

CINE-CONVEGNO

SOMMARIO

ENZO FERRIERI

CINEMA

ANTONELLO GERBI

I REGISTI: PRELIMINARI A
PABST

ETTORE M. MARGADONNA

LETTERA APERTA SUL CINEMA
ITALIANO

RASSEGNE DI LIBRI: « Introduzione a
un' estetica del Cinema » di Alberto Consiglio
(Mario Robertazzi).

I FILMS: « Acciaio » di W. Ruttmann -
« Frenesia del Cinema » di Clyde Bruckman -
« Sette giorni cento lire » di Nunzio Malasomma -
« Una notte con te » di W. Emo e F. Biancini -
« Atlantide » di G. W. Pabst - « Mata-Hari »
di G. Fitzmaurice - « Le prigioniere » di Marion
Gering - « Hallo Parigi, hallo Berlino! » di Jean
Duvivier - « Ma l'amor mio non muore » (1912) -
« La campana della patria » (film giapponese) -
« O la borsa o la vita » di C. L. Bragaglia.

NOTIZIARIO

DIRETTORE ENZO FERRIERI - REDAZIONE AMMINISTRAZIONE

VIA BORGO SPESSO 7 IN MILANO (103) - TELEFONO 71-290

S O M M A R I O

Enzo Ferrieri - <i>Cinema</i>	pag. 1
Antonello Gerbi - <i>I Registi: Preliminari a Pabst</i>	„ 5
Ettore M. Margadonna - <i>Lettera aperta sul Cinema Italiano</i>	„ 12
<i>Rassegne di libri: Mario Robertazzi - " Introduzione a un'estetica del Cinema „ di Alberto Consiglio</i>	„ 16
<i>I films: " Acciaio „ di W. Ruttmann — " Frenesia del Cinema „ di Clyde Bruckman — " Sette giorni cento lire „ di Nunzio Malasomma — " Una notte con te „ di W. Emo e F. Biancini — " Atlantide „ di G. W. Pabst — " Mata-Hari „ di G. Fitzmaurice — " Le prigioniere „ di Marion Gering — " Hallo Parigi, hallo Berlino! „ di Jean Duvivier — " Ma l'amor mio non muore „ (1912) — " La campana della patria „ (film giapponese) — " O la borsa o la vita „ di C. L. Bragaglia</i>	„ 19
Notiziario	„ 26

Il "CINE-CONVEGNO" fin dal 1926 ha presentato quasi tutti i film d'avanguardia proiettati a Milano, appartenenti a un particolare clima, che per quanto creato soprattutto in laboratori di appassionate ricerche presentava in quel momento un particolare interesse di tendenza. Citiamo fra questi "Entr'acte" di René Clair, "La coquille et le clergyman" di Artaud, "La soirée des Vaillants" di Germaine Dulac, "En rade" e "Rien que les heures" di Alberto Cavalcanti, "Il fu Mattia Pascal" di Luigi Pirandello nella riduzione di Marcel Lherbier, "6 1/2 x 11" di Jean Epstein, "Le cabaret épileptique" di Gade, "Verso la vita" di Nikolai Ekk, ecc.

Il "CINE-CONVEGNO" nella sua ripresa ha presentato:

1) Film nuovi: Brani inediti dell' "Armata azzurra", il film giapponese "La campana della patria", "Bal Mabille" di Jean Renoir, "Le cor" di Jean Epstein, "Négatif" di Eugène Deslaw, "8 Ragazze in una barca" ed "Elsa ed Elisabetta" di Whysbar.

2) Riesumazioni rivolte allo studio di alcuni Registi:

ERIK von STROHEIM	con conferenza di	Ettore M. Margadonna
W. G. PABST	„ „ „	Antonello Gerbi
KING VIDOR	„ „ „	Enzo Ferrieri.

3) Lezioni tecniche tenute dall'Ing. Gualtiero Gualtierotti:

- 1^a Lezione: Origini e principi fondamentali del Cinema.
- 2^a „ : Meccanismi e macchine (Macchina di presa).
- 3^a „ : Meccanismi e macchine (Macchina di proiezione).
- 4^a „ : Della pellicola e del suo trattamento - Tecnica della ripresa.
- 5^a „ : Cinema sonoro e stereoscopico.
- 6^a „ : Cinema a colori.

CINE-CONVEGNO

Cinema.

Mentre incomincio questo nuovo fascicolo destinato al cinematografo vedo con piacere agitarsi intorno a noi il problema della cinematografia italiana.

Incline per temperamento a stati d'animo che portino ad azioni ed a conquiste, più che alla meditazione e alla critica, non ho mai iniziato e sostenuto movimenti, che risultassero estranei alla vita. Tanto è vero che il Convegno non ha fatto infine da dodici anni che ricercare scoprire scegliere, con puntuale rigore, nelle opere dei giovani la loro verità spirituale: anche se essa si presentasse sotto i segni tristi dello smarrimento, della indifferenza, dell'inquietudine.

L'interesse e la curiosità per il cinematografo non è un caso tanto particolare. Considerato come fatto estetico, il cinematografo rientra nell'ordine dell'estetica generale. Considerato come fatto pratico sociale ed umano, ha tutta l'attrattiva di un linguaggio che sta sovvertendo consuetudini di vita, letteratura, giornalismo e scuola.

Se mi volto indietro a guardare anticipazioni e propositi con i quali a suo tempo ho cercato di avviare un altro linguaggio più pratico, ma altrettanto straordinario, quello della radio, verso soluzioni che ogni giorno, in ogni paese del mondo, faticosamente appaiono essere quelle giuste, non ho che da compiacermi della sollecitudine con la quale, anche allora, ho visto la vanità delle forme, che qualche volta concretano queste voci

della più assillante modernità, e di esse ho intuito invece il carattere fondamentale.

Questo volante «supplemento» al Convegno, si fonda su convinzioni ben salde, che saranno mantenute con la solita cordiale intransigenza.

Che l'opera cinematografica, per effimera che fino ad oggi si sia dimostrata, debba considerarsi nella sua unità spirituale espressa per via di segni visivi, di luce e di movimento, e semmai di contributi sonori, ci pare fondato.

Non ammettendo che tale unità nasca per felice incontro di casi, ci richiederemo continuamente alla figura del regista.

Non ci riesce di immaginare opera cinematografica durevole, senza una forte personalità a cui, in fin dei conti, spetta quella delicata e originale opera di montaggio che deve trarre da tutte le altre collaborazioni: soggetti, attori, paesaggio, musiche e suoni il segno inconfondibile dell'arte. Qualunque sia l'apporto di questi contributi, per la creazione di un film, sta di fatto che essi sono indispensabili e perfettibili. Anzi talora, sia pure illusoriamente, sembrano essi medesimi incantarsi e prender vita artistica, tanto la loro presenza può essere suggestiva.

Riviste, presentazioni di film, critiche, discussioni, non sono forse così inutili come si usa dire, anche in rapporto alla creazione artistica di un film, senza osservare che ogni giorno si misura a quanto progresso di gusto e di discriminazione queste opere abbiano portato lo spettatore.

Un risultato più esplicito tali opere raggiungono nel campo più rigorosamente pratico della produzione industriale.

Poichè alla fine la realtà meno trascurabile del cinematografo è quella che ogni sera ci si presenta sugli schermi di tutto il mondo; realtà precaria, sovente volgare, e risultato di tanti compromessi, da farci appunto dubitare che un film, in quanto opera d'arte, possa sostenere così arbitrarie violazioni.

Ma poichè tale è la realtà, si deve pur scendere dall'osservatorio in cui, da critici, si vorrebbe rinchiudersi, per studiare da vicino con quali arti e accorgimenti si ha da metter

mano a una materia, che a noi pare così ricca e così magica e da cui altri non cava, troppo sovente, che racconti mortificati e senza persuasione. Tutto è dunque più difficile da preparare di quel che sembra.

Se fosse esistita in Italia, per il cinematografo, come per altre arti, che trovano il loro naturale mezzo di divulgazione in potenti aziende industriali, una critica avveduta e indipendente, molti errori e molti milioni si sarebbero forse risparmiati. Il fatto che questi milioni si spendono e proprio da industriali, che il denaro conoscono per aver stretto con esso meditate amicizie, fa pensare che una volta tanto essi abbiano torto; che il cinematografo di tutti i giorni possa essere diverso da quello che è, almeno in Italia, e in ogni caso che una sensibilità più sollecita debba prevedere le sue nuove fortune.

Prescindiamo anche dal fatto che un momento o l'altro si dovrà pur mettere un pò d'ordine, in una tradizione che va da "Quo Vadis?" e da "Cabiria" fino alla cinematografia scritta col lapis della "Segretaria privata", di "Sette giorni cento lire", di "Paradiso" e che dobbiamo sperare sia per esistere anche in Italia, come per ogni altro popolo, una cinematografia che rappresenti il nostro paese, la nostra razza, il nostro spirito.

Esso non è rappresentato nè dai film italo-berlinesi e italo-viennesi nè da un album di bellezze d'Italia. La sua realtà, semmai, si ha da trovarla di dentro e non di fuori.

In ogni paese, e per stare all'Europa basterà ricordare in questo ultimo periodo "Kamaradschaft" di Pabst e "Mädchen in Uniform" di L. Sagan "A nous la liberté" di René Clair,, problemi vivi del mondo moderno si esprimono con un linguaggio individuale, esplicito e saldo e perciò nazionale. Noi soli restiamo appartati ed estranei.

Come non è possibile che mentre tutte le arti ci parlano con una perfezione stilistica strabiliante (che non vuol dire soltanto perizia tecnica) il solo nostro cinematografo continui un balbettamento confuso, molle, senz'alcun riflesso delle ricerche, che agitano la cinematografia universale.

Ma, ripeto, se pur prescindiamo da tutto questo, sta di fatto, che anche la fortuna di quei miseri film, che hanno, in Italia, dato qualche rendimento economico, è senza fondamento: precaria e legata a circostanze particolari.

Non si vogliono dare indicazioni tanto generiche quanto inutili. Ma probabilmente anche per aver successo di cassetta ci si ricorderà presto che il cinematografo è un mezzo di evasione, è qualcosa che vede al di là della realtà quotidiana, che domanda la collaborazione del fantastico, dell'imprevisto, è una interpretazione e una favola. E che per ben raccontare questa favola, ci son mille cose da sapere e da imparare.

Per parte nostra da cinque anni cerchiamo di preparare ciò che in un dominio così squisito e sensibile si può preparare: materiali umani, (il nostro antidivismo, non ci persuaderà mai a sostituire le belle donne dei giorni di festa, con le donne che stanno popolando lo schermo di tutte le sere) studi, macchine, revisioni critiche, e soprattutto un'incredibile riserva di volontà di fare.

ENZO FERRIERI

I Registi

Preliminari a Pabst.

Tra i registi dei due emisferi, Giorgio Guglielmo Pabst è certamente uno dei più difficili da definire. Tanto chiari sono i suoi films quanto è a prima vista inafferrabile la qualità che li fa tali. All'immediatezza del suo linguaggio cinematografico corrisponde una straordinaria complicazione di tendenze e d'interessi. E la critica, che, solo attraverso queste tendenze e questi interessi, può sperare di riuscire a descrivere sommariamente quella che è l'arte di Pabst, si trova così, al tempo stesso, sovraccarica d'armi definitorie e categorizzanti di fronte ai suoi concetti, inerme di fronte all'immagine. Nell'una e nell'altra situazione, catafratta o seminuda, si trova paralizzata. In altre e più semplici parole: la fragile ricchezza delle sottostrutture ideologiche è tale in Pabst che inviterebbe a un'accanita discussione (e magari ad un'allegria demolizione); ma la forma espressiva è così innocente, che uno capisce subito l'inopportunità di quei pruriti polemici e si rassegna a guardare, - semplicemente.

* * *

La prima difficoltà (ce ne sono almeno tre di diverso carattere) è appunto questa assenza di forti caratteristiche esteriori. Nei films di Pabst, in quelli almeno che ho visti io, non c'è nessun abuso di virtuosismo fotografico, nessuna « sorpresa » ottica, nessuno di quegli angoli visuali impreveduti, di quei giochi prospettici, di quei piani incrociati che son la delizia dei tecnici.

Intendiamoci. Io non sono contrario a quelle bravure. Starei anzi per dire che, in un'arte così giovane, le malizie e gli sforzi di superare se stessa mi piacciono. Gli sfumati e le sovrapposizioni son tentativi di evasione dalla servile oggettività della fotografia. Gli sfocati rappresentano la nostalgia di un'approssimazione più tollerabile, che non sia la tagliente petulanza dei « valori plastici » assoluti; così come i rallentati e gli accelerati anelano alla liberazione dal tempo unico e cronometrato che ha la pretesa di misurare l'incommensurabile, il movimento.

Son tutte cose interessanti e che valgono nei loro limiti. E i loro limiti son quelli appunto di stimoli e di sintomi: stimoli a liberarsi da ogni vincolo con forme d'arte consolidate, e sintomi della possibilità di questa liberazione. Il valore proprio di quei tentativi sta dunque nella loro insufficienza. Come tutti i tentativi, si giustificano in quanto falliscono. O, se si preferisce, in quanto lo scopo che si prefiggono è raggiunto con altri mezzi.

Quando al Convegno si proiettavano i primi films di René Clair, *Entr'Acte*, per esempio, nessuno di noi pretendeva che fossero dei capolavori indiscutibili. Ma si voleva affermare che solo tentando, e magari sbagliando, a quel modo, si sarebbe riusciti ad andare oltre la produzione commerciale, a fare delle buone cose che piacciono a tutti. I milioni incassati da *Sous les toits de Paris* (dove son tanti ricordi dei paesaggi di tegole di *Entr'Acte*) e dal *Million* (con la protagonista ballerina come quella d'*Entr'Acte*) riprovarono anche ai contabili che quella era la via giusta.

Ora, Pabst si presenta in modo radicalmente diverso. Sia che i suoi tentativi li abbia già fatti coi primi films che non abbiamo visto e non vedremo mai, sia che il suo svolgimento segua una diversa spirale, sta di fatto che non si scorge in lui traccia d'ingegnosità nè di (fotografica) impertinenza. La sua « tecnica » è così trasparente che non si riesce a vederla. Pabst non si lascia rinchiudere in una definizione di « maniera » o di stile.

* * *

Così poco vistosa è la sua forma, che la maggior parte dei critici si è attaccata al contenuto. E ha creduto di vedere in Pabst il cineasta della nuova democrazia, o magari del comunismo intellettuale così di moda in Germania. E' questo un errore pericoloso. Pericoloso, perchè rischia di distogliere dall'esame della *vera* arte di Pabst, e pericoloso perchè accende entusiasmi ed odii sacrosanti e insignificanti. Quando un critico francese scrive che «l'esistenza di Pabst è una delle poche ragioni che giustifichino oggi di vivere in Europa», è chiaro che non è al regista che pensa. Quando i concessionari e le censure mutilano o contraffanno l'onesto lavoro di Pabst, è chiaro che non agiscono in sede d'estetica.

Ora, se ci teniamo a quel che si *vede*, e non a quel che il regista può dire dell'opera sua (parla allora il propagandista o il critico di sè stesso, non l'artista): se ripercorriamo nella memoria i lavori di Pabst a noi noti, si giunge alla constatazione un poco sorprendente, che non è affatto vero che Pabst sia l'apostolo della democrazia pacifista o il ribelle ever-sore dei dogmi borghesi. *Aus dem Tagebuch einer Verlorenen* narra una storia di perdizione e di avvilitamento, ma senza l'ombra d'indulgenza: il regista compatisce, ma non perdona, e tanto meno esalta; l'idealizzazione rousseauiana e romantica della prostituta di buon cuore è estranea al suo spirito. *Lulù* è un film anche più triste: la potenza distruttiva del sesso vi è descritta con paurosa evidenza; ma non vedo quale apologia o quale atto di accusa si possa trarne. Lontanissima da ogni parentica sono tanto la debole *Crisi* come la fortissima *Tragedia del Pizzo Palù*; e l'*Amore di Giovanna Ney* rinunzia sin dal principio al filo-bolscevismo del romanzo di Ehrenburg. Restano le ultime opere: *Westfront*, che non abbiamo visto, e che finisce con la parola del ferito francese al morente tedesco: «camerati, non nemici»; *Kameradschaft*, che riprende questa parola e la svolge con ogni desiderabile ampiezza, mostrando i

minatori francesi e tedeschi affratellati dalla catastrofe e rivaleggianti in abnegazione e in solidarietà. Ma, contemporanea di queste opere di « fede » umanitaria, è l'indifferente *Atlantide*, è la *Dreigroschenoper*, con la sua filosofia cinica e amara, con la proclamazione dell'impossibilità di vivere e di essere onesti, con la sua « scepsti » sulla bontà dell'uomo e persino sulla sua intelligenza :

*Der Mensch lebt durch den Kopf
Sein Kopf reicht ihm nicht aus,
Versuch' an deinem Kopf,
Lebt höchstens eine Laus'.*

Se *Kameradschaft* (e forse *Westfront*) paiono augurare l'avvento di una umanità migliore, di un mondo senza guerre e senza frontiere, la *Dreigroschenoper* addita nel delinquente il vero *self-made man*, e culmina in una torpida sommossa di straccioni, in un rigurgito di plebe oziosa e viziosa.

Difficilissimo, dunque, se non impossibile, assegnare un contenuto preciso all'arte di Pabst. I suoi « soggetti » sono svariatissimi: spaziano dai 4000 metri delle vette del Bernina ai sette, ottocento metri sotto terra della miniera di carbone; dal crudo realismo al puro fantastico, dai lussuosi postriboli di Berlino alla Londra immaginaria e grottesca della *Dreigroschenoper*, dal centro del Sahara al *no man's land*. I suoi personaggi son combattenti, prostitute, accattoni, minatori, principi berberi, spie internazionali, guide alpine, cieche, assassini, santi e sacripanti. Non è possibile scorgere una predilezione qualsiasi.

* * *

Terza, ed ultima difficoltà, lo stato in cui i films di Pabst sono proiettati. Per opera delle varie censure, e, prima ancora che della censura, per opera dei produttori e dei commercianti; e, dopo la censura, per opera dei direttori di sale ossequienti ai

fischi del pubblico, i films di Pabst vengono presentati mutili, sbrindellati, spesso con finali diversi e magari contrari a quelli originali. Ora, cambiare la fine vuol dire quasi sempre invertire il tono, il senso, il valore di un'opera. Il film della perdita, che doveva finire col tratto amaro e sarcastico della protagonista che diventa dama protettrice della casa di correzione da cui è evasa, riceve un finale dolciastro sentimentale, e relativo matrimonio col bel giovane. Stessa disavventura a *Lulù*, che in origine finiva molto più onorevolmente, con la protagonista sventrata da un bruto. L'amore di Giovanna Ney muore ghigliottinato (nel romanzo, almeno); nel film, quale noi lo vediamo, impalma la bella, di cui ha assassinato il padre. *Kameradschaft*, poi, oltre che evirato di molte scene tra le più significative, vien *doppiato*, malamente, in italiano; così che il film, che traeva la sua efficacia di suggestione dall'affratellamento tra uomini che parlano francese e uomini che parlano tedesco, non si capisce più quando tutti parlano italiano: l'azione stessa risulta poco chiara, e in qualche passo persino un po' ridicola. Un film come quello doveva esser dato nel testo originale, o non esser dato.

* * *

Risultato di tutti questi impedimenti è che si può solo accennare a quelli che ci paiono gli elementi principali dell'arte di Pabst. Anzitutto, una simpatia istintiva per lo sforzo, ed anche per lo sforzo doloroso, fisico e morale. I suoi personaggi *streben*, sempre, verso qualcosa di irraggiungibile, o, se raggiunto, di mortale; l'amore, la cima del monte, la galleria allagata, la misteriosa Atlantide, il piacere sessuale, la ricchezza anche rubata. Nei suoi films è un clima di lotta, una tensione che di solito si spezza alla fine (nei rifacimenti a uso del pubblico, si placa e si rinnega). In questa ricerca affannosa sta tutta la vitalità dei suoi eroi, la loro ragion d'essere e anche la ragion d'essere degli ostacoli che loro si oppongono, ostacoli ora naturali (*Pizzo Palù*, *Kameradschaft*), — ora umani, di con-

venzione sociale (*Dreigroschenoper*), morale (*Aus dem Tagebuch*) o politica (*Westfront*, e ancora *Kameradschaft*), — ora insieme naturali e umani (*Atlantide*).

A un tema così semplice, così schematico, si sovrappone talora, come naturale escrescenza, un'esaltazione della nobiltà della pena, una specie di lirica della fatica. Ma sempre senza moralismi. Il lavoro non vale *qua talis* più del furto. L'amore non vale *qua talis* più della prostituzione. Quello che Pabst sente e descrive è lo sforzo e non la meta, la « caccia » (per dirla con Lessing) e non la « preda ». Parrebbe così che egli debba cadere nell'attivismo, nell'irrazionalismo; ma lo salva il fatto che di questo sforzo e di questa caccia egli sente, più che gli aspetti eroici, faustiani o nietzscheani, la durezza, il peso e anche il fastidio.

Di qui il sapore amaro dei suoi films migliori. Entusiasta e pessimista, Pabst rifiuta ogni idealizzazione, e ama nei suoi eroi la sofferenza, non il trionfo. (Pensate ad *Atlantide*). Anche vittoriosi, la loro vittoria deve apparire inutile, o subito perduta. Anche quando la squadra di soccorso tedesca ritorna in patria, dopo aver conteso e strappato alla miniera tante vite umane, il cancello divisorio della frontiera ridiscende a separare i due popoli.

Lo sforzo, l'eroismo, è bello ed è vano. Entusiasma e delude. Esalta, ma non consola.

E' chiaro adesso perchè Pabst non faccia virtuosismi. Ad un simile atteggiamento spirituale si convengono solo la schietta ed aperta fotografia, la precisa impassibilità che gli sono consuete. I pericoli maggiori che egli corre sono due: il comico e il pittoresco. Il comico, egli lo sente solo nell'accezione caricaturale. E cade allora nell'oratoria o nell'invettiva. Il pittoresco ci dà le mirabili *nature* del pizzo Palù e i mirabili *scenari* della *Dreigroschenoper*; ma distrae quasi sempre dai personaggi e quindi dal dramma. Quelle parti fan l'effetto delle pagine troppo *ben scritte*, in cui talvolta si compiacciono Balzac o Maupassant.

Solo quando dà ascolto alla sua vena di generosa amarezza

e di deluso eroismo, Pabst sale ad essere uno dei pochissimi registi che si sovrappongono nettamente agli attori di cui si servono; è uno dei pochissimi che li uccidono, li annullano, e, attraverso quelle ombre di maschere, riescono a esprimere la loro personalità.

Per questo, fermamente speriamo di vedere nel *Don Chisciotte* il suo capolavoro.

ANTONELLO GERBI.

Lettera aperta sul cinema italiano.

Caro Ferrieri,

Eccoti il mio pensiero sul cinema italiano.

Da sei anni e più combatto la mia battaglia per un cinema italiano. Ho dovuto incominciare e devo continuare, pur troppo, con una critica spietata — poichè senza essere spietati e intransigenti non si può preparare l'avvenire di un'arte di cui l'Italia possiede una discutibile ed ormai archeologica benemerita. — Mi sia perdonato questo accenno personale: esso è dedicato ad alcuni pseudo-critici, che affermano con una mala fede inspiegabile che io sono un nemico del cinema italiano.

Sono soltanto un acerrimo nemico delle opere sconvenienti, ecco tutto. E credo di avere utilmente e nobilmente contribuito alla rinascita del *vero* cinema italiano con una mia opera che, a quel che sembra, pone l'Italia ai primi posti nella letteratura cinematografica internazionale.

Se i pseudo critici seguissero il mio esempio in questo e in altri campi avremmo già fatto un grande passo innanzi.

* * *

Dopo sei anni il movimento iniziato per la tua chiarezza e quella dei tuoi amici, in questo Circolo, in questa rassegna, è diventato un movimento nazionale. Raccogliamo con soddisfazione questi primi frutti. Ma i guai non sono finiti. Il guaio serio, ora, è che tutti vogliono far *qualcosa* per il cinema italiano.

Questo *qualcosa*, se si sapesse cos'è, sarebbe virtualmente il cinema italiano di domani. Ma pur troppo l'enorme maggioranza di coloro che vogliono far qualcosa non sa con precisione cosa vuole. Tutti sono per la via più corta, invece l'unica possibile è la via più lunga di tutte. Perchè, è bene metterselo in testa, *interessa scarsamente che si producano dei film al più presto*. Lasciamo questo problema agli industriali ed a chi... non ne può più.

A noi interessa esclusivamente che si facciano degli autentici cineasti italiani: gente che sente il cinema con la stessa nobiltà e serietà con cui, da tempo immemorabile, si sente e si coltiva la poesia, l'architettura, la musica, la pittura, ecc. ecc.

Deve cioè formarsi un *gusto cinematografico*. Quando ci sarà, vigile e operante, il cinema italiano sarà nato, vivo e vitale. E potremo metterci tranquillamente a sedere: i film nasceranno come nascono i quadri, i romanzi, le statue.

* * *

Dunque il problema fondamentale del cinema italiano non è per me un problema industriale! Meschini, più che meschini quelli che si affannano intorno ad esso: come dire che, per avere della buona prosa narrativa, basterebbe avere delle ottime tipografie. Ci vuol altro! Il nostro problema è problema di gusto, di clima, cioè di partecipazione sempre più larga, sempre più affettuosa e appassionata dell'*intelligenza italiana*, al cinema italiano.

La coltura, cioè la civiltà italiana, sente effettivamente il cinema, come sente le altre arti? Si risponda a questo quesito prima di procedere oltre.

Poi, correlativamente, occorre lavorare alla preparazione tecnica; per non fraintenderci e confonderla con quella delle macchine, la chiamerei «preparazione stilistica».

Il cinema deve ancora passare dal sillabario alla sua grammatica, alla sua sintassi, alla sua retorica, infine.

* * *

Il Cine-Convegno ha dunque una ragione d'essere, come l'ha avuta finora, da sei anni a questa parte. Ma ora occorre precisare le nostre funzioni.

Noi, prima di tutto, dobbiamo persistere a cercare degli uomini di buona volontà, che si mettano a sgobbare sul serio. Alcuni ne abbiamo trovato, altri ne troveremo. Uomini, soprattutto, capaci di lavorare collettivamente, cioè per *squadre*.

La tecnica particolare del cinema esige questo lavoro. Ed esige anche una profonda specializzazione: occorrono specialisti dell'architettura, del costume, della musica e dei rumori, della luministica... Ognuno scelga il suo orticello e lo lavori in profondità.

Le cose fondamentali del cinema sono state già dette: bisogna ora passare ai particolari. Altrimenti ci ritroveremo ad essere un esercito fatto tutti di generali in capo senza l'ombra di un ufficiale e di un soldato.

E la guerra non si vince soltanto coi generali.

* * *

Primi appunti e spunti per un lavoro comune:

a) *Il cinema è l'arte popolare per eccellenza del nostro tempo.*

Questa definizione ha davvero un contenuto?

Qual'è? Come collegare il cinema alla tradizione italiana? Momento e funzione delicate e importanti.

b) *Il cinema arte composta e complessa come l'architettura.*

Derivare dalle analogie i caratteri e le funzioni del cineasta e dei suoi collaboratori. Studiare profondamente i limiti a cui può arrivare la premeditazione del film (progettistica del cinema).

c) *Cinema-arte e cinema-industria.*

Separare definitivamente il sacro dal profano. Non allarmarci quando le industrie vanno in perdizione: è segno che scontano i loro peccati. Le industrie passano, l'arte è immortale.

d) *Rapporti fra visione e suono.*

Chiarire, chiarire, chiarire, per esempi e per raziocinio.

c) *Il cinema a colori.*

È imminente la sua applicazione. Impiego del colore nel cinema come elemento artistico e non *naturalistico*: chiarire, chiarire come nei rapporti fra visione e suono.

f) *L'attore del cinema.*

Precisare la sua progressiva differenziazione dal suo archetipo teatrale. Come prepararlo. Come specializzarlo.

g) *Revisione critica della letteratura cinematografica mondiale.*

h) *Auspicare la formazione di una filmoteca nazionale.*

Come e dove formarla.

i) *Bandire concorsi per scenari: discutere questi scenari. Segnalarli.*

l) *Studiare le basi per realizzare film in economia, sull'esempio dei giovani direttori tedeschi.*

ETTORE M. MARGADONNA.

Abbiamo invitato alcuni fra coloro, che meglio rappresentano la critica e la regia cinematografica, a esprimere il loro parere sul Cinema Italiano e pubblicheremo di volta in volta le più interessanti risposte, incominciando da questa che ci invia da Berlino l'amico e collaboratore Ettore M. Margadonna.

RASSEGNE DI LIBRI

ALBERTO CONSIGLIO: *Introduzione a un'estetica del cinema*
(Alfredo Guido, editore, Napoli).

«La vecchia discussione sul Cinema come arte è ormai superata. Nessuno che abbia chiara ed esatta visione della realtà, pensa di mettere in dubbio le possibilità artistiche del Cinema. Anzi ad un precedente difetto di comprensione oggi succede una certa esuberanza che consiste nell'accettare troppa parte del Cinema sotto nome di arte». Impostato il problema in questo modo il Consiglio si sforza appunto, attraverso una rapida rassegna dei valori che contraddistinguono l'arte in generale, di inquadrare il Cinema nella sua visione estetica. Il Consiglio prende forse dal Croce il caratteristico metodo di chiarire un concetto «sotto forma di negazioni»: metodo teorico che trova la sua applicazione nel corrispondente metodo critico, ormai celeberrimo di diligentissima distinzione tra «poesia e non poesia». Psicologia, verità, clima morale, finezze tecniche, entrano nell'arte come elementi di una sintesi, che stabilisce fra di essi una relazione, irraggiungibile con altri mezzi che non siano quelli della pura visione artistica. Tale visione unitaria ha i caratteri insieme dell'individualità e dell'universalità. L'espressione è ciò che dà carattere cosmico, e indipendenza artistica al sentimento, sorto, è vero, da una mentalità soggettiva, ma risolto poi, attraverso la forma, in qualcosa che trascende la personalità empirica del poeta. Sul vero carattere dell'originalità artistica, sulla risoluzione dei valori psicologici e tecnici in quelli puramente poetici, troviamo molte considerazioni pregevoli, nelle pagine del Consiglio, che rivive più che non ripeta le dottrine moderne sull'arte pura. Quando poi egli ci parla direttamente del Cinema, attraverso considerazioni

teoriche o acute esemplificazioni critiche, ci fa comprendere che il suo atteggiamento potrebbe essere anche meglio definito come una elegante applicazione dei metodi « impressionistici » all'estetica italiana di questo scorcio di secolo.

Egli infatti chiama il Cinema « poesia » o « sintesi » di luci e di movimento. Tutti gli altri valori (psicologici, narrativi, drammatici) devono essere risolti nella immediata trasfigurazione dell'elemento che caratterizza questa nuova arte: e che è appunto la luce in movimento. Negli stessi termini un impressionista porterebbe del colore, e un musicista « puro » del suono. Ma la parte più approfondita e originale del libro è la rivendicazione dell'assoluto primato del « regista », come unico e vero creatore dell'arte cinematografica. L'obiettivo è l'occhio spirituale del regista, e così pure l'attore non è per lui che un docile strumento, in cui si traduce la sua volontà poetica. L'opera cinematografica nasce solo quando un regista « pieghi la materia eterogenea del Cinema alla volontà creatrice dell'individuo ». S'intende in questo modo come l'attore diventi per il Consiglio, alcunchè di subordinato: un semplice elemento; o, si direbbe, la materializzazione di una visione artistica che lo trascende. Quando l'attore predomina, si ha fatalmente il pericolo di una opera letteraria, sentimentale, falsa. Lo stesso Charlot è riuscito raramente, benchè con straordinaria intensità, a essere nello stesso tempo attore e creatore. In molte sue opere egli diventa macchietta, o mito, cosicchè troppo di frammentario o di anti-poetico nasce dalla stessa continua esibizione di un « tipo » spirituale, falso come tutti gli schemi, che disgregano e turbano la sintesi estetica, e le risoluzioni di tutti i valori in quello puramente artistico.

La intelligenza del Consiglio è assai penetrante. In poche pagine, senza abuso di formule e di durezze schematiche, egli affronta una materia difficile. Si potrebbe discutere a lungo sulle teorie e sui giudizi espressi in queste pagine. Soprattutto si potrebbe discutere il concetto generale dell'arte, che informa tutte le applicazioni e le riflessioni del nostro critico. Chi scrive questa nota è contrario al concetto di un'arte pura, e perciò anche

l'impressionismo cinematografico, in cui gli pare potersi riassumere l'estetica del Consiglio lo lascia a volte perplesso.

Per giustificare questo riserbo dirò che ciò che mi persuade meno nelle affermazioni del Consiglio è la netta separazione teorica fra valori per così dire narrativi e valori lirici dell'arte. È vero, d'altronde, che il Consiglio, qua e là, insiste sul concetto di una poesia trasfiguratrice del reale (quindi mediatrice del reale, se è lecito esprimersi in questo modo) come per esempio a pag. 38, quando egli afferma che «l'arte non è solamente la contemplazione del sentimento, ma soprattutto la costruzione d'un mondo migliore verso cui un'anima nostalgica e scontenta appassionatamente tende». È vero inoltre che nelle opere perfette egli finisce a scoprire una assoluta perfezione psicologica. Molto fine, a questo riguardo, è il paragone ch'egli istituisce fra i risultati letterari dell'opera di Heinrich Mann e i risultati cinematografici dell'opera di Sternberg.

Poco esplorato mi sembra ciò nonostante il motivo profondo della verità psicologica, che s'accompagna sempre alla poesia pienamente raggiunta. Se è vero che la psicologia non fa l'arte, è però vero che l'arte perfetta è sempre psicologicamente esatta, e, come il Consiglio stesso si esprime, «ricca di fluido vitale». Ma il Consiglio accenna con antipatia ai generi narrativi, e soprattutto al «romanzo». Io penso che le più grandi opere in cui s'è espresso artisticamente lo spirito moderno siano quasi tutte «romanzi». Per tali motivi la definizione del Cinema come «poesia della luce e del movimento», mi pare strettamente affine a tutte le risoluzioni dell'arte nel linguaggio (sia questo parola, o colore, o suono). In questo senso ho parlato d'impressionismo.

Personalmente non credo alla immediatezza, alla purezza dell'arte, alla sua risoluzione in «liricità pura». Non credo all'impossibilità di una storia dell'arte. Non credo, in particolare, a un'inferiorità dell'arte «narrativa». Ma insistere su ciò porterebbe troppo lontano. Certo, il libro del Consiglio è così nitido e ricco che invoglia alla discussione. Si può essere, in molte cose, di parere contrario, ma si deve ammettere nel

nostro critico una attraente capacità di intaccare i problemi nel loro nucleo profondo. Si noti infine che questa « Introduzione a un'estetica del Cinema » è uno dei primi e più corretti tentativi d'inserire il cinema in una visione totale dell'arte.

MARIO ROBERTAZZI.

I FILMS

“ACCIAIO,, di *W. Ruttmann*.

Abbiamo potuto vedere in sede di montaggio il nuovo film della “Cines”, “Acciaio” liberamente interpretato da *W. Ruttmann* su una trama di Pirandello; musica appositamente scritta da *F. Malipiero*.

L'attesa che questi nomi potevano suscitare non è andata delusa. Al pubblico il film potrà piacere o non piacere, ma esso è certamente quanto di meglio ha fatto la “Cines” sino ad oggi. *W. Ruttmann*, di cui fino ad oggi non conoscevamo che degli “shorts” (*Sinfonia di una grande città - Melodia del Mondo - Nella notte*) ha potuto attraverso la nostra maggiore editrice dare la prova di essere un direttore completo, capace di montare un film che supera la semplice storia di due operai rivali in una visione di ritmo epico ispirata, com'è noto, alle grandi acciaierie di Terni.

Tra le parti che maggiormente abbiamo ammirato ricordiamo la mobile visione delle cascate, se anche inclina un poco troppo al pittoresco, la scena in cui uno dei due rivali causa involontariamente la morte dell'altro, spingendogli contro un lingotto incandescente, resa con immediata evidenza e concisione, le scene della fiera, così difficili da inventare dopo tante “fiere” viste sullo schermo; e soprattutto il grande squarcio

sinfonico che descrive le Acciaierie, le colate fosforescenti, le caldaie in ebollizione, gli aspetti serpentini e guizzanti del metallo in fusione. Questa parte potrà essere considerata documentaria solo da chi consideri il contenuto e non la forma; il contenuto qui è di realissime macchine e caldaie; ma la forma è di un impressionista, di un visionario, che, con gli elementi greggi della realtà, compone la più poetica e irreal delle fucine.

Ottima la musica di Malipiero.

FRENESIA DEL CINEMA di *Clyde Bruckman*.

Questo film, creato per divertire abbondantemente ed onestamente, ha raggiunto il suo scopo. L'opera è perfetta? No, certo. Il difetto principale sta nella debole coesione con cui si tenta invano di legare con la solita tenue trama sentimentale due distinti episodi comici: quello della festa da ballo e quello della lotta acquatica con il rivale. Ma ognuno di questi episodi rappresenta una parentesi di vera sana serrata allegria. Abbiamo detto due episodi comici: vorremmo dire tre. Perché il «gag» iniziale (ove Harold salva l'anitroccolo caduto nella pozza) è tanto delicatamente inscenato e sobriamente eseguito, da meritare la sua menzione accanto agli altri episodi maggiori. Harold Lloyd, bene coadiuvato dalla Cummings, interpreta con il solito brio la figura del protagonista, senza rivelarci nulla di nuovo di sé stesso: ricordiamo inoltre una volonterosa *troupe* di scodinzolanti anitroccoli: siamo forse gli unici a ricordarli, ma in verità se lo sono meritati.

SETTE GIORNI CENTO LIRE di *Nunzio Malasomma*.

Le consuete commedie «divertenti» nè belle nè brutte, nè vecchie nè nuove, Falconi si appoggia a una mucca e Sandra Ravel la munge. Falconi si china bonariamente a guardare sotto una tavola e i commensali, gangsters addomesticati, estraggono i revolvers. Tutte curiose e gradevoli cose, che non si sa come possano rappresentare il gusto italiano.

UNA NOTTE CON TE di *W. Emo e F. Biancini.*

Gran successo... pare. Altra commediola, nè bella nè brutta, nè teatro nè cinematografo. Elsa Merlini, tanto carina, ha una fame da lupo. E quando la si è vista mangiare fa tanto piacere vederla in quel bel lettone di trine. Nino Besozzi, solito così psicologo, la scambia per una ladra, se la porta al guinzaglio per qualche ora e poi se la sposa. Il pubblico paga, ride ed esce, commentando «ma che sciocchezze!». E consiglia un altro pubblico ad andarla a vedere.

ATLANTIDE di *G. W. Pabst.*

Una film interessante, ma infine mancata. Pabst l'animatore delle folle della migliore cinematografia collettiva ha voluto tentare questa esperienza estetica e non ha saputo darci che un lavoro di gusto decadente. Un'ottima fotografia, una tecnica più che raffinata, preziosa hanno assorbito l'azione in un virtuosismo indubbiamente allettante ma non certo felice. Ciò che di più vivo ha il film, la rievocazione grave e solenne dei ritmi che ci riconsegnano il senso della voluttà, della morte, del deserto, finisce con rasentare l'esibizione fotografica pura e in ogni modo è letterario e impopolare. Una breve ricostruzione della Parigi godereccia della «*fin de siècle*», ci fa ritrovare all'interno di «Atlantide» il migliore Pabst di «Drei Groschenoper». Ecco dove si risente il tocco del grande artista.

MATA-HARI di *G. Fitzmaurice.*

Indubbiamente Greta Garbo è fra le ottime cinematografe una delle pochissime per non dire l'unica interprete che sappia interessare da sola una folla di spettatori. Ma questa volta non ha potuto neppure offrire se stessa. La regia di Fitzmaurice non poteva essere salvata in nessun modo nemmeno dalla più efficace delle attrici dello schermo. Scenari brutti, situazioni false, azione banale la cui facile drammaticità ricade ogni momento nel modo più piatto. Ricordiamo per il loro

particolare cattivo gusto gli sfondi delle scene che si svolgono in ambienti di lusso. Nel doppiato italiano hanno poi attribuito alla Garbo una voce di basso profondo, che è naturalmente servito a rendere ancora più goffo questo prodotto della peggiore cinematografia americana.

LE PRIGIONIERE *di Marion Gering.*

Uno dei peggiori difetti della cinematografia americana è di lanciare le film a successo in serie. Ha successo una pellicola di guerra? Ci si affretta a rovesciare sul mercato altre dieci o dodici pellicole di guerra. L'Africa è di moda? Vi servono una serie di documentari più o meno riusciti. Poi è la volta dei film di aviazione. Tale e quale come se si trattasse della moda delle borsette o della riuscita di un qualsiasi prodotto manifatturato. Questi signori che credono di dire tutto quando affermano che il cinematografo non è che un'industria come tutte le altre, imparano a loro spese che il cinema è un'arte. La crisi in cui si trova oggi l'industria cinematografica americana oltre ad essere una ripercussione della depressione economica mondiale è anche il risultato dei metodi dei suoi dirigenti e di un miglioramento del gusto del pubblico che chiede oggi al cinema quello che ieri non avrebbe preteso.

Se Sylvia Sidney era stata una deliziosa attrice nelle « Vie della Città », se la famosissima scena dell'abbraccio tra lei e l'amante dietro una grata ha assunto popolarità mondiale era il caso di tornare a cucinarci la medesima Sidney in un medesimo abito da carcerata dietro le medesime sbarre in una film in cui la parte della prigioniera è ampliata fino a diventare centro di tutta l'azione? « Le Prigioniere » sono nate da questo episodio del film di Mamoulian. Ma non era la Sidney e tanto meno la prigioniera (sembra fino ridicolo dovere chiarire una cosa tanto evidente) ma l'arte di Mamoulian e il suo meraviglioso montaggio che hanno ottenuto il successo del film precedente. L'arbitrario montaggio (tutta la film è piena di insopportabili lungaggini) e la scarsa abilità della regista, la banalità dell'a-

zione e la falsa retorica di cui la pellicola è piena sono state le cause prime del fiasco di questa film di cui si salvano appena poche scene, grazie alla loro felice illuminazione.

HALLO PARIGI, HALLO BERLINO! di *Jean Duvivier*.

I pregi di questo film sono la perfezione della ripresa ottica e sonora, l'uso raffinato di ogni mezzo tecnico, l'abbondanza di buone situazioni cinematografiche, la buona scelta e la simpatica interpretazione degli attori (Josette Day e Volfang Klein) mantenuta entro i giusti limiti: tutte bellissime cose, messe a servizio di un soggetto assai tenue e quindi di una assai tenue ispirazione. Da qui il principale difetto del film, che è slegato sino ad essere talvolta confuso. Troppo spesso inoltre si scoprono illustri parenti di alcune figurazioni, soprattutto vedi continuamente la presenza di René Clair. Con tutto ciò il film è divertente e variato ed alcune scene (lo scompartimento del diretto Berlino-Parigi, il giro turistico di Parigi stessa, vari interni di *tabarins*) sono veramente ben riusciti.

MA L'AMOR MIO NON MUORE (1912).

Ha assai divertito il pubblico milanese, dopo quello berlinese, la proiezione di questo vecchio film. Gli aspetti sentimentali, in verità poco peregrini, di questa riesumazione sono stati abbondantemente esposti dalla stampa quotidiana: cinematograficamente «Ma l'amor mio non muore» presenta un puro interesse storico. Ne possiamo però ritrarre ancora un insegnamento: questo film, condannato dalla scenografia dalla mimica dalla immobilità della camera di presa dalla mentalità dei cineasti dell'epoca ad essere la pura riproduzione di una azione teatrale, non è mai stato cinematografo. E che l'appunto mosso ad un lavoro del 1912 non sia ozioso nell'anno 1933, lo dimostrano, purtroppo, numerose e recenti opere cosiddette cinematografiche.

LA CAMPANA DELLA PATRIA - *Film giapponese.*

In questo film la difficoltà più inquietante, è di distinguere gli uomini dalle donne, tanto gli uni e le altre sono pettinati con capricciosa dovizia! È la storia di un episodio di guerra del 1803.

In generale, per il suo contenuto e per il piglio della narrazione, il film ha veramente il carattere di un romanzo guerresco popolare, persino con propositi didattici.

Il sentimento dell'onore, il coraggio e la dedizione alla patria, che già è vivo nell'animo dei bambini, e che porta le donne a combattere con lo stesso ardimento dei guerrieri, lo spregio per i traditori, la venerazione adorante per la campana della patria, vi sono espressi nella loro forma più semplice e genuina.

E l'espressione si concreta con immagini elementari, nel senso che il traditore sarà intollerabilmente brutto, il principe, simbolo di tutti i contenuti d'onore, sarà sfolgorantemente bello, i momenti più bellicosi saranno resi apocalittici da fumosi temporali, laddove le impagabili didascalie ci parlano dell'acciaio degli avi e chiamano le fanciulle in guerra «gentili fiori nella tempesta».

Tutto questo potrebbe parere puerile se non risultasse pieno di freschezza e d'incanto, e se non fosse sempre presente una finezza, un'abilità e un'eleganza sorprendente.

Così tutto assume per noi, il carattere di una sorta di favola, che pur traverso la sua raffinatezza stilistica, ci dà il senso e la misura dei sentimenti essenziali, che sono il fondamento di un popolo.

La espressione cinematografica è invece molto avveduta. Un ritmo stringato e senza divagazioni, l'uso interessante degli effetti di luce, l'impiego di una mimica ricca, ma corretta e vigilata, ci offrono esempi di buon cinematografo. I movimenti delle masse sono regolati, e l'eleganza dei loro movimenti ci fa sempre pensare allo spiegarsi delle figure di un balletto.

O LA BORSA O LA VITA di C. L. Bragaglia.

Un agente di cambio per una cattiva speculazione vede precipitare i titoli in cui aveva investito il denaro di un amico. Egli per salvare il suo onore e per venire in aiuto dell'amico decide di cercare la morte, non con un suicidio, ma in modo che l'amico possa usufruire di una polizza di assicurazione sulla sua vita. Durante questa ricerca della morte che lo rifiuta sempre, Daniele incontra una graziosa dottoressa che lo colpisce con la sua grazia e che prende buona parte al sogno pieno di incubi che egli fa durante una delle sue avventure. La trama del film è precisamente il susseguirsi di questa avventurosa ricerca, da parte di Daniele, di una morte che non vuole saperne di lui attraverso una serie di comiche situazioni. Qui si può fare una prima critica, queste avventure sono fra loro completamente slegate e invece di essere il frutto di un susseguirsi incalzante di avvenimenti, sono fra loro avvicinate senza alcun nesso in modo da riuscire in certi momenti incomprensibili. Quello che avrebbe potuto essere assai sviluppato, cioè la lotta fra un desiderio di morire e la fortuna avversa a questa morte, ma che in fondo viene sempre in aiuto a un intimo desiderio di vita, è appena accennato e quasi unicamente affidato alla capacità espressiva di Tofano.

La serie di queste vicende si conclude alla fine con la congiura di alcuni pazzi fuggiti da un manicomio ed è questa forse, una delle parti meno riuscite per la sua incongruenza e mancanza di realtà, per quanto ad essa siano legate alcune buone realizzazioni cinematografiche e sceniche.

Alcuni vasti movimenti di folla che troviamo nelle scene del complicato inseguimento all'aerodromo, non si reggono che per il loro puro valore intenzionale e fotografico, perchè mancano della ragione psicologica che le rende spesso così efficaci nei films di René Clair, di cui si sente fortemente l'ispirazione. Il tacito idillio fra Daniele e la dottoressa, che è la ragione sentimentale di tutto il sogno del protagonista è troppo leggermente accennato e ci rende difficile la spiegazione di tutta la parte che esso ha nel sogno. Parte questa del film dove abbiamo alcune fra

le cose migliori dal lato cinematografico, come la scena dove si vedono le due grandi ombre muoversi sullo sfondo. Il sogno nel suo insieme lo avremmo voluto più fantastico, simultaneo, e concitato, meno descrittivo e meno distaccato dal rimanente della situazione. Come conclusione diremo che in tutto il film si sente una ricchezza di capacità cinematografiche, che impigliate in un soggetto così poco elastico non hanno potuto essere che abbozzate. Certamente con un tema più completo e con una possibilità scenica più vasta Bragaglia ci lascia sperare di essere in grado di darci dei buoni films.

NOTIZIARIO

ITALIA

La nuova Industria Cinematografica milanese.

Si è tenuta al Convegno una riunione nella quale Enzo Ferrieri, rispondendo a voce a un invito del *Popolo di Lombardia* a proposito dell'Industria Cinematografica milanese, ha esposto i limiti nei quali ritiene potersi utilmente svolgere tale produzione.

Erano presenti Carlo Ravasio per il *Popolo di Lombardia*, Leo Pollini per l'Istituto Fascista di Cultura, il dott. Emilio Ferri per il Circolo Filologico Maschile, Enzo Bojano per il *Popolo d'Italia*, i Senatori Ettore Conti e Raimondi, il generale Cattaneo e una folla di abbonati, di artisti e di critici. Dopo una discussione fra gli intervenuti la serata si è chiusa con un saluto augurale alla nuova iniziativa.

Alla *Cines*, il Camerini finisce «T'amerò sempre»; il Blasetti lavora a «1860, l'ondata rossa» (finalmente la storia nazionale presta soggetti ai nostri cineasti): Carlo Ludovico Bragaglia inizierà prossimamente «Non essere gelosa».

È stato proiettato a Parigi «Gli uomini, che mascalzoni!» sotto il titolo «Les hommes, quels mufles!»: il film ha ottenuto successo.

Negli studi della *Caesar* Emma Grammatica ha finito il nuovo film, «La fortuna di Zanze», sotto la direzione di Amleto Palermi. Esponendo le sue impressioni, la grande attrice ha detto, fra l'altro: «Sono convinta che l'attore davanti al microfono deve fare il meno possibile. Il parlato nel film deve essere ridotto al puro necessario. La differenza fra la ribalta e lo schermo impone all'attore una disci-

plina severissima, per cui i mezzi di espressione devono essere contenuti al minimo». Avviso a tutti i divi passati, presenti e futuri!...

Giuseppe Amato sta realizzando un film con Malasomma; inscenatore d'Errico.

Giulio Manenti si presenta alla ribalta dei produttori con «Acqua cheta», diretta dallo Schulkin e dal giovane Gero Zambuto; gli attori sono la Paolieri, Dria Paola, il Giachetti e lo Steiner. Auguri al nuovo cineasta.

L'ingegnere Guido Jellinek sembra avere potuto applicare praticamente i risultati dei suoi studi sul cinema tridimensionale: risultati esposti teoricamente nel suo libro edito dalla Casa Editrice Politecnica, sotto il titolo «Due nuovi sistemi di cinematografia in rilievo».

Decisamente è il momento del cinema stereoscopico. Tommaso Riccardo Luzzati annuncia un nuovo principio. Per l'applicazione poche modifiche sarebbero necessarie per le macchine da ripresa e da proiezione; un nuovo apparecchio poi, il Pantacostereoscopio, sarebbe posto davanti ad ogni spettatore, permettendogli la visione «a rilievo», dovuta alla fusione delle due immagini proiettate sullo schermo.

GERMANIA

Arnold Frank gira nell'Artide, per conto dell'U.F.A., il film «S.O.S. Iceberg».

Negli ateliers dell'U.F.A. è terminato «F.P.I. non risponde». La direzione di questo super-film è stata affidata da Erich Pommer a Karl Hartl; e la scelta, molto importante perchè il film ha richiesto forti somme, sembra essere stata molto felice. Il tecnico Erich Kettelhut ha dovuto, secondo una sua espressione, «realizzare un'utopia»: F.P.I. è infatti un'isola galleggiante nell'Atlantico, che è stata ricostruita su un banco di sabbia. Gli attori sono Hans Albers, Paul Hartmann e Sibilla Schmitz: i primi due sono conosciuti: la terza è una giovane di cui si dice molto bene.

Fox, più fortunato di Paramount, ha potuto concludere un accordo con l'U.F.A. In base ad esso, l'U.F.A. girerà a Berlino versioni americane dei suoi films e copie tedesche della produzione Fox; così che questa ultima società ha aperto il mercato tedesco, malgrado le barriere dei recenti contingentamenti.

Il film « Rasputin », di produzione Gottschalk, direzione Adolf Trotz, è già stato doppiato in italiano.

In seguito ad un accordo tra Bavaria-Film e il consorzio delle Banche bavaresi, l'Emelka riaprirebbe gli studi di Geiseltal.

La Deutsche Lichtspiel Syndikat, del gruppo Tobis, ha chiesto il concordato.

Si prevede che Zeiss-Ikon non distribuirà dividendo: quello precedente era stato del 4%.

È stato festeggiato in un tè della stampa offerto in suo onore Edmund Goulding, il noto regista di Gran Hôtel, il quale è pure compositore, scrittore ed attore di teatro. Goulding ha parlato del cinematografo americano e dell'internazionalità del film.

Il compositore Max Brand ha presentato tre suoi lavori: « Mani in alto », « Il volo » e « Schiamazzo notturno » i quali dovrebbero rappresentare una nuova forma di opera buffa realizzata sullo schermo.

FRANCIA

Ha avuto luogo a Parigi, nei giorni 25-27 gennaio, il Congresso Internazionale dei Produttori di films. Erano rappresentate Austria, Belgio, Canada, Germania, Italia, Norvegia, Olanda, Portogallo, Svezia, Svizzera e Turchia (dove esiste una neonata industria). Charles Delac, presidente della Chambre Syndicale de la Cinématographie, è stato nominato presidente della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di films. Giovanni Dettori, rappresentante dell'Italia, ne è stato eletto vice-presidente, assieme ai rappresentanti della Germania e della Spagna.

Furono oggetto delle discussioni: la questione dei diritti di autore e dei diritti degli esecutori di films.

Durante gli stessi giorni ha avuto luogo, presso la Fondazione Rothschild, il Congresso della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica. Erano rappresentate Belgio, Francia, Germania, Italia, Inghilterra, Polonia, Rumania, Spagna e Svizzera: gli Stati Uniti avevano inviato un osservatore.

Presso gli studi G.F.F.A. (Gaumont-Franco Film-Aubert), Chemel inizierà in febbraio la realizzazione del suo ultimo lavoro. L'azione si svolge in una scuola femminile; la messa in scena è di Beudoin, gli scenari e i dialoghi di Dolley: titolo provvisorio « Le prof. Ingénu ».

Per conto della medesima società, il giovane direttore Vigo presiede a « Zéro de conduite »: l'azione si svolge in un collegio ed è interpretata da venti ragazzi: i personaggi femminili sono severamente esclusi dal film. Come si vede, « Ragazze in uniforme » fa scuola.

G.F.F.A. annuncia ancora « Soyons heureux », da una commedia di Wilde, « Un homme nu », diretto da Milton, « La voie sans disques », diretto da Poirier.

Presso *Pathé-Natan*, Pierre Colombier ha terminato « Théodore et Cie »: Raymond Bernard sta lavorando per « Les misérables » e Jacques Tourneur ha appena iniziato « Toto ».

Il 2 febbraio è tornato da Hollywood il noto regista francese Jacques Feyder. Egli deve realizzare nello studio *Pathé-Natan* il film « 1940 » per cui era sorta a causa della forte somma occorrente la nota contestazione. Il Feyder realizzerà successivamente, e sempre per conto di *Pathé-Natan* « Madame Bovary » riduzione cinematografica dell'opera di Flaubert.

André Sauvage ha terminato « La croisière jaune », film della spedizione Citroen nell'Asia centrale.

La *Paramount di Francia* (Soc. An. Franç. des Films Paramount) ha iniziato « Un soir de réveillon »: regista Charles Anton.

Alberto Cavalcanti sta realizzando « Un mari garçon » per la *Amax Film*.

Venerdì 13 gennaio (abbasso le superstizioni!) ha avuto luogo a Parigi la prima visione di « 14 juillet », il nuovo film di René Clair: gli attori sono Annabella, Jean Rigaud, Raymond Corby: sonorizzazione Tobis. Clair ha ripreso il tema di « Sotto i tetti di Parigi » ed ha riportato l'azione in ambienti popolari della città. Il film ha ottenuto i favori della critica e del pubblico.

Si proietta, in questi giorni, a Parigi il film « Topaze » tratto dalla commedia di Pagnol: produzione Paramount, direzione Louis Gasnier.

Ottiene successo « Toine » (*Meric Films*), vicenda marsigliese diretta da Etienne Recagno.

La Siemens ha cominciato la vendita, sul mercato francese, dei nuovi carboni da proiezione ad alto rendimento: risultati ottimi.

AMERICA

Hollywood lavora in pieno per films aventi a soggetto l'abolizione del proibizionismo: sono in cantiere ben nove films del « ciclo della birra ». William Hays ha dato ordini per evitare ogni soggetto che possa urtare la pubblica opinione.

Il quale Hays sembra alquanto scosso, sul suo trono di supervisore della produzione americana. Le ragioni? La crisi, senza dimenticare che lo Czar del Cinema compì la sua ascesa nel seguito di Harding e per mezzo del partito repubblicano, ora sconfitto.

Cedric Gibbons, coadiuvato da Charles Brabin e da Riccardo Boleslawsky sta ultimando « Rasputin » per la *Metro Goldwin Mayer*. Protagonista la famiglia Barrymore, Lionel nella figura del primo attore, John in quella del principe Yussupoff, Ethel dell'imperatrice Alessandra. Teodoro Lodigansky, ex-generale zarista, collabora alla messa in scena; Alessandro Toluboff, architetto della Russia Imperiale, presiede alla ricostruzione degli interni.

Adolfo Zukor, presidente della *Paramount Public Corporation*, è incaricato della continuazione degli affari della società dopo il recente concordato; le Compagnie *Paramount* di altre nazioni annunciano di non essere toccate dal dissesto e continuano sotto la medesima direzione.

La lite *Paramount-Dietrich* (come è noto la diva rifiutava di lavorare con altri che Sternberg) sembra composta: Marlene interpreterà « Il cantico dei cantici », diretta da Ruben Mamulian.

Cecil B. de Mille ha finito il montaggio di « Il segno della Croce », sempre per conto di *Paramount*.

Frank Borzage dirige Mary Pickford in « Secrets » per la *United Artists*.

Janet Gaynor lascerebbe Farrel per recitare insieme ad Henry Garat, il protagonista di « L'allegro notaio ».

E. A. Dupont sta girando per l'*Universal* « L'invisibile ». Il prossimo film di Dupont sarà « Barbablu ».

ENZO FERRIERI, *Direttore responsabile.*

Premiato Stabilimento Grafico A. Rancati - Milano - Via Savona, 18

Questo fascicolo esce nel mese di Marzo.

RIVISTE

Citiamo fra le riviste che appaiono nei vari paesi ~~di cui sono significative:~~

ITALIANE

- Rivista Internazionale del Cinema Educativo
- Corriere del Cinematografo
- Cinema Italiano
- Cinema Illustrazione

ESTERE

- Cine - Journal
- Journal du Film
- Cineopse
- Film
- Internationale Filmschau
- Die Neue Stadt (Numero unico dedicato al Cinematografo)
- Film Welt
- Film Journal
- Kinematograph
- Filmtechnik
- Pichuregoer

LIBRI ARRIVATI

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

- I. vol. - Le fantastique - Le comique et l'humour - L'émotion humaine - La valeur psychologique de l'image.
 - II. vol. - Signification du cinéma - Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie integrale - Formation de la sensibilité - Le temps de l'image est venu!
 - III. vol. - La poésie du cinéma - La musique des images - Théâtre et cinéma - Cinéma et littérature.
 - IV. vol. - Le cinématographe et l'espace - Cinéma: expression sociale - Pour une poétique du film - Introduction à la magie blanche et noire.
 - V. vol. - Hollywood au ralenti.
 - VI. vol. - Le décor - Le costume - Le maquillage - La technique cinématographique.
 - VII. vol. - Le cinéma en France, en Italie, en Amérique.
 - VIII. vol. - Le cinéma Allemand - Le cinéma Nordique - Le cinéma Russe.
- G. Charensol, *Panorama du cinéma* (Kraed)
Ernesto Cauda, *Cinematografia sonora* (Hoepli).
Ernest Coustet, *Le cinéma* (Hachette).
Umberto Colombini, *Il mito di Hollywood* (La Prora).
Ubaldo Magnaghi, *Le ombre e lo schermo* (La Prora).
Umberto Masetti, *I grandi film* (Ed. "Cinematografo").
Alessandro Blasetti, *Come nasce un film* (Ed. "Cinematografo").
Ugo Ugoletti, *Stato e cinematografo* (Ed. "Cinematografo").
Mario Serandrei, *I cineasti celebri* (Ed. "Cinematografo").

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

COLLECTION DE 8 VOLUMES IN 8° COURONNE
ORNÉ DE 8 À 16 PLANCHES HORS TEXTE

- I. — *Le Fantastique*, par P. MAC-ORLAN; *Le Comique et l'humour*, par A. BEUCLER; *L'émotion humaine*, par C. DULLIN; *La valeur psychologique de l'image*, par le Dr. R. ALLENDY.
- II. — *Signification du Cinéma*, par L. PIERRE QUINT; *Les Esthétiques, les Entraves, La Cinégraphie intégrale*, par Mme G. DULAC; *Formation de la sensibilité*, par L. LANDRY; *Le temps de l'image est venu*, par Abel GANCE.
- III. — *La Poésie du cinéma*, par A. MAUROIS; *La Musique des images*, par E. VUILLERMOZ; *Théâtre et Cinéma*, par A. LANG; *Cinéma et Littérature*, par A. BERGE.
- IV. — *Le cinématographe et l'espace*, par Marcel L'HERBIER; *Cinéma: expression sociale*, par L. MOUSSINAC; *Pour une poésie du film* par A. LEVINSON; *Introduction à la magie blanche et noire*, par A. VALENTIN.
- V. — *Hollywood au ralenti*, p. Ch. MEUNIER-SURCOUF.
- VI. — *Le Maquillage, le Décor, le Costume, la Technique Cinématographique*, par M. SCHUTZ, ROB. MALLET-STEVENS, M. RICHARD, B. BILINSKY.
- VII. — *Le Cinéma Américain, le Cinéma Français, le Cinéma Italien*, par BOISYVON, E. GHIONE ET FERRI-PISANI.
- VIII. — *Le Cinéma Allemand, le Cinéma Scandinave, le Cinéma Russe*, par R. JEANNE, T. DAHLIN et G. ALTMAN.

Chaque volume 15 francs

LIBRAIRIE FELIX ALCAN

108 Boulevard St. Germain, PARIS VI^e

Chèques postaux: PARIS 796-61

“SINCROFILM”

OFFICINA MECCANICA DI PRECISIONE

di A. Leopizzi

Via F. Casati, 9 - MILANO - Telefono 24-987

IMPIANTI

cinematografici “SINCROFILM” sonori
Movietone per grandi sale.

IMPIANTI

cinematografici sonori Movietone per medi
locali, dopolavori e scuole.

APPARECCHIATURE

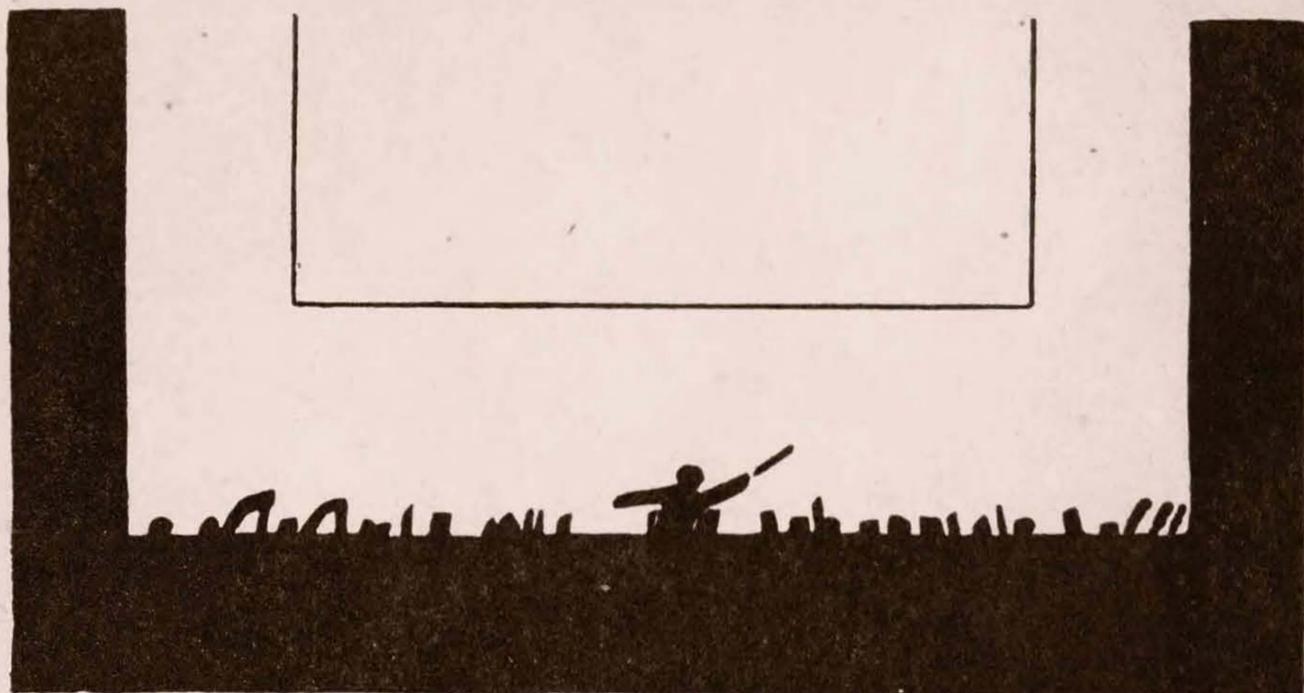
complete sonore perfette da applicare a
qualsiasi impianto cinematografico muto.

ACCESSORI

e articoli cinematografici, riparazioni in
genere.

PREZZI MODICISSIMI

PREVENTIVI GRATIS A RICHIESTA



CINE - CONVEGNO

La " Sezione Cinematografica „ che ammette abbonati particolari, anche indipendentemente dall'abbonamento generale al Circolo, comprende:

- 1) *Proiezione di films di particolare interesse sia per il loro carattere d'inedito o per essere in edizione originale o comunque sia perchè presentino elementi da attrarre l'attenzione di studiosi del Cinema.*
- 2) *Riunioni periodiche in un giorno fisso della settimana con i seguenti temi:*
 - a) *Istruzione tecnica.*
 - b) *Conversazioni e conferenze sui problemi cinematografici del momento.*
 - c) *Discussioni critiche su films, ecc.*
- 3) *Biblioteca.*

Una biblioteca cinematografica (libri e riviste) è istituita al Convegno e messa a disposizione dei soci.

La quota di iscrizione è di L. 50 (cinquanta) annue pagabili in una sola volta presso la Sede sociale in Via Borgo Spesso, 7 - Milano - (telef. 71-290).

Chiunque desideri altre informazioni può rivolgersi, anche telefonicamente, al Convegno ogni giorno dalle ore 18 alle 19.

Abbonamento alla rivista « IL CONVEGNO » che comprende anche i fascicoli « CINE-CONVEGNO » :

Italia e Colonie L. 45.—

Eestero L. 60.—

Prezzo del fascicolo L. 2.—