

CINE-CONVEGNO

S O M M A R I O

FILIPPO BOVINI

LA CINEMATOGRAFIA COME
INDUSTRIA

REMY ASSAYAS

IL CINEMA COME LINGUAGGIO

ENZO FERRIERI

CINEMA

I F I L M S : « Don Chisciotte » di G. W. Pabst
- « Angeli senza paradiso » di Willy Forst - « La
provincialina » di Boese - « Il caso Haller » di
Alessandro Blasetti - « Oggi sposi » di Guido Bri-
gnone - « La pericolosa partita » di Ernest Schoed-
sack e Irving Pichel - « Eschimo » di Van Dyke
- « L'impiegata di papà » di Alessandro Blasetti.

DIRETTORE ENZO FERRIERI - REDAZIONE AMMINISTRAZIONE
VIA BORGO SPESSO 7 IN MILANO (103) - TELEFONO 71-290

S O M M A R I O

Filippo Bovini - <i>La cinematografia come industria</i> . . .	Pag. 1
Remy Assayas - <i>Il cinema come linguaggio</i> »	20
Enzo Ferrieri - <i>Cinema</i> »	28
<i>I films: « Don Chisciotte » di G. W. Pabst — « Angeli senza paradiso » di Willy Forst — « La provincialina » di Boese — « Il caso Haller » di Alessandro Blasetti — « Oggi sposi » di Guido Brignone — « La pericolosa partita » di Ernest Schoedsack e Irving Pichel — « Eschimo » di Van Dyke — « L'impiegata di papà » di Alessandro Blasetti »</i>	
	30

Il « CINE-CONVEGNO » fino dal 1926 ha presentato quasi tutti i films d'avanguardia proiettati a Milano, appartenenti a un particolare clima, che per quanto creato soprattutto in laboratori di appassionante 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 Mabilie » di Jean Renoir, « Le cor » di Jean Epstein, « Négatif » di Eugène Deslaw, « 8 Ragazze in barca » di Washneck, « Anna ed Elisabetta » di Whysbar, « Rome Exspress » di Forde, « L'oro dei mari » di Jean Epstein, « Don Chisciotte » di Pabst, « Il corridore di Maratona » di E. A. Dupont, « Il principe Achmed » di Lotte Reiniger.*

2) *Riesumazioni rivolte allo studio di alcuni Registi:*

ERIK von STROHEIM con conferenza di Ettore M. Margadonna,			
KING VIDOR	»	»	» Enzo Ferrieri.
G. W. PABST	»	»	» Antonello Gerbi.
LOTTE REINIGER	»	»	» Enzo Ferrieri.
JEAN EPSTEIN	»	»	» 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

La Cinematografia come industria.

Non certo, la critica e la discussione estetica sull'arte cinematografica son mancate da noi e altrove: se il Cinema sia o no forma d'arte, come e dove l'Arte possa esservi o sia stata realizzata, quali sian le deficienze della nostra e dell'altrui produzione, quali i canoni da seguire, questi son problemi correnti cento volte risolti cento volte ripresi. Tale critica, molto importante ma esclusivamente artistica, a poco giova tuttavia perchè, se è vero che la cinematografia può essere arte altissima, è vero altresì che la produzione cinematografica non è che un'industria artistica, e, a ben guardare, non più di molte altre, quella delle ceramiche ad esempio o dei tessuti stampati.

E fondamento di ogni industria è il suo massimo rendimento economico; arte e scienza non sono il suo scopo, se mai un presupposto. S'intende che un'industria deve produrre una merce che soddisfi anche per qualità alla richiesta e perciò non inferiore a certi minimi artistici o scientifici, s'intende che le sue attrezzature devono essere al livello tecnico voluto per ottenere qualità e prezzi di costo che tengano le concorrenze sul mercato di consumo, s'intende che ha necessità di ricerche e di esperienze per i suoi particolari problemi, ma in sostanza l'industria si serve della scienza e dell'arte già fatte e correnti e non si impanca di proposito a far progredire nè l'una nè l'altra. Occorre tener sempre presente il fine esclusivamente economico della produzione cinematografica, cioè considerarla alla stregua e coi criteri di qualsiasi altra industria,

perchè questo consente di esaminarne le condizioni, i bisogni, le deficienze, gli errori, da un punto di vista pratico e di ricercare le vie da seguire, i rimedi, le soluzioni con maggior realismo. E risponde anche alla giustizia di seguire sul loro terreno i produttori, che in sostanza sono i veri fattori di questa industria e quelli che ne corrono i maggiori rischi.

Sebbene la grande arte poco risenta dei riflessi economici e si possa immaginare realizzato un film stupendo anche con pochissima spesa, è innegabile che nella produzione industriale, cioè nella massa dei film, vi sono degli stretti rapporti fra i mezzi ed i risultati, fra il costo e la qualità. Perciò la discussione economica non esclude, anzi integra quella estetica ed aiuta a stabilire, o ad intravedere, la zona d'incontro fra le necessità economiche e le possibilità artistiche. L'esperienza industriale e commerciale dei produttori americani sarebbe ai nostri di non minore utilità di quella dei loro grandi registi ed è da rammaricare che statistiche e bordereaux dei costi e degli incassi dei film non sian noti e anzi nascosti con gelosa cura.

Comunque, per quel che più ci interessa, cioè la produzione italiana, qualche considerazione economica si può fare sulle cifre che recentemente ha pubblicato l'Ufficio Centrale di Statistica che sta svolgendo da alcuni anni un utilissimo lavoro di documentazione su tutte le forme di attività che interessano il Paese.

Quanto rende un film ?

La nostra industria cinematografica, che conobbe tempi di splendore e fu esportatrice in tutto il mondo, ha perduto ora quella prerogativa, e consuma all'interno la sua scarsa produzione. Il suo reddito non può essere tratto perciò che dai proventi del mercato italiano, e quali essi siano in realtà vien mostrato dalle cifre che seguono:

DIRITTI ERARIALI INCASSATI NEGLI SPETTACOLI

(in migliaia di lire)

ANNO 1932

COMPARTIMENTI	S P E T T A C O L I			% delle riscossioni dei comuni capoluoghi
	Teatrali	Cinematografici	Sportivi	
Piemonte	2.228	5.283	594	8.105
Liguria	1.174	4.593	376	6.143
Lombardia	4.316	11.455	1.123	16.894
Venezia Tridentina	226	436	21	683
Veneto	1.298	3.757	214	5.269
Venezia Giulia - Zara	501	2.389	123	3.013
Emilia	1.333	4.388	280	6.001
Toscana	1.260	5.058	408	6.726
Marche	229	736	39	1.004
Umbria	101	350	27	478
Lazio	1.484	7.175	346	9.005
Abruzzi e Molise	109	372	20	501
Campania	841	3.412	335	4.588
Puglie	411	1.299	138	1.848
Lucania	20	49	—	69
Calabrie	79	360	37	476
Sicilia	829	2.199	232	3.260
Sardegna	136	505	58	699
Regno	16.575	53.816	4.371	74.762

Le cifre surriportate si riferiscono al 1932 e risultano inferiori di circa il 15% a quella del 1929 per varie ragioni a tutti note. Risulta da queste che gli spettacoli cinematografici forniscono da soli circa i tre quarti degli introiti complessivi degli spettacoli e per una cifra di 54 milioni di diritti erariali.

Dai quali si può risalire con buona approssimazione alla cifra d'incasso, che si calcola, al netto delle tasse erariali, fra 300 e 350 milioni di lire annue.

Di questo, che è il reddito globale di tutta l'organizzazione cinematografica italiana, può ritenersi che il 35-40% vada in media alla produzione e il resto alla gestione commerciale nelle varie sue forme. Alla industria propriamente detta il mercato nostro rende dunque circa 120 milioni di lire, che vengono ripartiti fra l'importazione e la produzione nazionale in rapporti che possono esser con approssimazione dedotti da queste statistiche:

PELLICOLE PRESENTATE PER LA REVISIONE CINEMATOGRAFICA (1)

Anni	Specie delle pellicole	Numero delle pellicole					Lunghezze delle pellicole		
		Estere	Italiane			In complesso	Estere	Italiane	In complesso
			a soggetto	dal vero	Totale				
1931	Mute	302	—	67	67	369	177.200	20.100	197.300
	Sonore	326	16	61	77	403	397.800	75.300	473.100
	in compl.	628	16	128	144	772	575.000	95.400	670.400
1932	Mute	55	4	68	72	127	67.500	28.400	95.900
	Sonore	431	26	14	40	471	508.400	56.200	564.600
	in compl.	486	30	82	112	598	575.900	84.600	660.500

(1) E' esclusa la produzione dell'Istituto Luce che è esente dall'obbligo della Revisione Cinematografica.

Questa statistica comprende i film propriamente detti, di lunghezza fra i 1800 e 3000 metri, ed i shorts di vario genere e varia lunghezza. Pochi di questi provengono dall'estero, ma occupano una buona percentuale della nostra produzione (82 su 112) e determinano la bassa media di lunghezza delle pellicole italiane (775 m.) in confronto alle estere (1170 m.). Trascurando i dati del 1931, che è ancora tempo di transizione fra il film muto e il sonoro, le cifre del 1932, che sono già nell'ordine normale della produzione sonora, possono servire ad orientarci su quella misteriosissima cifra che è il rendimento medio in Italia di un film.

Ammessa la cifra annua di 120 milioni come quella che perviene in totale alla produzione, l'introito medio di una pellicola (1932) risulta di L. 200.000 per la lunghezza media di 1100 metri. Poichè invece la lunghezza media di un film è circa 2200 metri (80 minuti di proiezione), il suo rendimento sulla base della media generale è di 400.000 lire.

Ora si tenga conto che le pellicole mute, dal vero, o altre brevi, che servono soltanto di riempitivo ai programmi o sono proiettate in provincia e alle sale di periferia, sono assai meno commerciabili dei film e non sarà ottimistico aumentare il reddito di questi di un quarto sulla media generale come risulterà dall'analisi di cifre che riporteremo più avanti.

Il rendimento medio di un film normale risulta così intorno a 500 mila lire.

Questa cifra deve essere però notevolmente aumentata per i film italiani non soltanto di produzione originale ma anche di riedizioni. Le ragioni di questo particolare favore sono in parte legate alla nostra scarsa produzione ed alla favorevole legislazione che le rende ricercatissime dalle sale cinematografiche ed assicura loro un giro completo e fruttuoso. Inoltre si deve riconoscere ai film nazionali una simpatia ed una attrazione presso le masse popolari che deriva dalla loro perfetta sonorizzazione in confronto ai doppiati stranieri, dalla notorietà degli attori e, malgrado tutto, dalla maggiore accessibilità e aderenza

dei nostri soggetti. Sta di fatto che « Paprika » ad esempio, fa molto più incasso di « Cavalcata » e si può ritenere che ancor oggi un film italiano renda in media fra le 700 e le 800 mila lire.

Quousque tandem ?

Questo maggiore reddito dei film italiani viene naturalmente a diminuire quello medio dei film esteri di una cifra non gravissima per la scarsa produzione nostra, ma tuttavia sensibile, e si può calcolare che un film straniero doppiato renda in media 400-450 mila lire.

Ora è da chiedersi: questa differenza di reddito fra i nostri film e quelli d'importazione permarrà in tale forte misura o tenderà ad equilibrarsi in tempo più o meno prossimo?

Si può rispondere subito a questo interrogativo affermando che ancora lungamente il film italiano godrà sul nostro mercato di più favorevoli condizioni in confronto alla produzione estera: più difficile invece è l'indurre in quale misura questo deciso favor pubblico permarrà ad avvantaggiarlo. A questo fine converrà esaminare partitamente le ragioni che lo hanno determinato e la loro consistenza.

Intanto non è da sperare che ritornino la quaterna al lotto de « La Segretaria Privata » nè i terni dei vari Patatrac, dovuti ad un accumulo di così fortunate circostanze che non può più ripetersi. Anzi, una delle più importanti cause del successo, cioè l'imperfezione dei doppiati, va mano a mano scomparendo, un po' per l'abitudine dell'orecchio, molto per gli effettivi miglioramenti che in questo campo si sono verificati. Non passerà gran tempo che i doppiati dei film stranieri fatti — come è d'obbligo — in Italia con artisti italiani, con una organizzazione che va man mano affinandosi, differiranno di ben poco per la perfezione del parlato da quelli di produzione originale. E tanto meno in quanto potrebbe prender voga, pei film italiani, per ragioni economiche, la sincronizzazione cosiddetta indiretta o post-sincronizzazione, cioè la produzione della pellicola come muta e l'impressione successiva del parlato con i medesimi ar-

tisti. Ciò che di fatto corrisponde ad un doppiato con un più preciso sincronismo di quel che non consenta una traduzione, e con una maggiore aderenza dei timbri di voce ai personaggi più importanti: chè, quanto a certi attori secondari, sarà talvolta un vantaggio di poterli sostituire con altri nella voce e nella recitazione. Di questa sincronizzazione indiretta ne son già state eseguite in Italia con esito per vero non brillantissimo, ma l'averlo potuto fare è già segno che l'incidere parole, musiche, rumori, successivamente alla ripresa fotografica, è ritenuto pressochè equivalente alla diretta ripresa sonora.

I soggetti.

Grandissima parte della nostra produzione di film è costituita da commedie brillanti nelle quali tutti i nostri attori comici, da Petrolini alla Galli sono stati provati. Per l'ottima attrezzatura tecnica degli stabilimenti italiani, per la tradizione del nostro teatro, per gli attori a disposizione, questo genere era ed è per noi estremamente più facile di ogni altro, meno costoso, più redditizio.

Non si può dire finora che i nostri soggettisti abbian dato prova di ricca inventiva e di originale senso comico, gran parte di tali commedie consistendo in intrecci insipidi o inverosimili e senza alcun rapporto con la nostra vita reale. Peggio ancora, molti dei nostri film sono stati tratti da soggetti americani o tedeschi, altri rifatti con nostri attori sugli originali tedeschi trasferendo quindi ambienti, costumi, avvenimenti altrettanto estranei a noi quanto quelli dei film stranieri. Tuttavia il pubblico ha mostrato di gradire questi « divertimenti » e s'è recato in folla a passare un'ora allegra, a rivedere, o a vedere per la prima volta con piccola somma, nelle sale di lontana provincia chiuse ai teatri, gli attori di rinomanza. Meno fortuna, se si eccettui la produzione Forzano, ha accompagnato i tentativi di pellicole drammatiche, o di cinematografo propriamente detto; soprattutto per i rapporti fra costo e rendimento. Taluno di questi

film leggeri ebbe intrinseche doti artistiche di soggetto e di realizzazione, ma nel complesso la loro qualità è andata purtroppo decadendo e gli ultimi rifacimenti di commedie straniere hanno dimostrato come si possano avere pessimi film con degli ottimi attori quando non siano sorretti da un minimo di soggetto e di direzione.

Contro questo genere e contro siffatte commedie tutta la critica italiana dai grandi giornali ai fogli studenteschi ha intrapreso un ininterrotto bombardamento, e, sia pure con palle di neve o di carta, a lungo andare anche queste fanno valanga e tolgono il respiro. La critica, è noto, ha sul grande pubblico una scarsa influenza, essa tuttavia impressiona prontamente gli strati più colti e più mondani che costituiscono anche al cinema come al teatro i pubblici delle prime nelle sale centrali delle grandi città. L'influenza della critica e di costoro lentamente si estende anche agli altri strati cittadini, ed è fortuna, perchè questo è il mezzo col quale si rialza il gusto del pubblico e di riflesso la qualità della produzione.

Ora, questo pubblico di gusto più difficile, ha già dato segni indubbi di sazietà per questo genere di lavori e le grandi sale cinematografiche ne hanno risentito. Non mancano poi, anche nel cosiddetto grosso pubblico, persone di un certo gusto e che hanno certe esigenze se non estetiche, almeno morali e anche questo produce lentamente il suo frutto.

Non si vuol dare a questi sintomi una esagerata importanza, però è da prevedere che una produzione italiana dello stesso livello della presente debba contare sempre meno sul pubblico più esigente delle grandi città, che ha, fra l'altro, anche ogni possibilità di scelta. E' invece da ritenere che essa, limitata com'è ora nel numero, possa ritrovare ancora per molto tempo un fedele pubblico di periferia e di provincia.

Ma quanto rende questo pubblico?

La statistica che segue può orientarci in proposito.

DIRITTI ERARIALI RISCOSSI DURANTE L'ANNO 1929
SUGLI SPETTACOLI CINEMATOGRAFICI

COMPARTIMENTI	DIRITTI ERARIALI RISCOSSI			% delle riscossioni dei comuni capoluoghi
	nei comuni cap. di prov.	negli altri comuni	in complesso	
Piemonte	5.264.982	1.821.247	7.086.229	74,30
Liguria	4.484.552	558.204	5.042.756	88,93
Lombardia	10.761.256	3.091.458	13.852.714	77,68
Venezia Tridentina	382.623	249.002	631.625	60,58
Veneto	2.954.768	779.672	3.734.440	79,12
Venezia Giulia e Zara	2.958.333	324.399	3.282.732	90,12
Emilia	3.362.468	1.047.911	4.410.379	76,24
Toscana	4.050.828	1.413.515	5.464.343	74,13
Marche	376.000	218.969	594.969	63,20
Umbria	277.192	117.458	394.650	70,24
Lazio	8.450.197	518.449	8.968.646	94,22
Abruzzi e Molise	282.704	103.545	386.249	73,19
Campania	3.305.498	548.128	3.853.626	85,78
Puglie	967.333	360.145	1.327.478	72,87
Lucania	39.929	12.613	52.542	75,99
Calabrie	351.166	84.893	436.059	80,53
Sicilia	2.815.055	542.545	3.357.600	83,84
Sardegna	408.551	155.784	564.335	72,40
Regno	51.493.435	11.947.937	63.441.372	81,17

Mostrano queste cifre che oltre quattro quinti dei redditi cinematografici sono dati dalle città maggiori, e di questi certamente una larga parte dalle grandi sale, a prezzi più elevati e di grande capacità, frequentate da quel pubblico appunto che l'attuale produzione nostra va alienando. E' anzi da supporre che

fin d'ora queste sale a forte reddito (per il produttore) avrebbero scarse programmazioni italiane dove non fossero legate da interessi alla produzione (come ad esempio la Pittaluga) e dove non soccorressero gli articoli 8 e 9 del Regio Decreto Legge 5 Ottobre 1933 che fanno obbligo alle sale cinematografiche di 1^a e 2^a visione di tutte le città con oltre 50 mila abitanti di proiettare una pellicola nazionale per ogni tre straniere ed a parificate condizioni di noleggio.

Per effetto di questi articoli è assicurata a tutti i film italiani la programmazione anche in tutte le buone sale delle grandi città, ma chi può loro assicurare il pubblico se non gradisce quel programma?

E' dunque da presumere che ove la produzione nostra non alzi il proprio livello in modo da conservare *tutto* il suo pubblico, l'attuale reddito di un film italiano, che abbiamo calcolato in 700-800 mila lire, tenda rapidamente a diminuire.

I produttori.

La minaccia e il timore dei diminuiti introiti sarà senza dubbio l'arma più efficace per convincere ad un miglioramento di qualità ed a tentativi di cambiamento di genere i produttori cinematografici preoccupati solo, fino ad ora, del costo del film, e sensibili, per definizione, soltanto ai fattori economici. S'intendono per « produttori » i capitalisti finanziatori, che sono i veri padroni dell'industria. Ma tale qualifica spetterebbe a più giusto titolo ai loro collaboratori: registi, soggettisti e anche attori, tecnici, ecc. ai quali è devoluta l'esecuzione in senso lato del film, e ne portano la diretta responsabilità di fronte al pubblico. Sebbene la loro voce suoni fioca quando parlano i preventivi, tuttavia essi sono entro certi limiti gli arbitri del modo di esecuzione, dell'impostazione e, talvolta, della scelta del film. Ora, se il finanziatore è insensibile alla critica, refrattario al senso artistico, avverso ad ogni rischio, questi suoi essenziali collaboratori, nell'interesse medesimo del loro succes-

so e della carriera, sono invece apertissimi a quanto si dice e si scrive, consci di quel che il pubblico più affinato richiede, attenti ai progressi ed agli esempi della produzione straniera, e potrebbero quindi portare un grande contributo al miglioramento della produzione. Certamente, anzi, lo hanno già tentato, e se nessun risultato è apparso finora lo si deve al fatto che il passare dal film commedia con attori di teatro al film propriamente detto, cioè con prevalenza visiva, ricco di azioni, con soggetti drammatici o comici veramente cinematografici non è cosa semplice e non vi bastano la buona volontà, l'ingegno e qualche rischio dei produttori.

Perchè non appena ci si avvii a percorrere quella strada subito ritorna in gioco la perfezione dei film americani e alla mente il confronto dei nostri coi loro mezzi, la loro organizzazione, la loro esperienza, i lor ricchi mercati, ecc. ecc.: condizioni non paragonabili e tali da escludere per il momento di poterli non che superare, seguire. Occorre infatti riflettere che se un film italiano rende in media 700-800 mila lire, il suo costo non può superare le 500 mila e questa è cifra costringente di soggetti, di attori, di metraggio, di costumi, di ambienti, di durata di realizzazione. Occorre rendersi conto che non abbiamo attori o attrici cinematografiche propriamente detti (si noti che tutti i nostri assi dello schermo fanno parte di regolari compagnie drammatiche e non hanno nemmeno la possibilità di una seria produzione cinematografica, scritturati come sono per qualche singolo film nei periodi di vacanze o nelle soste della Compagnia a Roma) e che il formarli vuol tempo, rischio e spesa. Che i nostri registi provengono quasi tutti dal nostro vecchio cinematografo solo rinfrescati da qualche breve tuffo in Germania o in Francia; che non è facile che ne sian maturati fra i giovani in così gelosa chiesuola com'è stata finora la nostra industria cinematografica.

In tal senso il lavoro degli Indipendenti, con tutti i suoi difetti, avrebbe potuto essere molto utile in quanto consentiva di preparare e sperimentare energie nuove che non mancano certo in Italia. Ma questo non potrebbe certo compensare la man-

canza di tutte le organizzazioni e delle industrie accessorie che sorgono soltanto ad un certo grado di sviluppo dell'industria cinematografica, e che vanno dalle costruzioni ai costumi, agli attori minori, alle masse, ecc. e senza delle quali molte realizzazioni cinematografiche non sono possibili o non danno risultato conforme allo sforzo o costano troppo più di quello che rendono.

In coscienza, chi potrebbe domandare oggi ad una società che ha un milione o due di capitali e dispone di così limitate organizzazioni, di realizzare anche un solo vero film, non dico un King-Kong o un Segno della Croce ma anche soltanto un « F. P. 1 » o la « 42^a Strada » che pure non sono dei grandi film e non richiedono nessun grande attore.

La produzione possibile.

Non è dunque da sperare nè da richiedere che il genere della nostra produzione possa d'improvviso per un gesto di mecenate o ingegno di cineasti cambiare. Finchè la nostra produzione servirà esclusivamente al nostro mercato e renderà quel che rende, finchè le nostre possibilità cinematografiche saranno quelle che sono, tutto quel che si può domandare è un miglioramento del genere attuale, una onestà artistica e d'intenzioni che non mostri la gretta ed immediata speculazione finanziaria che sfrutta una legge benefica, la rinomanza di un attore, una commedia celebrata.

Onestà che consenta di avviarci ad un progressivo miglioramento e prepari — col tempo che occorre — l'ambiente nel quale tutte le nostre possibilità artistiche e industriali possano svolgersi.

Di una siffatta produzione si è avuto in Francia un esempio con i film di René Clair, ma non sono mancati esempi anche nel nostro prossimo passato: « Gli uomini che mascalzoni » vi appartengono, e, a parte la poca consistenza, anche il « Treno Popolare ». Non è necessario che un film sia costoso

per piacere e per essere ottimo, occorre che i mezzi siano in rapporto alle sue esigenze poichè il più certo modo di celare i confini del proprio potere è quello di non trapassarli, e un peso piuma può essere più perfetto pugilista di un massimo e dare pienissima soddisfazione agli amatori della « nobile arte ».

Ora è da ripetere che la nostra produzione, anche nei suoi limiti di film-commedie è andata man mano peggiorando, e, sia per una esagerata preoccupazione del prezzo di costo, sia affidando l'esito del film unicamente al nome degli attori (neppure alle loro qualità!), s'è realizzata una serie di pellicole inferiori ad ogni critica che han culminato con le utime riedizioni berlinesi.

S'è detto, e in parte è vero, che per le qualità del nostro popolo più solide che avventurose, per la nostra distribuzione demografica priva dei centri babelici propizi ai più stravaganti intrecci, per la nostra struttura sociale ordinata e disciplinata molte avventure non sono verosimili. Ma non mancano certo da noi argomenti, casi, personaggi, che rispecchiando la nostra vita, possano essere sentiti da tutto il nostro pubblico con la piena aderenza al reale, requisito primo di quella mozione degli effetti ch'è pur sempre l'essenziale fattore del successo. E non mancano certo fra noi artisti di immaginativa, di gusto, di fantasia, per divertire il nostro pubblico, del resto così poco esigente.

Il prezzo di costo.

Vincolare a priori il prezzo di costo di ogni film ad una cifra determinata è un assurdo perchè il reddito è in larghi limiti variabile e tuttavia i piccoli gruppi finanziari « Indipendenti » vi sono costretti per non correr troppo gravi alee. Non così procedono le organizzazioni industriali cinematografiche le quali ritrovano invece i bassi prezzi di costo nella media di molte pellicole, taluna più dispendiosa o grandiosa o sfarzosa e di maggior reddito presunto; altre molto economiche e che so-

vente utilizzano parte delle spese del grande film, costruzioni, costumi, ecc. Anche la Cines era virtualmente in condizioni di fare ciò; ricordiamo un « Pergolese » eseguito con scrupolo, con ricostruzioni d'ambiente e costumi molto curati e anche lussuosi, tali che s'è calcolata la spesa dei costumi in 450 mila lire. Non si vuol far colpa alla Cines dello scarso successo del film, bensì di aver gravata su di una pellicola sola una tale spesa, fuori di proporzione con le possibilità di reddito. Ragionevolissima invece la spesa se insieme col Pergolese fossero state impostate altre due pellicole dello stesso periodo storico (e ve n'erano cento di possibili e di interessanti per quel primo settecento italiano, dalla Laura Bassi, al Francesco Davia, al Porpora, e con qualche adattamento, dal Casanova giovane, a Giacomo III, a Cristina di Svezia a Roma, ecc.) per i quali avrebbero potuto essere utilizzati, oltre ai costumi, parte degli ambienti e delle ricostruzioni, gli stessi attori non di primo piano, le masse, ecc. ecc. Analoghe osservazioni si possono fare per la Vally, film che risultò più costoso del suo valore e per il quale, costumi, ambiente, personale, tempo, diedero rendimenti molto inferiori ai minimi industriali. Errori dunque non di scelta o d'esecuzione in senso stretto, bensì di organizzazione, e analoghi a quelli che può commettere una fabbrica chimica che trascuri i sottoprodotti o una meccanica che sbagli l'impostazione del suo ciclo di lavorazione.

Da tali errori gli « Indipendenti » sono immuni, ma il loro modo di produzione corrisponde ad una forma di improvvisato artigianato che può servire ad una piccola produzione (magari con speciali requisiti) ma che lavora senza possibilità di organizzazione razionale, con prezzi di costo molto più alti a parità di prodotto, con dispersioni, con più scarso rendimento di tutti i fattori della produzione in confronto ad una vera industria cinematografica.

Perciò, sebbene si convenga essere questo ancora tempo per gli « Indipendenti », sebbene questa forma di produzione autonoma sussista anche nei paesi più industrialmente evoluti accanto alle grandi organizzazioni, difficilmente si potrà avere

in Italia un miglioramento della produzione cinematografica se non si formi comunque una solida organizzazione finanziaria che possa guardare avanti a sè e non debba aspettare l'introito di un film per realizzarne un altro con quel qualunque regista che è disponibile e cogli attori a spasso in quel momento.

E' dunque una necessità della logica economica che alla forma industriale si ritorni e tanto più presto quanto più il rapporto fra il reddito e il costo andrà diminuendo, e, come per tutte le altre industrie, anche per quella cinematografica il problema dei prezzi di costo diverrà il fondamentale.

L'unica organizzazione italiana che disponesse di una attrezzatura tecnica, finanziaria e commerciale adeguata ai bisogni di una produzione moderna era la Cines.

Anche la Caesar è bene attrezzata, ma gli altri stabilimenti allo stato attuale devono considerarsi come ausiliari: alcuni di essi non sono che un riadattamento di antichi teatri di prosa, altri costruiti col minimo di mezzi, sufficienti bensì a girare piccoli film, ma già costringiti in rapporto alle esigenze ed alla varietà delle inquadrature e delle illuminazioni moderne. Essi contano su gruppi che voglion lavorare in luogo e in economia, ma questo è portare il male all'osso e chi vi capiterà s'accorgerà poi del danno.

Son noti gli eventi per i quali la Cines dovette interrompere la sua attività di produttrice, ed è noto come la sua organizzazione tecnica abbia poi servito alla fruttificazione dei funghi indipendenti. Ma non v'ha dubbio che alla riorganizzazione di un forte gruppo produttivo con sufficienti mezzi finanziari e un largo programma si dovrà un giorno o l'altro certamente addivenire.

Non son poche nè senza autorità le voci che propugnano un intervento dello Stato a tutelare e sorvegliare la nostra produzione cinematografica, ma lo Stato è già intervenuto con largo ausilio legislativo e sebbene di queste provvidenze si giovinno ora molti immeritatamente, e non tutti gli effetti si siano ancora fatti sentire, essi non possono mancare.

Ad ogni protezione del mercato interno sempre corrispon-

de una reazione degli importatori, in forme varie ma delle quali le più frequenti sono le produzioni pseudo nazionali e gli accordi finanziari coi produttori nazionali. L'industria americana più di tutte ha mostrato di voler fare ogni sforzo per conservare i suoi mercati di esportazione. Nel primo tempo del film parlato, quando i doppiati erano ancora troppo imperfetti per essere commerciabili, l'industria americana costruì gli stabilimenti di Joinville a Parigi per fare le riedizioni dei suoi film in francese, in italiano, in spagnolo, con artisti dei vari paesi; quando la Germania sembrò chiudere le sue frontiere all'importazione cinematografica, gli americani intervennero con capitali negli studi tedeschi e vi portarono anche direttori ed artisti lor propri. Entrambi gli esperimenti diedero cattivo esito per vari fattori intervenuti e i rapidissimi progressi del doppiaggio li resero poi inutili, ma sono indici eloquenti dei forti interessi legati alla importazione dei film, che per l'Italia vogliono significare pressapoco un centinaio di milioni annuali dei quali solo una piccola parte resta in Italia sotto forma di tassa di doppiaggio (25.000 ogni film) e di spese di doppiaggio di 40-50 mila lire per film, cioè circa 70.000 lire su un reddito medio di 450.000 lire per film. Vale a dire che una ottantina di milioni, lordi soltanto delle spese di stampa e commerciali, vanno alle industrie cinematografiche straniere.

La buona volontà dei produttori italiani di entrare in accordi commerciali con quelli di altri Paesi è già stata sperimentata nei rapporti con l'industria tedesca che sono stati in ogni tempo stretti, sia per il commercio dei film, sia per una produzione in comune sotto forma di riedizioni e anche di produzione originale italiana eseguita in stabilimenti tedeschi.

Se ad una collaborazione più intima finanziaria e fors'anche tecnica non s'è giunti finora nè coi tedeschi nè cogli americani, penso, sia dovuto ora alla mancanza di una organizzazione produttrice che dia garanzia di solidità e di continuità, e alla nostra produzione che per quantità e qualità non può dar ombra ad alcuno.

Ma è verosimile che alla creazione di un forte organismo

produttivo italiano concorrano non soltanto gli interessi nostri come s'è già detto, ma anche quelli delle industrie importatrici che potrebbero meglio tutelarvi i loro interessi presenti e accordarsi per una equa ripartizione del mercato in avvenire.

Il problema artistico.

Non si vuol certo affermare che con l'auspicata ripresa di una forte organizzazione industriale italiana (meglio se sarà più d'una) tutti i problemi della nostra cinematografia sarebbero risolti, però si sarebbe compiuto il passo più importante. Creato l'organismo vitale, esso potrebbe realizzare quel che le complesse forze del nostro Paese possono dare in questo campo. Non si pretende nemmeno che vi siano ad organizzarla e a dirigerla uomini straordinari, nè che si facciano le cose perfette; vorremmo soltanto che fosse una buona industria come tante altre nostre, coi suoi difetti, ma col suo lavoro buono e costante, avviata al suo progresso, che tenesse con le altre del mondo il posto che le spetta e ne portasse i suoi giusti frutti economici e morali. Non devono mancare ora da noi amministratori e tecnici con l'esperienza di questa industria. Della grande arte e dei grandi film non facciamo gran conto, tanto meglio se verranno, ma il progresso industriale si realizza non tanto pel colpo di genio quanto per il lavoro disciplinato di ogni giorno con le sue difficoltà e responsabilità, con la risoluzione dei suoi problemi precisi e sempre nuovi. La cinematografia francese non s'è trovata molto più avanzata per virtù di René Clair e quella inglese non ha mai avuto nè Charlot, nè Murnau, nè Eisenstein.

Il cinematografo, spettacolo popolare per eccellenza, che deve soddisfare i più larghi strati sociali, tollera soltanto una leggera dosatura di artistico (aggettivo che non ha corso fra il pubblico, o assume diversissimi valori) sotto pena di non fare incasso.

Vorremo ricordare che i due grandi film di King Vidor

« La Folla » e « Alleluja » sono stati largamente passivi, e che il regista attualmente più quotato a Hollywood è quel Rouben Mamoulian la cui originalità artistica è inferiore ad ogni sospetto? Un film perfetto nel suo genere, come « Mancina competente » di Lubitsch fa grande successo in una sala centrale a Milano ma non ha alcuna attrazione per il pubblico della periferia: « Le sei mogli di Enrico VIII » di Korda mandano in visibilio inglesi e americani e passano da noi — non senza ragione — con un freddo successo di stima; un film barocco come « Il Segno della Croce » fa incasso dappertutto.

Vi sono capolavori come « Il Campione » di Vidor dove s'incontrano l'artistico ed il favor pubblico, ma questi sono frutti rari che maturano soltanto in certi climi: fortunati incontri di genio e di circostanze sui quali non si ha il diritto di contare.

L'ideale del produttore sarebbe il film-successo, ma anche di questo fortunatamente s'ignora la ricetta: fra due opere, apparentemente similissime, una viene esaltata l'altra trascurata, e da ciò derivano i molti tentativi ed i vari generi di film fra i quali s'incontra talvolta anche l'opera fortunata e quella artistica. Ma l'esperienza dell'industria americana attraverso molti anni, e col commercio mondiale, ha insegnato che questi film d'eccezione sono rari, non prevedibili e contano poco sul bilancio finale, che è invece costituito dalle buone medie di una produzione di perfetta tecnica, con buoni attori, varietà di temi e di esecuzione, conforme ai bisogni ed al gusto dei suoi consumatori.

In questo senso le produzioni nazionali hanno più probabilità di quelle esportatrici di raggiungere spontaneamente più alti livelli artistici, essendo loro consentiti film più caratteristici, più vicini ai peculiari costumi ed alle sorgenti spirituali e sentimentali del proprio popolo. Non v'ha dubbio, ad esempio, che i primi film americani, quando non c'erano ancora le « stelle », che trattavano la vita, lo sviluppo, la storia del loro paese erano di ben più alto stile che non la produzione

che si ebbe poi nel periodo del loro splendore industriale: cucina e sapori ormai consuetudinari a tutto il mondo.

Molti artisti vorremmo sapere collaboratori della produzione cinematografica, ma non esiste nemmeno per questa industria un problema artistico vero e proprio, o non è definibile, e tanto meno risolvibile con aprioristiche ricette o procedimenti.

I problemi essenziali sono anche qui d'ordine economico perchè l'industria possa vivere e prosperare; problemi tecnici ed organizzativi per giungere ad un prodotto costante, della qualità richiesta al più basso prezzo possibile di costo: problemi commerciali per realizzare il maggior reddito. Nel progressivo sviluppo industriale e per la natura stessa del nostro popolo l'artistico verrà di conseguenza, ma un'industria cinematografica con esclusive od eccessive preoccupazioni artistiche sarebbe destinata ad una triste fine.

FILIPPO BOVINI.

Il Cinema come linguaggio.

Il cinema è la seconda grande conquista dell'Umanità dopo il fuoco e prima della stampa.

ELIE FAURE.

Il cinema sarà il teatro, il giornale e la scuola di domani.

CHARLES PATHÉ (1901).

Se chiedessimo per strada a dieci persone che cosa è il cinematografo avremmo indubbiamente dieci risposte differenti e, molto probabilmente, dieci risposte sbagliate. Molti risponderebbero, con grandi giri di frasi, che il cinematografo è... il cinematografo e che tutti sanno che cosa sia il cinematografo; altri si addentrerebbero in complicate spiegazioni tecniche: ma non avremmo di sicuro una risposta pienamente soddisfacente. Se ripetessimo questa medesima domanda ad altrettanti cineasti (per la chiarezza: persone che *fanno professione* di intendersi di cinema) avremmo anche qui una varietà di risposte allarmante. Eppure si sente frequentemente proclamare: « Questo è cinematografo », oppure: « Questo non è cinematografo », « La piaga del nostro secolo è il cinematografo », « Il nostro secolo sarà il secolo del cinematografo ». Evidentemente tutte queste persone una idea ben precisa sul cinematografo la devono pur avere; solamente che nella maggior parte dei casi intendono per « cinematografo » *parti* assai differenti della cinematografia. Tutto questo deriva naturalmente dall'assenza di una terminologia ben precisa: se si pensa che la parola cinema o cinematografo è forse quella alla quale si sogliono attribuire il numero maggiore di significati differenti non ci sarà da meravigliarsi che sia generatrice di tanti equivoci.

Il significato che noi vorremmo dare qui ora alla parola cinematografia è il più vasto possibile e comprende tutti i significati diversi che le sono stati attribuiti. Perciò ad una domanda come quella precedente non potremmo che rispondere: « *Il cinema è un linguaggio in via di formazione* ». Dai primi tempi in cui il cinema era la lanterna magica tutt'al più buona per divertire i ragazzi e le serve nei baracconi a questo concetto affatto moderno evidentemente si è percorso molto cammino. E naturalmente molti ancora non hanno avuto agio di render chiare le loro idee sopra questo problema. Ma se lo svolgimento del cinematografo è ben lungi dal farci prevedere sotto nessun aspetto un punto di arrivo, pure nelle grandi linee noi possiamo già intuire che cosa sarà il cinematografo.

Esaminiamo ora brevemente come siano venuti svolgendosi nel corso dei secoli i differenti linguaggi umani:

I. - Il primo metodo di espressione istintivo dell'uomo fu evidentemente il *gesto*, mezzo di comunicazione primitivo al quale ricorriamo ancora oggi per sottolineare meglio il nostro discorso. Il Jousse ha dimostrato che questa forma di espressione è ancora largamente in uso presso le popolazioni arretrate dell'Africa e dell'Australia, per le quali il gesto è complemento talmente indispensabile del linguaggio parlato, che questi selvaggi cessano di intendersi quando non possono più vedersi: al buio per esempio. Da questo primo linguaggio nasce la mimica.

II. - *L'uomo comunica le proprie idee rappresentandole figurativamente*: nascita delle scritture ideografiche (geroglifici - scrittura cinese). Nascita del disegno.

III. - La scrittura ideografica giunse a grande floridezza e fu unico mezzo di espressione di civiltà avanzatissime. Sotto i Faraoni gli scribi avevano raggiunto una tale pratica da sopprimere a tutti i bisogni di una popolazione stabile come quella Egizia. Furono i Fenici, popolazione commerciante e navigatrice, che sentirono per primi il bisogno di rendere più sollecita la lettura. Perciò inventarono la *scrittura fonetica* che a poco a poco venne a sostituirsi alla scrittura ideografica fino al punto che occorsero dei secoli perchè si potesse ritornare a compren-

derla. Dalla scrittura fonetica venne facilitata la nascita della letteratura.

A questo punto alla scrittura fonetica portata a un grado di perfezione estremo, si verrà sostituendo parzialmente una nuova scrittura su di una base ideografica estremamente facile e comprensibile a tutti nata dalla scoperta della fotografia in movimento: *la cinematografia*. Questo non avverrà evidentemente in poco tempo. Occorreranno i decenni ma il cinematografo in trent'anni di vita ha dimostrato di sapere svolgersi con una rapidità assolutamente eccezionale. Agli scettici potremo rispondere con il Perrot: gli Egizi indubbiamente accolsero con disprezzo il nuovo linguaggio inventato dai Fenici, popolo senza tradizioni, ed ebbero torto perchè partirono nel loro giudizio da preconcetti di carattere culturalistico. Badiamo di non commettere il medesimo errore in confronto degli americani e dei russi tenaci e convinti assertori della nuova lingua.

Il cinematografo infatti integra l'immagine (scrittura ideografica) con il suono, la parola (scrittura fonetica) e il gesto semplificandoli e raggiungendo così una sintesi compiuta.

Una domanda ora verrà spontanea: lo sviluppo del cinematografo fino ad oggi è del tutto normale o, per spiegarci meglio, questo nuovo metodo di scrittura è sfruttato e compreso in tutte le sue possibilità in eguale maniera? Evidentemente no. E da qui derivano gli errori delle dieci persone che immaginavamo di avere interrogato in principio. Anzi potremo addirittura dire che del cinema si è mostruosamente sviluppato un lato solo, mentre gli altri lati in confronto di questo sono rimasti in uno stadio ancora iniziale. Si è venuto perciò avvalorando nel pubblico l'identità tra cinema e spettacolo. Questo concetto in questo stesso campo è andato poi a poco a poco evolvendo ed è passato da un'eguaglianza cinema-romanzo d'appendice a cinema-music-hall, a cinema-operetta, a cinema-teatro. Da questo concetto poi derivano le ridicole identificazioni: cinema-indecenza, cinema-stars, cinema-divertimento (sovente si sottintende: di genere inferiore). Ora tutto questo non è evidentemente senza una ragione profonda nella quale si deve anche

cercare il segreto del successo e del favore crescente dello spettacolo cinematografico: il pubblico non ancora educato o blasé dalla nuova scrittura, prova dinnanzi all'immagine in movimento un *senso di piacere*. Senso di piacere che fa pensare all'affermazione di parecchi studiosi secondo i quali l'uomo attraverso il ritorno ad una scrittura ideografica realizzerà un'aspirazione secolare. E una riprova di questo piacere la abbiamo appunto nell'interesse e nella buona volontà con la quale il pubblico accetta in film dei lavori che non tollererebbe assolutamente letti, subisce in silenzio al cinema le peggiori stupidaggini, le falsificazioni più grossolane, i generi meno divertenti. Si pensi ad esempio all'interesse che potrà suscitare un articolo sulla nascita del pulcino e all'omonimo documentario *Luce*. Daniel Rops dice: « Un film bête est moins bête qu'un roman bête ». Le ragioni prime di questo piacere:

1) La maggiore facilità di afferrare la scrittura cinematografica che non quella fonetica: argomento che ha un grande valore anche per il pubblico colto, in quanto la scrittura fonetica impone sempre al lettore un certo sforzo. E' più facile vedere ed udire che leggere.

2) Il fascino che esercita su di noi l'immagine. Basta pensare al successo dei giornali illustrati e alle fotografie che vanno pubblicando nelle loro pagine anche i più austeri quotidiani. E' il realismo che ci impone la nostra epoca che fa sì che amiamo il documento che ci rende la realtà non truccata, che ci fa toccare con mano qualche cosa di vivo che non può essere così facilmente sfalsato come il racconto fatto di parole.

In questo senso di piacere si deve ricercare la causa prima del successo del Cine-spettacolo che facendo considerare il cinema come necessariamente un divertimento, identificare il cinema con il cine-spettacolo, ha ritardato lo sviluppo delle altre manifestazioni cinematografiche. Infatti sono state di non poco danno a questo sviluppo la poca considerazione che il cinema ha goduto presso le persone serie ed autorevoli, poca considerazione avallata dalle gravi scomuniche dei Paul Souday, degli Anatole France (le cinéma est de la sous-crotte de bique, le ci-

néma un inquiétant retour vers la barbarie, etc.). E non poterono neppure giovare alla sua causa l'appassionata difesa che ne fecero i letterati e gli artisti, specialmente francesi, attorno al 1926, '27, '28 quando l'avanguardia cinematografica raccolse i suoi maggiori successi. Infatti essi, se pure intuirono il valore del cinema come linguaggio, lo tennero nel campo esclusivamente artistico. D'altra parte anch'essi nell'appassionata difesa che fecero della cinematografia dinnanzi al pubblico mescolarono involontariamente il senso di superiorità dell'artista romantico quando dice delle cose che sa che faranno saltare di sdegno sulla sua poltrona il pacifico borghese mentre a lui daranno la soddisfazione di sentirsi il folle di genio, l'ex-lege, l'originalone di fronte al povero e pesante filisteo inebetito, in una parola si sentirono eroici. Perciò esclusero che la loro scoperta del cinema avesse maggior valore di una brillante boutade.

Cinque o sei anni sono passati. C'è stata di mezzo la bufera della scoperta del sonoro che nonostante la crisi che ha determinato ha indubbiamente rafforzato la cinematografia. Oggi a poco a poco si vanno schiudendo nuove vie dinnanzi al cinematografo ricco di vaste esperienze.

Dopo quello dello spettacolo, il campo in cui la cinematografia ha fatto più strada è indubbiamente quello del cine-giornale: del cine-giornale si sono occupati i governi sia creando una produzione nazionale di notiziari cinematografici (Italia, Germania, U.R.S.S., Ungheria, ecc.) sia imponendo la proiezione accanto ad ogni cine-spettacolo di un cine-giornale a scelta del proprietario di sala. Per venire incontro a questa richiesta le grandi case cinematografiche hanno provveduto alla creazione di « settimane cinematografiche » proprie: Fox-Movietone, Pathé-journal, Ufaton. Oggi non vi è avvenimento importante in qualsiasi parte del mondo che non venga immediatamente filmato. Per portare però al suo completo sviluppo il cine-giornale bisognerà aspettare l'applicazione della televisione di cui recenti esperimenti alla Mostra di Radiotecnica di Milano hanno dimostrati i grandi risultati raggiunti. Il giorno

in cui potremo mentre ci facciamo la barba leggere il giornale filmato non è lontano.

Un altro genere di film che va a poco a poco diffondendosi è la pubblicità cinematografica. Infatti mentre la Radio ha immediatamente conquistato i produttori essi sono assai più restii a sfruttare la facile presa che ha sul pubblico l'immagine in movimento: però ora anche qui il cinema comincia a trovare maggiore comprensione. Enti statali hanno per primo dato l'esempio di come la propaganda cinematografica possa essere efficacemente utilizzata (ricordiamo in Italia un film sulla campagna antitubercolare) e sono stati seguiti dai produttori più aperti ed intelligenti i quali se per ora dimostrano di preferire il disegno animato che si presta facilmente a sketches di brevissima durata forse domani tenteranno come hanno già fatto alla Radio, il Cine-spettacolo organizzato ed offerto dalla ditta a scopo reclamistico.

Di assai più difficile produzione sono stati fino ad ora i documentari industriali e i lunghi documentari pubblicitari in quanto a differenza dei due generi prima elencati non è possibile proiettarli nelle sale pubbliche a complemento del cine-spettacolo. Eppure buon numero di questi documentari potrebbe anche per il pubblico presentare un grandissimo interesse: per esempio quelli dei luoghi di cura o villeggiatura. Per i lunghi documentari pubblicitari i quali sono, dato lo scopo che si prefiggono, di piacevole visione si è già iniziato la proiezione negli stands delle differenti Fiere di produzione. A poco a poco i locali pubblici quali caffè, pasticcerie, bar cominceranno a convincersi di presentare continuamente o a certe ore del giorno brevi spettacoli gratuiti per i consumatori dove potranno essere proiettati con buon successo lavori di questo genere. Di qui forse si passerà in un tempo non lontano al cinema nei treni. In Russia esiste già da tempo, e nei bastimenti di cui l'uso del film è frequente, anche in Italia.

Il documentario industriale ha una cerchia di spettatori meno larga ma più attenta. Le grandi ditte hanno la necessità sempre più urgente di creare dei films che servano di propa-

ganda presso i clienti della loro produzione dimostrandone l'organizzazione e la serietà: films da inviare alle filiali nazionali e straniere, da sottoporre a tecnici. Perciò una sala cinematografica destinata appunto alla proiezione di films di questo genere dovrà essere di grandissima utilità alle imprese di qualche importanza.

Nel vastissimo campo dell'educazione il cinematografo dovrà farsi larghissima strada e in poco tempo. L'interesse portato al film educativo è dimostrato sul piano internazionale dall'attività svolta dall'Istituto del Cinema Educatore, ma siamo ancora ben lontani dall'essere a un millesimo della strada da percorrersi. E' infatti dimostrata con innumerevoli esperimenti la grandissima efficacia del film nel campo educativo in quanto lascia sui ragazzi un'impressione incomparabilmente più forte e duratura che non l'insegnamento orale. Per certe materie in particolare modo il cinema è destinato a diventare il più prezioso mezzo di ausilio dell'insegnante. Ad esempio nella scuola media per la geografia, per tutte le scienze naturali, per l'istruzione tecnica o di categoria. Si pensi alle possibilità dei disegni animati a colori nel campo della geometria. Nelle università il cinema è già largamente applicato per riprodurre operazioni chirurgiche e in genere per tutte le materie scientifiche. Auguriamoci che in un giorno non lontano alla lavagna possa efficacemente sostituirsi lo schermo. Evoluzione lenta dato il grado di sviluppo al quale è oramai giunta la cinematografia ma per la quale bisogna vincere una battaglia disperata contro preconcetti e resistenze di mentalità antiquate e reazionarie. Battaglia di cui già un certo numero di giovani insegnanti si vanno rendendo benemeriti.

Sarebbe troppo lungo continuare qui ad enumerare i vari campi nei quali l'applicazione della cinematografia possa portare un efficace aiuto e sostituendosi alla lingua scritta aprire nuove possibilità. Sarebbe assai più facile esaminare quelli nei quali al contrario l'introduzione del cinema non porterà alcun vantaggio. Abbiamo di proposito accennato solo in maniera superficiale a questi innumerevoli problemi volendo limitarci a

dare qua solamente una visione panoramica dei campi vastissimi in cui il cinema troverà immediata applicazione come linguaggio. Vogliamo ora terminare con un'ultima osservazione conclusiva. Dagli amici e dai creatori del cine-spettacolo viene sovente messo in rilievo nella oramai superata polemica sulla possibilità o meno del cinema di essere arte, questo argomento: il cinema ci ha creato nuove sensazioni, ci ha insegnato a veder determinati oggetti da vicino, dal basso dall'alto rivelandocene aspetti del tutto ignoti, ha allargato il campo della nostra esperienza in maniera inattesa. Ora qui l'equivoco ha la sua origine nel significato dato alla parola cinematografia confusa con cine-spettacolo. Il cinema come linguaggio ha creato queste nuove sensazioni, ma questo non ha niente a che vedere con quella parte del cine-spettacolo che, non essendo trascrizione di nessuna arte, è evidentemente cine-arte, arte cinematografica o come la si vorrà chiamare. Infatti questa qualità della scrittura cinematografica è un elemento puramente formale che potrà ritrovarsi tanto nel documentario scientifico quanto nel giornale senza che per questo manifestazioni che all'arte sono estranee si trasformino in arte.

REMY ASSAYAS

Cinema.

Creare una determinata atmosfera d'interesse in un paese; suscitare una curiosità spirituale per la cinematografia, invece della curiosità volgare di oggi, è un affare serio, per il quale dobbiamo, come a tutte le faccende creative, domandare l'intervento della grazia di Dio.

A me pare che la cosa più urgente sia di distinguere le idee chiare dalle idee confuse.

Fra le idee chiare, la prima, su cui tutti sono d'accordo, è che una cinematografia, che rappresenti oggi il nostro Paese, per quanto noi possiamo valutare, ancora non esiste.

Ma questa idea chiara è subito seguita da alcune idee scurissime: le predizioni su quello che dovrebbe essere di fatto tale cinematografia.

Si sente parlare di una cinematografia collettiva, in cui, a somiglianza del cinema russo, il protagonista non sia più una vedetta, ma la grande vedetta sia la massa, la folla, il popolo. Proposta molto semplicistica. Si può sostituire a un teatro aristocratico dell'800, un teatro moderno per 20.000 spettatori. Ma non si può sostituire, con analogo procedimento esteriore e meccanico, a un'unità spirituale, sintetizzata a questo o quel personaggio, un materiale greggio rappresentato da una folla di persone: o lo si può fare in quel caso eccezionale, in cui un'opera specifica lo richieda. Altrimenti non si farà che sovrapporre uno schema a un altro schema: il romanzo collettivo, al romanzo storico, al romanzo socialista; la cinematografia collettiva alla cinematografia da *vaudeville*.

Pochi giorni fa, presentando per invito del Gruppo Cantore alcuni films nella sede del Gruppo, ho avuto buona occasione di esprimere il mio parere sulla creazione di uno stile e di un clima cinematografico italiano.

Poichè le mie dichiarazioni hanno suscitato commenti e contraddittori, ripubblico qui il testo che riassume quelle brevi osservazioni e che è apparso il giorno dopo in *Radiocorriere*.

Lo stile della cinematografia italiana non potrà desumersi da apparenze vistose, ma sgorgherà da quei conflitti spirituali, che riassumono la vita e l'etica dei nostri giorni. Non fotografia, ma sintesi; non propositi, ma personaggi vivi. Confinare fra le idee oscure le profezie e i suggerimenti, ci restano per fortuna alcune idee chiare: la precisa necessità di lavorare sul serio e d'imparare sul serio il mestiere; impararlo da chiunque, lo sappia, in qualunque paese. In molte discipline siamo maestri: in altre dobbiamo essere, se occorre, scolari. Abbiamo eccellenti tecnici, abbiamo scrittori e musicisti, abbiamo, purchè lo si sappia trovare, eccellente materiale umano. Pochi o nessuno conoscono invece l'arte del gesto. Sui nostri schermi ci si muove, esattamente come nella letteratura. Pochi conoscono l'economia di un montaggio espressivo. Sciupiamo per questo tempo e denaro.

Un'altra idea chiara: tener vive quelle istituzioni, che tendono con corsi cinematografici, con biblioteche speciali, con esperienze, tentativi e battaglie ad alimentare il gusto e lo studio dei problemi cinematografici.

Queste istituzioni sono misere, perchè raccolgono ora soltanto quei pochi, che già possiedono una certa sensibilità per le cose del cinema. E' un circolo vizioso. Esse tendono a creare quel clima, da cui solo possono trarre la vita. Ma sono dei nuclei seri, appassionati, coscienti.

Allontanare dal cinema i letterati del cinema. I letterati hanno un solo impegno: scrivere delle buone opere. Per il rimanente rendono tutto confuso e inestricabile.

Le prime avanguardie incominciano a lavorare, separatamente, in ogni città.

Avere la persuasione che la cinematografia che ci circonda non è degna del nostro paese: volere assolutamente, perentoriamente far meglio, studiare, imparare, tentare onestamente del nuovo con dedizione totalitaria.

Ecco le sole cose utili per creare il famoso « clima cinematografico ». E parlarne il meno possibile.

ENZO FERRIERI

I FILMS

« DON CHISCIOTTE » di G. W. Pabst.

L'edizione italiana conserva i pregi e i difetti dell'opera: stupenda ricchezza di valori plastici e decorativi, nobiltà di svolgimenti, punti di vista inediti e ingegnosi, mentre riconferma la frammentarietà del film e la sua scarsa forza di rievocazione. Tuttavia vale più un Pabst mancato che dieci autorelli riusciti.

« ANGELI SENZA PARADISO » di Willy Forst.

Ecco finalmente uno di quei films, dove il decoro artistico non diminuisce per nulla il successo popolare.

L'interesse precipuo di « Angeli senza paradiso » è dato dal fatto che l'elemento musica non vi si presenta in ruolo d'accompagnamento, ma come valore essenziale, pari, nell'economia dell'opera, al valore visivo.

Questo non diminuisce per niente la « purità » del film. Tutt'al contrario dà il contributo di un esempio di vera collaborazione fra fotografia e suono; senza dirvi che il conte Estenazy suscita la nostalgia degli amici di tutto un vecchio mondo, dove lo stemma di nobiltà e l'aroma di scuderia si confondono a creare personaggi così tipici. La contessina Marta Egger, quella poi non ha bisogno che di se stessa per essere adorabile.

Se qualche riserva si dovesse fare sarebbe proprio per il personaggio di Schubert.

« LA PROVINCIALINA » di Boese.

Questo film nell'edizione originale si chiamava « L'innocenza del villaggio ». La differenza fra le due opere è proprio

segnata dalla distanza fra questi due titoli. L'originale toccava il merito precipuo del film: svolgere tutti i motivi comici che un'ingenua contadina può suscitare nell'incontro con gli usi e le consuetudini cittadine. Il titolo « Provincialina », del tutto incomprensibile, pone questa comicità su un terreno lezioso e artificiale.

Non riusciremo mai a comprendere perchè un film tedesco ripresentato in italiano debba così spesso riuscire peggiorato, anzichè godere di tutti gli arricchimenti che il nostro gusto potrebbe conferirgli.

« IL CASO HALLER » di *Alessandro Blasetti*.

Un caso patologico: lo sdoppiamento di personalità, che tuttavia resta limitato a situazioni realistiche, senza attingere al tono favoloso del dottor Jekyll.

L'interesse del film sta nel provare per la centesima volta, che una narrazione salda e concreta tiene avvinta l'attenzione, ma anche nel confermare che senza contributo di poesia ci si può ben sdoppiare in due personaggi senza farne avanzare neppure uno dalla sua posizione di materiale greggio e fotografico.

« OGGI SPOSI » di *Guido Brignone*.

L'inizio è vivace e arguto: una parodia gustosa dei preparativi di nozze in un paese di lago; la cerimonia, l'affannoso banchetto, turbato dal treno che sta per partire; ritmo sostenuto e persuasivo. Ma dopo le prime scene tutto si annacqua e si sbrodola in svolgimenti talmente prevedibili da perdere ogni comicità.

Il cavallo è il protagonista più attraente dopo... Melnati. Peccato che questi disperati attaccamenti di persone e di cose, di cui vogliamo sbarazzarci, abbiano tanti precedenti sullo schermo e nella vita.

« LA PERICOLOSA PARTITA » di Ernest Schoedsack e Irving Pichel.

Vi dico subito che la pericolosa avventura è la caccia all'uomo per non lasciarvi in quell'agitazione, che ha turbato per tutta una sera un inclito pubblico, raccolto a vedere questo film in visione privata. Il limite dell'aspettazione umana è raggiunto. Gli spettatori perdono la loro civiltà e, come si usava nei buoni tempi, urlano in coro contro il protagonista: « Ammazza! ammazza!... » Che domandare di più al cinematografo?

« ESCHIMO » di Van Dyke.

Un documentario senza odori nè sapori, massime per gli Eschimesi, minaccia di essere letterario! Questi signori, che entrano ed escono dalla loro capanna di ghiaccio paiono degli elegantissimi gentlemans. Vorrei vederli un po' più da vicino. Il film, che sulla trama di un vago romanzo d'amore narra vicende di vita eschimese, è tuttavia oltremodo interessante e ci offre momenti di espressione di tenerezza, di cordoglio, di inquietudini inedite e attraenti. Paesaggi polari, caccia alle balene, sfregamenti di naso, donne, cavalieri, armi ed amori al polo. Magnifiche fotografie e inquadrature superbe.

« L'IMPIEGATA DI PAPÀ » di Alessandro Blasetti.

Questo film rientra nel solito ciclo di avventure altrettanto gratuite quanto prive di interesse.

Un'ereditiera che per amore fa l'impiegata di banca, un banchiere che invita a un ballo in casa propria tutte le sue impiegate e altre cose curiose di questo genere, sono tenute insieme da un ritmo modesto e onesto, che nè aggiunge nè toglie alla rinomanza del regista.

ENZO FERRIERI, *Direttore responsabile.*

La Stampa Moderna — Via Mazzini, 9

Questo fascicolo esce nel mese di Maggio



cm. 25

L. 15.—

cm. 25

Udite gli ultimi Successi Internazionali eseguiti dai migliori Artisti e Orchestre Americane

BING CROSBY - BOSWELL SISTERS - MILL BROTHERS - PILAR ARCOS
ORCHESTRA RED NICHOLS - ORCHESTRA TED FIO RITO - GUY
LOMBARDO and his Royal Canadians - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON -
CASA LOMA ORCHESTRA - LOS CASTIGLIANS

OPERE - SINFONIE - CORI - SOLISTI

Chiedere listini, Cataloghi e illustrazioni a

Fonit - Fonodisco Italiano Trevisan

MILANO

Via S. Giovanni in Conca, 9

NEGOZIO: Via Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo)

Le più belle canzoni italiane interpretate dai nostri Artisti esclusivi:

ADA NERI - ALDO MASSEGLIA - FERNANDO ORLANDIS - ZARA 1ª

Le danze più scapigliate eseguite da PIPPO BARZIZZA e la sua Orchestra
Blue Star - JAZZ ORCHESTRA SEMPRINI - QUINTETTO SPENSIERATO
QUARTETTO FISARMONICO BOLOGNESE

Scene e macchiette comiche dette da

RIENTO - GUERRIERI - BERNARDINO

TUTTI I DISCHI DI FILMS SONORI

cm. 25

L. 12.—

cm. 25



Prem. Officina Elettro-Meccanica di precisione

LUIGI NOVATI

Telefono 265 130 - MILANO - Piazza Ferravilla, 3



Impianti brevettati
Cinematografici
sonori

BIOFON ital-sonoro

CREAZIONI PROPRIE

Perfezionamenti e revisioni
d'impianti sonori
esistenti

**CABINE MUTE
COMPLETE**

Laboratorio specializzato
per qualunque riparazione
del genere

*Preventivi - Sopralluoghi e
Cataloghi a richiesta*

BIOFON ITALSONORO sono nomi di garanzia. *Alta qualità e basso prezzo* sono riuniti nei nostri prodotti che per la organizzazione perfetta ci permettono di venderli ad un prezzo accessibile a tutti i locali che intendono emergere sui concorrenti