuori (verso destra) e la moglie, preso in braccio il bambino, lo segue.
- Inq. 19: (CT) Cortile con pozzo al centro. Da destra entra in



campo la coppia di sposi con il figlio: guardando una casupola (a sinistra), l'uomo grida agitando le braccia. Dalla finestra della casupola esce prima un po' di fumo, e poi si intravedono fiammelle. Sopraggiungono uomini e donne, con secchi. Viene messa in funzione la carrucola del pozzo: tutti collaborano allo spegnimento dell'incendio.

Scritta: La morte (T7)

Inq. 20: (CM) La campana (come inq. 14)

Inq. 21: (CT) Un uomo e una donna seduti, felici e sorridenti, su una panca in giardino. Alle loro spalle compare (in sovrapposizione) una donna velata di bianco e con una falce: è la morte. La donna seduta si alza e le va incontro. La morte prende la donna per mano e la guida fuori campo (verso destra). L'uomo rimasto solo in giardino, si alza in piedi, smarrito, lancia un richiamo nella direzione da cui è uscita la donna e la segue (uscendo di campo).

Inq. 22: (CT) Interno di un ambiente sepolcrale. La morte, seguita dalla donna che tiene per mano (attraversa il campo da destra a sinistra). Il marito la insegue ancora, supplichevole. Davanti a una porta buia (sulla sinistra), la donna lo saluta inviandogli con le mani un bacio, e poi oltrepassa la soglia (uscendo di campo). L'uomo fa il gesto di seguirla, ma la morte gli sbarrò il passo con la falce.



Le illustrazioni si riferiscono al titolo dell'edizione tedesca (La Campana - Quadri Artistici - Da La Campana di Schiller) e alle inquadrature 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 21, 22.

Sono state omesse tutte le inquadrature della campana che suona, perché analoghe alla 1.

L'inquadratura 4 è parzialmente rovinata, mentre la 15 ripete la 13 e la 18 ripete la 16.

Le fotografie sono state ricavate direttamente da un positivo

Una prima iniziativa andata felicemente in porto è stata la commemorazione del cinquantenario del primo film sonoro italiano, realizzata alla fine di agosto, nell'ambito della Mostra internazionale del cinema di Venezia, grazie alla collaborazione della Biennale veneziana e della Cineteca nazionale. Si è provveduto allora a promuovere la ristampa del primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore*, realizzato da Gennaro Righelli e uscito nel settembre del 1930: film presentato sul Catalogo veneziano da una precisa scheda storico-critica curata da Vittorio Martinelli e Riccardo Redi e in un apposito incontro con i critici nel Palazzo del cinema dallo stesso Redi e da Aldo Bernardini. La proiezione veneziana, avvenuta in una sala affollatissima (erano molti anni che il film in questione non usciva più dai cellari), interessò anche i dirigenti dell'Associazione italiana per il cinema d'essai, l'Aiace, che, con il patrocinio della Ripartizione cultura e spettacolo del Comune di Roma, organizzò in ottobre una commemorazione e serie di proiezioni per il pubblico proprio nella stessa sala, il Supercinema, dove cinquant'anni prima il film di Righelli aveva ottenuto le prime entusiastiche accoglienze dal pubblico italiano. Per l'occasione è stata anche ristampata la scheda già apparsa sul Catalogo veneziano ed è stata riprodotta su disco la canzone di Cherubini e Bixio che aveva dato il titolo al film. L'Aiace ha organizzato in seguito proiezioni commemorative della *Canzone dell'amore* anche a Torino.

In dicembre poi l'Associazione ha collaborato alla Rassegna-convegno sul cinema muto italiano svoltasi per una settimana ad Ancona, per iniziativa della Mostra di Pesaro: sia sollecitando la presenza di vari soci come autori di relazioni e comunicazioni, sia inserendo nel programma delle proiezioni alcune opere dei primi anni Dieci scelte tra i film conservati nel proprio Archivio. L'Associazione ha poi promosso, assieme all'Associazione per la cinematografia scientifica, la pubblicazione di un fascicolo curato per «Bianco e Nero» da Virgilio Tosi, sulla vita e le opere del pioniere torinese Roberto Omegna.

Sono stati inoltre portati avanti in questi mesi il lavoro di catalogazione, sistemazione e identificazione dei film delle origini conservati in Archivio e l'organizzazione redazionale del Catalogo del cinema muto italiano.

Come ogni anno poi, il direttivo dell'Associazione è stato impegnato nella preparazione della edizione 1981 della Rassegna-seminario di Rapallo, che ha assunto particolare rilievo per la coincidenza con l'assemblea annuale della Federazione internazionale delle cineteche (Fiaf).

Grande rilievo ha dato la stampa internazionale alla riedizione del *Napoléon* (1927) di Abel Gance, dovuta alla munificenza o, per meglio dire, all'accorta sagacia imprenditoriale del regista di *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, al quale l'operazione è costata 30 mila dollari (300 milioni di lire). Presentato in cinque serate memorabili al City Musical Hall di New York (6 mila posti, sempre esauriti, a 20/25 dollari l'uno) alla fine dello scorso gennaio, il capolavoro di Gance (92 anni) ha conquistato l'America, ma è già previsto che girerà in altre grandi città statunitensi e in alcune capitali di tutto il mondo.

Da Parigi la notizia che — dopo la presentazione lo scorso anno di una copia miracolosamente integrale della *Lulù* (Die Büchse der Pandora, 1928) di Georg Wilhelm Pabst, con la stupenda Louise Brooks — un'altra famosa opera del regista austriaco è stata pazientemente ricostituita da Catherine e Françoise Gaborit, e cioè *La via senza gioia* (Die freudlose Gasse, 1925) con Asta Nielsen, la «divina» Greta Garbo (appena lanciata da Stiller, l'anno precedente, ne *La leggenda di Gösta Berling*) e Werner Krauss.

Al termine del Convegno «Cinéma et Histoire — Histoire du Cinéma», tenuto nel dicembre dello scorso anno a Perpignan (Francia) e organizzato da *Les Cahiers de la Cinémathèque*, è stato proiettato *Le tournoi* (1929) di Jean Renoir, film in costume (Carlo IX e Caterina de' Medici) girato a Carcasone e da lungo tempo dato per scomparso. Protagonista Aldo Nadi, ex campione di scherma.

I soci dell'Associazione

Iniziamo da questo numero la pubblicazione degli elenchi dei soci dell'Associazione, cominciando da quello dei soci effettivi (aggiornato al 31 maggio 1981).

Soci effettivi

Alberto Abruzzese - via Appennini, 38, 00198 Roma

Walter Alberti - via Andrea Costa, 2, 20131 Milano

Guido Aristarco - via Santa Giulia, 67 - 10124 Torino

Leonardo Autera - via Ruggero di Lauria, 12/b - 20149 Milano

Pio Baldelli - via dell'Oriuolo, 9 - 50122 Firenze

Adriana Belluccio - largo Sermoneta, 22 - 80123 Napoli

Giannalberto Bendazzi - via Gomes, 5 - 20124 Milano

Aldo Bernardini - via G.B. Pagano, 68 - 00167 Roma

Paolo Bertetto - via San Francesco da Paola, 25 - 10123 Torino

Cristina Bragaglia - via Drapperie, 7 - 40124 Bologna

Gian Piero Brunetta - via Bari, 2 - 35100 Padova

Giovanni Buttafava - via Washington, 108 - 20146 Milano

Orio Caldiron - via Ancona, 21 - 00198 Roma

Claudio Camerini - via A. Baldi, 2 - 00136 Roma

Alfonso Canziani - via Filopanti, 4 - 40126 Bologna

Ugo Casiraghi - via Gaetano Strambio, 10 - 20133 Milano

Giulio Cesare Castello - via Orti Flaviani, 26 - 00147 Roma

Roberto Chiti - corso Europa, 42/12 - 16132

Guido Cincotti - via Teofilo Folengo, 22 - 00137 Roma

Antonio Costa - via Lippi, 6 - 35100 Padova

Giorgio Fabre - via Latina, 407 - 00179 Roma

Giacomo Gambetti - via Codette, 35 - 00060 Riano (Roma)

Giovanni Grazzini - via Giuseppe Marchi, 1/11 - 00161 Roma

Angelo Humouda - Cineteca Griffith - via Luccoli, 30/8 - 16123 Genova

Nedo Ivaldi - via Borgorese, 15 - 00189 Roma

Tullio Kezich - via A. Torlonia, 35 - 00161 Roma

Ernesto G. Laura - via Conca d'Oro, 285 - 00141 Roma

Carlo Lizzani - via F. Corridoni, 7 - 00195 Roma

Vittorio Martinelli - viale Contigliano, 20 - 02100 Rieti

Luciano Michetti Ricci - via della Camilluccia, 197 - 00135 Roma

Fausto Montesanti - via P. Foscari, 5 - 00139 Roma

Marco Müller - via G.B. Morgagni, 19 - 00161 Roma

Nello Omaggio - piazza Ledro, 7 - 00199 Roma

Lorenzo Quaglietti - via Pio Foà, 47 - 00152 Roma

Mario Quargnolo - via Bainsizza, 19 - 33100 Udine

Sergio Raffaelli - via Franco Sacchetti, 33 - 00137 Roma

Riccardo Redi - via G. Pezzana, 108 - 00197 Roma

Gianni Rondolino - via Saluzzo, 88 - 10126 Torino

Nazareno Taddei - via Siria, 20 - 00179 Roma

Umberto Tani - via Villa Literno, 1 - 00177 Roma

Giorgio Tinazzi - via Palestro, 43 - 35100 Padova

Virgilio Tosi - via Salaria, 408 - 00199 Roma

Mario Verdone - lungotevere Vallati, 2 - 00186 Roma

Davide Turconi - via Giordano Bruno, 1/B - 27054 Montebello della Battaglia (Pavia)

Fiorello Zangrando - Cannareggio 3393 - 30121 Venezia

L'ULTIMO
DEI
COGNAC

AVVENTURE EROICOMICHE
NARRATE DA TRILUSSA



EDIZIONE
"MEDUSA FILM,"
ROMA

MONOPOLIO PER L'ITALIA:
CAV. E. DE MEDIO
VIA BAGNI, 24 - ROMA