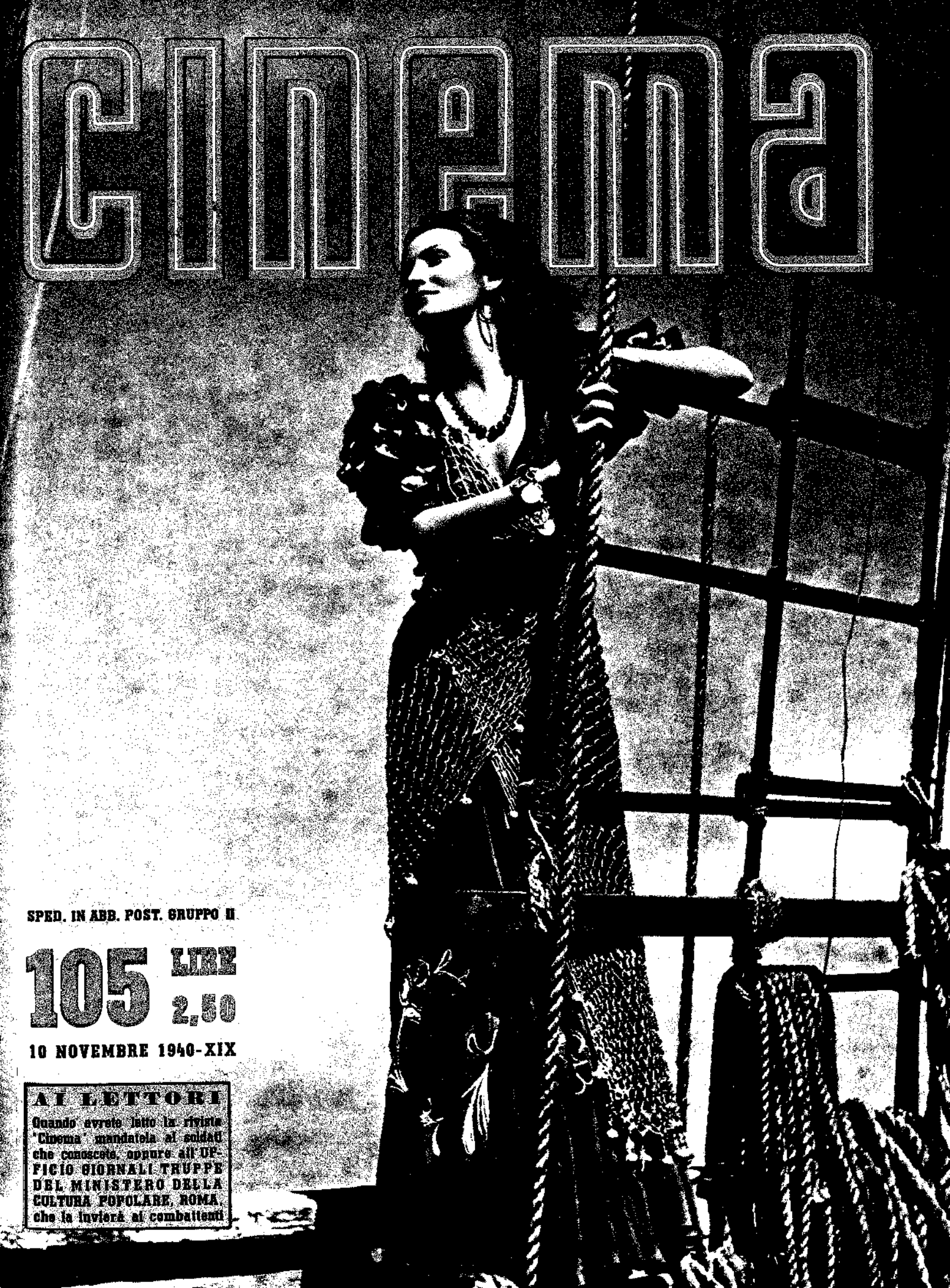


CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

105 LIRE
2,50

10 NOVEMBRE 1940-XIX

AI LETTORI

Quando avrete letto la rivista "Cinema" mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA, che la invierà ai combattenti.

L'inverno

sulla

RIVIERA ITALIANA

Con la sua armonia di luce, di colori e di profumi, la

RIVIERA LIGURE

costituisce una delle più belle regioni italiane. Lungo l'arco immenso della sua costa si succedono visioni di magica bellezza naturale in un clima delizioso.

LERICI, PORTOVENERE, LA SPEZIA, SESTRI LEVANTE, RAPALLO, SANTA MARGHERITA, PORTOFINO, NERVI, GENOVA, PEGLI, ALASSIO, SAN REMO, OSPEDALETTI, BORDIGHERA,
E MOLTE ALTRE LOCALITÀ OFFRONO TUTTE UN SOGGIORNO INCANTEVOLE



INFORMAZIONI: ENTI PROVINCIALI PER IL TURISMO DI IMPERIA, SAVONA, GENOVA, LA SPEZIA. AZIENDE AUTONOME DI SOGGIORNO E TURISMO. TUTTE LE AGENZIE DI VIAGGI



La quinta ora critica



Completate l'effetto della cipria Coty! Date al vostro viso il massimo e migliore risalto, usando assieme alla cipria, anche gli altri famosi prodotti Coty: Crema per giorno, Colcrema per sera, Pastelli per guance e uno dei rossetti Gitana, Rubens, Crik o Gran lusso.

Cinque ore dopo esservi incipriata, prendete lo specchio e giudicate. È in quel preciso momento che voi potete veramente apprezzare la Cipria Coty. Essa è rimasta intatta sulla vostra epidermide.

Ciò è dovuto oltre che agli speciali finissimi ingredienti che la compongono, alla sua inimitabile finezza ottenuta col famoso "ciclone d'aria" che spinge la cipria attraverso un fitto tessuto di seta. Ed è soltanto la polvere impalpabile trapassata che finisce nella vostra scatola.

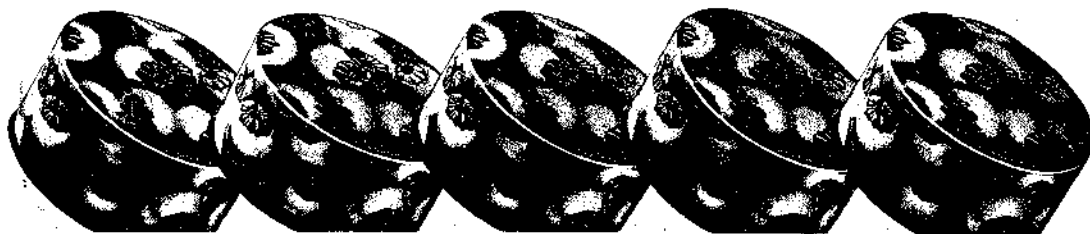
La Cipria Coty "permane" per ore intere sul vostro viso, senza allargare i pori, perchè non contiene adesivi artificiali tanto dannosi alla pelle.

Per essere tranquilla, scegliete quindi la Cipria Coty nel profumo che preferite, in una delle sue 12 luminose sfumature di tinta.

COTY

la cipria che aderisce

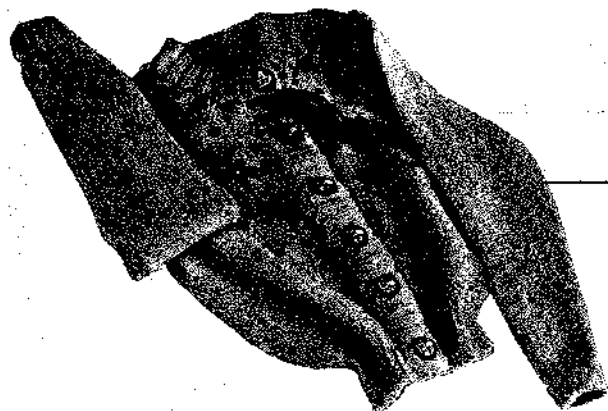
SCATOLA PICCOLA L. 3,80 • MEDIA L. 6,50 • GRANDE L. 10



SOC. AN. ITALIANA COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

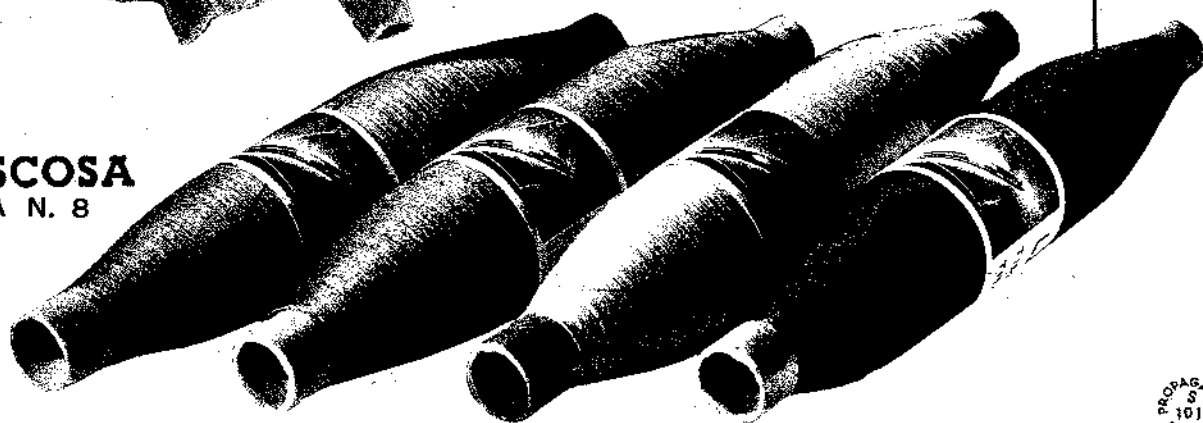
LANITAL

LA NOSTRA LANA



SNIA VISCOSA

VIA CERNAIA N. 8
MILANO



PROPAGANDA
S 101
S 112

**GINO CERVI - CONCHITA
MONTENEGRO - PAOLO
STOPPA - LUISELLA BEGHI**
Regia di **CARMINE GALLONE**

Produzione: **E. N. I. C.**
Realizzazione: **G. AMATO**

Melodie eterne

In copertina:



Doris Duranti, corsara tra i corsari. L'abbigliamento e gli ornamenti sono tipici, come la capigliatura e la... scollatura. E pare che la bella Doris si trovi a suo agio, in questi panni. La sua figura non evoca forse vecchie storie di abbordaggi e scaramucce, coronati da festini durante i quali il bottino è ripartito? Ma si vede bene, ciò malgrado, che codesta figlia del Corsaro Verde è una brava ragazza, come sono gentilissimi tutti i corsari salgariani (foto Gnome)

Per rilegare

i fascicoli di 'Cinema' dell'VIII volume è in vendita la copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, dell'importo di L. 10, possono venir fatte con pagamento anticipato a mezzo vaglia o mediante versamento nel c/c postale n. 1/23277, e indirizzate all'Amministrazione di 'Cinema', Piazza della Pilotta, 3 - Roma

PER CAMBI DI INDIRIZZO INVIARE
LIRE UNA IN FRANCOBOLLI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V - Volume II - Fascicolo 105 - 10 novembre 1940-XIX

Questo fascicolo contiene:

AMMONIO SACCA

Due bandiere pag. 327

MICHELANGELO ANTONIONI

Vita impossibile del signor Clark Costa » 328

R. M. DE ANGELIS

Ritrattino segreto di Charles Laughton » 331

DOMENICO PURIFICATO

X - Pittura e cinema » 332

PAGINONE

Fantasia con le forbici » 334

G. L.

Nord-Ovest » 336

MARCHESI E STENO

Quelli del cinematografo » 337

G. V. MARINI

La questione del materiale plastico » 339

FLAMINIO PRATI

Discorso sul cinema europeo » 340

NOTIZIE TECNICHE

Uccelli al rallentatore - Lampade a luce rapida - Nuovo apparecchio per dissolvenze » 343

FIERA DELLE NOVITÀ

'Wally dell'Avvoltoio' » 344

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 348

RUBRICHE:

Cinema gira » 321

Galleria: Carlo Ninchi » 346

Cronache di 30 anni fa » 349

Capo di Buona Speranza » 351

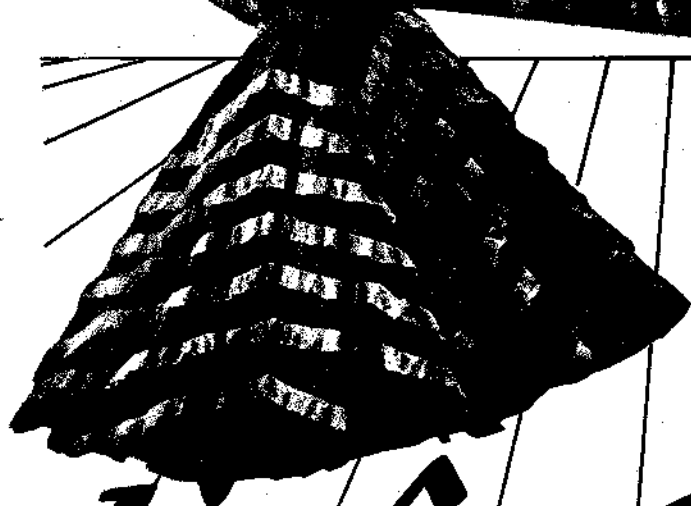
Giocchi e concorsi » 352

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40.
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofiori 9, e sue Succursali

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

LA GENERALCINE PRESENTA:

Regia di
HERBERT
MAISCH



la Cortigiana di Siviglia

con IMPERIO ARGENTINA e FRIEDRICH BENFER

CINEMA GIRA

ITALIA

Si è riunita presso la Direzione Generale per la cinematografia la Commissione per assegnare i premi, a suo tempo istituiti, dal Ministero della Cultura Popolare, ai giornalisti cinematografici in base alla valutazione del contributo da loro dato al miglioramento, alla diffusione, allo sviluppo della produzione cinematografica nazionale. Preso atto delle segnalazioni della Commissione, il Ministro per la Cultura Popolare ha disposto che i due premi rispettivamente di L. 10.000 e L. 5 mila vengano assegnati a Mario Gromo della *Stampa* e a Eugenio Ferdinando Palmieri del *Resto del Carlino*.

SVIZZERA

LÉON PONCET...

...nel *Courrier de Genève*, in uno della serie di importanti articoli scritti dal luglio scorso, esamina il problema del cinema in Francia. Egli cita una « cronaca cinematografica » di Marsiglia che si è espressa in questi termini: « I più rumorosi dei nostri industriali del film, venuti in gran parte dai confini dell'Europa e magnificamente stabiliti in Francia da molti anni, non hanno esitato un minuto a varcare

la frontiera, al solo annunzio della disfatta. Sono partiti quatti quatti, abbandonando senza rimorsi, se non proprio senza rimpianti, un'industria dalla quale avevano saputo trarre grossi utili.

« Per quanto grande sia la nostra soddisfazione alla notizia di queste partenze, non ci sembra completa. Certo, alcuni uomini son partiti, ma le loro opere restano: triste eredità troppo spesso in contrasto con la nostra volontà nazionale di rinascita, che esige per questo una severa cernita, se non si vuole che gli elementi d'infezione di prima continuino ad avvelenare la gioventù.

« Si osserverà forse che il lavoro sarà considerevole. Bisogna proprio invocare, a nostra vergogna, l'esempio delle autorità d'occupazione? In qualche settimana, non hanno forse vistato e autorizzato circa 300 film e altrettanti corti metraggi? Si cominci dapprima con le opere principali, la robetta avrà il suo turno.

« Un colpo di scopa, e presto. E' necessario che la casa sia pulita al più presto ».

Il *Courrier de Genève* annuncia che questo lavoro d'igiene morale è cominciato. Noi non giudicheremo fin quanto si possano misurare i diritti della morale sull'arte: più seria ci pare l'esigenza d'una moralità nei produttori, nei distributori e negli uomini insomma che si occupano di cinema.



Osvaldo Valenti e Leonardo Cortese ne 'La congiura dei pazzi' (foto Gnome)

U. S. A.

New-York ottobre (E. Vergani)

PRIME VISIONI

Dopo il completo assoluto e formidabile fiasco del film antinazista *THE RAMPARTS WE WATCH*, il pubblico del massimo teatro americano si è ribellato contro la direzione del Radio City — troppo cortese verso pellicole che incitano all'odio — protestando contro il film *THE HOWARDS OF VIRGINIA*, dove Gary Grant fa del suo meglio per renderlo interessante. Lo sconcertamento del pubblico fu completato dal fatto che la « giuliva » critica giornalistica ebbe l'audacia di clargire ben 4 stelle al film antifascista — prodotto a Londra — un giorno prima che la pellicola venisse smon-

tata dalla disapprovazione generale. La direzione del Radio City deve ringraziare Charles Laughton che ha messo le cose a posto con la prima del suo ultimo poderoso film *THEY KNEW WHAT THEY WANTED* (*Sapevano quel che volevano*) prodotto dalla R.K.O. Soggetto colossale, una grande interpretazione, una fotografia ammirabile, una direzione accurata. La trama ci rivela manifestazioni varie e profonde di una passione che domina il cuore buono e semplice di un contadino italiano (C. Laughton) che pur inumanamente tradito trova la vendetta nel perdono. Il celebre attore per essere all'altezza della parte affidata, per ben quindici settimane ha vissuto nelle campagne della California in compagnia di un pro-



Una scena caratteristica del film di Totò 'San Giovanni Decollato' (foto Vasselli)



Lillian Hermann e Roberto Trösch nel film svizzero 'Margherita e i soldati' (produzione Europa-Zurigo)

fessore di lingua italiana, in mezzo ai contadini toscani! Infatti ha appreso discretamente il nostro idioma e nel film sfoggia spesso volte la lingua di Dante con visibile divertimento del numeroso pubblico americano. Anche Carol Lombard si è meravigliosamente imposta nella sua interpretazione.

Il film ha ricevuto tre colonne di critica plaudente, ottenendo quattro stelle di premio. La messa in scena è mediocre: il film non è costato molto, ma è svolto ed interpretato superbamente tanto da non accorgersi delle ristrettezze della produzione. Sulla scena un vero trionfo ha suscitato il balletto « La danza delle ore » di Ponchielli.

COLPI D'OBIETTIVO

Oggi, undici ottobre 1940, alle ore 16, mi trovavo in Broadway (New York) fermo in attesa di un amico dinanzi al palazzo della Radio Stazione WYAC.

Ecco che a due metri di distanza si ferma un taxi, scende una bellissima donna... naturalmente l'osservo, questa sembra compiaciuta dell'ammirazione, il taxi è ancora fermo, un giovane biondo colla mano stesa aspetta il resto.

La bella signora attende sul marciapiede che il compagno la raggiunga, il bel giovane insiste nell'attesa del resto... che, per quell'inveterata abitudine internazionale, sembra non possa uscire dalle tasche dell'autista... infine data l'assistenza... il resto viene consegnato con apparente soddisfazione del bel giovane, 25 soldi! Osservo l'elegantone biondino che ha lasciato una così bella signora agli sguardi indiscreti pur di non perdere 25 cents... con mia meraviglia constato che costui è nientemeno che il super divo Douglas Fairbanks junior. Ironie della ricchezza... un artista che vale 250.000 dollari all'anno, con un contorno di altri sette milioni di dollari ereditati dal padre! In America 25 soldi di mancia al taxi-drive rappresentava il modesto obolo di chiunque! Il divo ha preferito intascarseli! Evviva gli scialoni!

(E. Vergani).

LA HEPBURN...

...in persona, con la sua compagnia drammatica, in « The Philadelphia », ha superato tutti i massimi di incasso al Forrest Theatre. Si è incassato con una media di 6000 dollari al giorno e più di mille persone seralmente sono state costrette a rinunciare allo spettacolo.

GERMANIA

L'ATTORE E REGISTA...

...germanico Gustavo Gründgens che come è stato annunziato girerà in Italia una pellicola su Giulio Cesare, ha iniziato in questi giorni la produzione di una pellicola sulla vita del compositore Friedemann Bach, figlio del grande Giovanni Sebastiano. La produzione si basa sulla sceneggiatura di Helmuth Brandis e Eckart von Naso, tratta dalla novella di Metzger. Gustavo Gründgens, che si è assunto la supervisione artistica della pellicola e la parte principale, ha affidato la regia a Traugott Müller, uno dei più noti direttori artistici dei teatri di Stato germanici. Nella lista degli interpreti figurano inoltre Anna Damman, Johannes Riemann, Camilla Horn, Eugen Klöpfer ed Hermine Körner. La parte musicale, che in quella pellicola avrà un ruolo

di primaria importanza, è stata affidata al compositore Mark Lothar.

POCHI SONO...

...i registi che nello spazio di appena alcuni mesi possono annoverare al loro attivo un'opera simile a quella di Hans Steinhoff. Dal 1939 ad oggi, il direttore artistico germanico può vantarsi di essere stato incaricato di tre lavori cinematografici che giustamente possono rap-

presentare il suo Paese in tutta l'Europa e al di là dell'Oceano. Non appena laureato alla Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia con la pellicola sulla vita di Roberto Koch, film che com'è noto si aggiudicò la Coppa Mussolini 1939, Steinhoff passò alla messa in scena di WALLY DELL'AVVOLTOIO, e dopo il successo incondizionato di questa produzione si accinse all'immane lavoro di preparazione e di realizzazione di OHM KRÜGER, una pellicola che proprio

BANCA POPOLARE COOP. ANON. DI NOVARA

CAPITALE L. 73.507.050,00

RISERVE L. 83.658.054,70

AL 31 DICEMBRE 1939

DEPOSITI E CONTI CORRENTI L. 2.373.572.963,73

CAMBIALI E BUONI DEL TESORO L. 1.330.043.693,42

SUPERPRODUZIONE 1940-41

"CARAVAGGIO" "IL PITTORE MALEDETTO"

La più grande interpretazione di
AMEDEO NAZZARI

CLARA CALAMAI - NINO CRISMAN - BEATRICE MANCINI
LAURO GAZZOLI - LAMBERTO PICASSO - OLINTO CRISTINA

Regia: **ALESSANDRINI** - Comm. mus.: **ZANDONAI**
Edizione Musicale COLONNE FILM (Già Fides)

ELICA FILM



Vanda Osiri alla sua prima fatica cinematografica (foto Vaselli)



Una scena del film di Macario 'Non me lo dire' (foto Vaselli)

oggi assume un particolare significato artistico, politico e propagandistico. La vita del Presidente della Repubblica Sudafricana si ricompone infatti alla storia delle guerre coloniali inglesi e contiene nelle sue vicende drammatiche da un lato le pagine più eroiche del popolo boero e dall'altro la più eloquente testimonianza della brutalità di Albione. Dal lato puramente tecnico il film di Hans Steinhoff non trova esempi nella storia della cinematografia europea, poichè nessun altro lavoro prodotto nel loro continente è stato montato con tale grandezza di mezzi e con tale cura meticolosa. Basterebbe dire che oltre al regista Steinhoff che ha la direzione generale della pellicola vi collaborano due altri direttori artistici molto quotati, Herbert Maisch, di cui si ricorda l'ultima produzione

di 1938, e Karl Anton. Attualmente, oltre al lavoro di preparazione negli studi cinematografici della Tobis, si stanno girando nei dintorni della capitale del Reich le riprese degli esterni. In tre punti diversi e con tre differenti registi migliaia di persone, attori, comparse e tecnici stanno producendo contemporaneamente le scene trionfali del ritorno vittorioso di Ohm Krüger a Pretoria, quelle dei campi di concentramento inglesi e i sanguinosi combattimenti fra boeri e britannici. A parte tutti questi fattori citati, va ricordato che la parte principale della pellicola, quella cioè del Presidente Krüger è affidata allo stesso collaboratore cui Steinhoff deve in gran parte il trionfo di Venezia: Emilio Jannings. A fianco a questo grande artista della cinematografia muta e



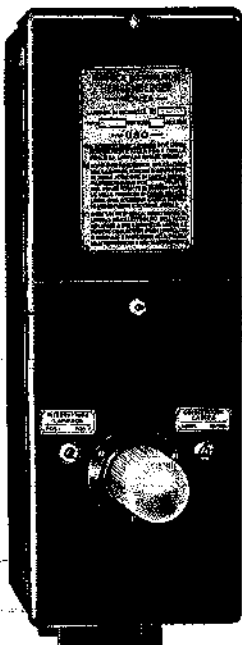
L'attrice Katalin Karády nel film ungherese 'Regina Elisabetta d'Ungheria' (produzione Imago Film)

illuminazione di sicurezza Hensemberger

per abitazioni, ricoveri anti-aerei, cinema, teatri, luoghi di riunione, alberghi, ristoranti, banche, stabilimenti, centrali elettriche, miniere, ospedali, cliniche, o comunque per tutti gli ambienti pubblici e privati ove occorra la sicurezza assoluta di avere sempre la luce in caso di guasti e di interruzioni della pubblica illuminazione

Affrettatevi a fare l'impianto per essere sicuri di arrivare in tempo!

Chiedere informazioni e listini alla
**FABBRICA ACCUMULATORI
HENSEMBERGER - MONZA**



sonora, figurano inoltre Ferdinando Marian, il protagonista di *Süss L'Ebreo* nella parte di Cecil Rhodes, Lucie Höflich in quella di Sana Krüger e Gisela Uhlen.

LAURA SOLARI...

...si trova attualmente a Berlino per alcuni riprese di prova. La sua perfetta conoscenza della lingua tedesca la rendono oltremodo atta ad interpretare anche dei film editi in Germania. Il pubblico tedesco ha seguito con interesse i successi da lei riportati a Venezia in *Don Pasquale* e ne attende con impazienza il debutto sugli schermi della capitale del Reich.

LA DIFU...

...(Unione Cinematografica Italo-Tedesca) presenterà nella nuova stagione ora iniziata, una serie di 8

fra le migliori pellicole italiane. I lavori in programma di proiezione sono i seguenti: *AMAMI, ALFREDO!*, *CAVALLERIA RUSTICANA*, *UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA*, *SEI BAMRINE E IL PERSEO*, *SCANDALO PER BENNE*, *IL PONTE DEI SOSPIRI*, *HO VISTO BRILLARE LE STELLE* e *IL PECCATO DI ROGELIA SANCHEZ*.

AUGUSTO GENINA...

...ha iniziato in questi giorni a Berlino le riprese di una nuova pellicola germanica sulla vita di Paganini intitolata *IL VIOLINISTA DIABOLICO*. Secondo quanto informa l'Agenzia Centraleuropa, la nuova produzione sul grande genio italiano si distaccherà dalle solite ed innumerevoli produzioni sullo stesso tema, tanto più che Genina si è assunto anche il compito di compilare la sceneggiatura.



Titina de Filippo e Totò assieme al regista Palermi si rinfocillano durante una pausa del loro lavoro (foto Vaselli)



Un grazioso modello bianco-nero autunnale di Anna Sheridan

La vostra pelle respira liberamente?

I cosmetici, in gran parte, danno una bellezza ingannatrice; essi chiudono i pori togliendo alla vostra pelle il necessario respiro, diminuendone la vitalità e provocando così il rapido declino della vostra bellezza.

Solo una pelle perfettamente pulita può esser bella.

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiare leggermente il viso. La pelle immediatamente vivificata vi dirà che Lara penetra profondamente nei pori; la migliore dimostrazione della sua efficacia vi sarà data dal batuffolo di ovatta diventato tutto nero. Lara scioglie i punti neri e tutte le impurità; quindi pulisce la pelle in modo radicale. I pori sono liberati, la vostra pelle può nuovamente respirare prolungando la vostra freschezza giovanile di molti anni. Lara rende la carnagione bella, vellutata e liscia. Lara lascia inoltre un leggerissimo velo protettivo che forma una base ideale per la cipria. Ottenete così un triplice effetto risparmiando tempo e danaro.



Lara
lozione per il viso
Scherk



Scherk Società Anonima
Italiana, Milano, Via Luigi Mancinelli, 7.
Vi rimetto questo tagliando e L. 1.- in francobolli, per le spese d'invio, affinché mi spediate un campione di Lara

Nome _____
Cognome _____
Città _____
Via _____
Provincia _____ 5 P

GIORNALI LUCE

N. 72. — *Industrie italiane*: S. M. il Re Imperatore inaugura il nuovo lanificio Marzotto a Pisa (Luce) - *Autarchia tessile*: Lavorazione della canapa (Luce) - *Per le nostre Forze Armate*: Fabbricazione equipaggiamenti militari (Luce) - *Future maschie*: Una moderna scuola di economia domestica (Luce) - *Per la nuova Europa*: Il Ministro degli Esteri, conte Galeazzo Ciano, a Vienna per l'arbitrato ungaro-romeno (Luce).

N. 73. — *Il cinema a Venezia*: La inaugurazione della Settimana Cinematografica (Luce) - *Spaggie italiane*: Colpi d'obiettivo sulle spiagge adriatiche (Luce) - *Cerimonie sulle Alpi*: Il Principe di Piemonte visita a Sacile d'Ulzio la colonia estiva della mutua operai Fiat e passa in rassegna il battaglione Val Fassa (Luce) - *Per i nostri soldati*: Uno spettacolo sul Fronte occidentale (Luce) - *Armi germaniche*: Lavori d'assedio contro l'Inghilterra (Ufa) - *Ali italiane*: Con i nostri bombardieri verso le basi nemiche del Litorale Marmarico (Luce).

N. 74. — *Volontari della G.I.L.*: Il Duce passa in rivista i battaglioni di volontari della G.I.L. (Luce) - *Attività sportiva*: L'incontro velico a Trieste tra Germania-Italia-Ungheria. I Campionati nazionali del remo per l'Anno XVIII a Verbania: la disputa della Coppa del Re Imperatore (Luce) - *Opifici militari*: Lavorazione commestibili in scatola in uno stabilimento militare (Luce)

- *Per i nostri soldati*: Spettacolo per i feriti ricoverati nell'ospedale militare del Celio di Roma (Luce) - *Genieri d'Italia*: Ricostruzione ponti nella zona del Fronte occidentale (Luce).

N. 75. — *Per la nostra infanzia*: Una visita alla Scuola di Puericoltura « Principessa di Piemonte » a Firenze (Luce) - *Istantanee veneziane*: Protezione di monumenti contro eventuali offese aeree; Il Duca di Genova inaugura il IV Congresso delle Arti e delle tradizioni popolari; Momenti del Palio remiero (Luce) - *Studio del volo*: Concorso modelli volanti all'Aeroporto della Marcigliana presso Roma (Luce) - *Italia e Germania*: Colpi d'obiettivo alla Fiera di Lipsia (Ufa) - *In terra d'Albania*: Il Campo Dux di Durazzo (Luce) - *Ali fasciste*: Azioni di nostri bombardieri su Marsa Matruh (Luce).

N. 76. — *Attività della G.I.L.*: Colpi d'obiettivo fra le allieve capicenturia ospiti del Collegio della G. I. L. alla Camilluccia (Luce) - *Acque italiane*: Sorgenti radioattive nella Conca di Merano (Luce) - *Sportivi di Praga*: Gare di canottaggio (Attualità) - *Istantanee americane*: Ippopotami al bagno; Incendio alla Fiera del Golden Gate a S. Francisco (Metrotone) - *Rappresaglia germanica*: Effetti dei bombardamenti inglesi e tedeschi (Ufa) - *Fronte cirenaico*: Con le nostre truppe in A. O.; Sulla frontiera Sudanese (Luce).

N. 77. — *A Costanzo Ciano*: La Spezia: Inaugurazione del monu-

mento all'Eroe di Cortellazzo e di Buccari (Luce) - *Corsi premilitari*: Roma: Inaugurazione dei corsi premilitari (Luce) - *Attività ginnica*: Incontro atletico Italia-Germania a Torino (Luce) - *Passatempo giapponesi*: Tokio: Il parco dei divertimenti metà preferita dei bimbi della Capitale (Luce) - *Istantanee americane*: Corse automobilistiche a pedale per i giovanissimi concorrenti; Gara di capitomboli (Metrotone) - *Transilvania ungherese*: Le truppe magiare entrano nella Transilvania (Magyar) - *Fronte cirenaico*: Avanzata delle nostre truppe sul litorale e lungo il confine egiziano (Luce).

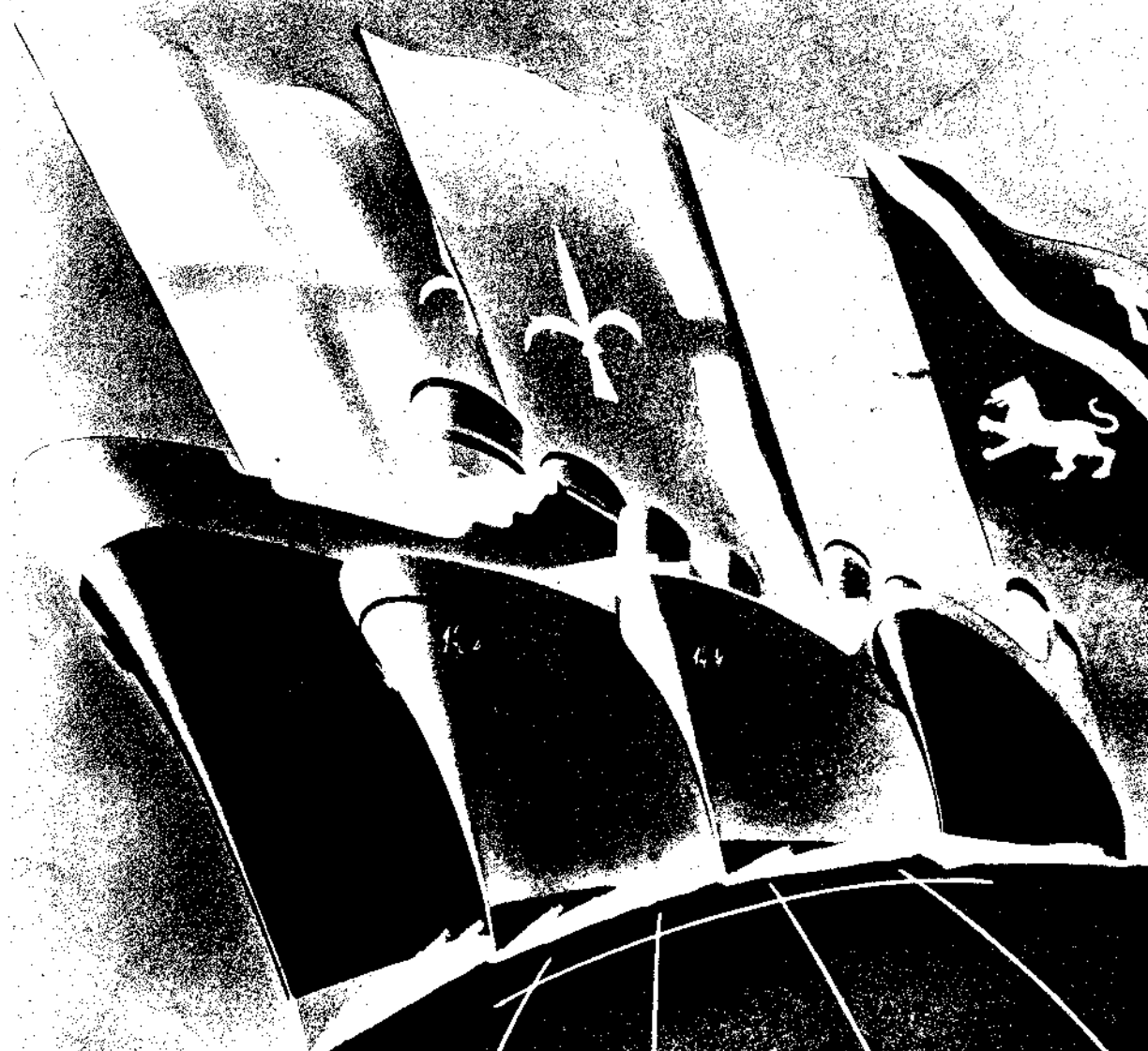
N. 78. — *Italia e Germania*: Il soggiorno del Ministro degli Esteri del Reich von Ribbentrop a Roma (Luce) - *Per la nuova Roma*: I grandi lavori edilizi per il rinnovamento e l'abbellimento dell'Urbe (Luce) - *Giornata del soldato*: Riunioni sportive organizzate per i nostri feriti (Luce) - *Fronte africano*: In volo sulla ridotta Capuzzo durante l'epica marcia dei soldati d'Italia verso Sidi Barrani (Luce).

N. 79. — *Italia e Germania*: L'arrivo a Roma del Ministro dell'Educazione Nazionale del Reich, Bernardo Rust (Luce) - *Infanzia libica*: I bimbi della Tripolitania ospiti della colonia « Maria di Savoia » a Rimini (Luce) - *Incontri sportivi a Milano*: Incontro atletico fra campioni italiani, germanici e svedesi (Luce) - *Istantanee americane*: Gare e acrobazie di acquapiani; Un incendio in una fabbrica di prodotti chimici (Metrotone) - *Fronte africano*:

Con i nostri soldati alla presa di Cassala (Luce).

N. 80. — *Italia e Germania*: Il Ministro tedesco dell'Educazione Nazionale visita gli scavi di Pompei e l'Agro Pontino (Luce) - *Istantanee fiorentine*: La fiera degli uccelli; I campionati femminili della Gioventù Italiana del Littorio (Luce) - *Redenzione del latifondo*: La consegna da parte del Ministro dell'Agricoltura delle prime case coloniche ai contadini (Luce) - *Fronte africano*: Come si svolge l'organizzazione logistica e tattica del nuovo fronte di battaglia dopo la conquista di Sidi El Barrani (Luce).

N. 81. — *Italia e Spagna*: L'arrivo a Roma di Serrano Suñer (Luce) - *Un rito di fede*: Commemorazione a Modena dei Caduti fascisti del 1921 (Luce) - *Carristi italiani*: A Cesena: Il Principe di Piemonte presenzia la festa d'armi del primo Reggimento carristi reduci dal Fronte occidentale (Luce) - *Momenti giapponesi*: Incontri di lotta giapponese; Tokio: Gli allievi della Scuola Militare si esibiscono in un nuovo genere di sport (Nippon Niga Sha) - *Made in U.S.A.*: Gare di atletica femminile a New Orleans; Esplosione di una grande fabbrica di munizioni (Metrotone) - *Ricchezze di vignetti*: Roma: Celebrazione della Festa dell'Uva alla Basilica di Massenzio (Luce) - *Notizie della guerra*: Quadri geo-politici esposti al popolo per illustrare lo svolgimento delle operazioni di guerra (Luce) - *Ali fasciste*: Attività della nostra aviazione nel Mediterraneo orientale (Luce).



**I T A L I A
LLOYD TRIESTINO
ADRIATICO
TIRRENO**

LINEE ITALIANE PER TUTTO IL MONDO

19 NOVEMBRE
1940
XIX

C I N E M A

105

DUE BANDIERE

*Da ogni buona opera d'arte si cava sempre una buona morale.
(HEGEL: I parte dell'Estetica).*

PRENDERE la penna in mano e scrivere intorno al nostro cinematografo, è ormai diventata un'umiliazione; il lettore pensa a risentimenti personali, a disillusioni; chi scrive è quasi sempre parte interessata, e questo ispira diffidenza.

Consapevoli di ciò, dichiariamo subito che nessuna amarezza specifica sta al fondo del nostro discorso, e nessun fatto personale, quindi ristretto, detta queste righe; soltanto una profonda, sincera malinconia che il frequentare certi ambienti cinematografici ha fatto nascere in noi.

Codesti ambienti sono noti e accessibili a tutti, vi si dà convegno molta gente del cinema; si può dire anzi che per la gente del cinema è doveroso frequentarli. Rifiutarsi, equivarrebbe a disprezzarli, e ciò non conviene a chi intraprende l'aspra strada della settima arte. Così non c'è attore o regista o produttore o altro che non si assoggetti, più o meno volentieri, a un simile dovere: tanto che, il visitatore che giunge a Roma col desiderio di vedere Alida Valli forte almeno quanto quello di vedere il Colosseo, in mancanza di amici in grado di procurargli un lasciapassare per Cinecittà (anche le comitive turistiche e i grandi personaggi di passaggio per la Capitale avrebbero rimorso a non includere Cinecittà nel loro programma), è qui che viene, la sera, a pranzare: da A., da T., da N. e via dicendo, che sono appunto i locali di cui si parla.

Ora, tutto questo può apparire trascurabile rispetto alla vastità e all'importanza degli altri problemi che investono il nostro cinematografo; ed è invece inequivocabilmente sintomatico, in quanto riflette la mentalità di una categoria di persone che hanno costruito la loro esistenza e il loro lavoro su principi non certo consoni a quella che è considerata la morale comune, e che in definitiva sono i responsabili del mancato raggiungimento di determinati risultati.

Il cinema non è come il teatro, che obbliga a un continuo girovagare, che impone alla sua gente, molto spesso di non aver casa, sempre di trascurarla e vivere un po' alla ventura, negli alberghi, sbalzata da una città all'altra, da un paese all'altro. (Ma oramai gli uomini di teatro si sono sistemati anche in tale esistenza, al punto che, allo stato attuale delle cose, ci appare molto più seria questa che non quella del cinema). Il cinema, per quanto alimentato da persone provenienti da ogni parte, non capovolge l'esistenza a nessuno, e lascia comunque il tempo e la possibilità di organizzarsene una nuova, essendo in fondo un'occupazione come tante altre. Invece chi voglia oggi fare del cinematografo, deve saper rinunciare a certe sane consuetudini, tra le quali non ultima quella di far colazione o pranzare a casa propria, di rincasare ad ore ragionevoli, di condurre insomma un'esistenza normale, diciamo pure: banale, per recarsi in codesti ristoranti, come se ogni sera fosse festa, dove le intimità non più rattenute, causa l'abitudine, vengono a nudo e stonano, infastidiscono, fanno male là dentro, in quei luoghi non fatti per l'intimità.

Malinconia di famigliole (padre-attore, madre-attrice, piccina-aspirante attrice) in trattoria! Entrano i tre come a casa loro, salutano a destra e a manca; parlano forte attraverso i tavoli, ordinano « capellini in brodo » e « mozzarella », mentre la piccina, ormai in confidenza col locale, gironzola da un tavolo all'altro tirando la giacca ai signori, le vesti alle signore, e questi, volenti o nolenti, son costretti a elargire sorrisi e carezze e complimenti; talvolta, per vendetta, azzardano un pizzicotto, e allora la piccina esce in strilli acutissimi che fanno sobbalzare l'intero locale; e il padre-attore compiaciuto: « Che voce, eh? ». Quindi rivolto alla bambina, per scrupolo di coscienza: « Se non la smetti ti porto a casa ». Una volta si diceva: « Ti porto nella grotta oscura », o qualche cosa del genere. Tutto il contrario.

Qualcosa, dunque, si è capovolto. Oggi l'anormalità è che un uomo di cinema si occupi della propria casa, non abbia amanti, o addirittura non conviva con qualche attrice, la quale è attrice forse solo per questo. Oggi l'anormalità è che un film sia deciso e discusso in un ufficio anziché in trattoria o da Aragno, che gli appuntamenti siano rispettati, che le somme dovute siano pagate senza ricorso ai Tribunali. E nel dir ciò, s'intende, alludiamo ad una tendenza generica, la quale peraltro non esclude le eccezioni, che ci sono, se Dio vuole.

Ma è chiaro che stando così le cose, nessuna meraviglia debba venirci da certi risultati. Come esigere una moralità artistica (senza di che non potrà mai esservi eccellenza artistica) da persone cui nessun rigore spirituale preme (ed è, si badi, molto spesso questione d'intelligenza)? Come pretendere in costoro un tormento qualunque, attimi d'illuminazione, se mai capita ad essi di trovarsi « soli », a colloquio con se stessi, nè forse lo cercano? Pensare un momento tutto ciò significa non fare più domande intorno ai casi del nostro cinematografo. I quali tanto maggiormente ci addolorano in quanto una quantità di giovani elementi, in possesso di una robustezza intellettuale e morale senza paragoni, sta battendo alle porte — ben chiuse — dello schermo italiano. E' chiaro. Il vecchio mondo, che ha già detto ciò che aveva da dire, sta appoggiato a codeste porte e si oppone all'ingresso di chichessia; sa troppo bene che per lui sarebbe finita. Non bada a mezzi, pur di restare ancora sul piedestallo di cartapesta in cui particolari contingenze l'hanno posto e di dove sventola una bandiera fatta di biglietti di banca cuciti insieme. Ma lo sforzo è improbo, le spalle già gli dolgono per la fatica, cerca aiuti in ogni dove, e li trova — chi sa perchè — ma sono gli ultimi sprazzi. Coloro che stanno ancora al di qua e premono, sventolando un'altra bandiera, poverissima, quella dell'intelligenza e della sanità morale, lo sentono già ansare, e sorridono fiduciosi in un domani immancabile.

Costoro saranno un giorno padri di famiglia come tanti altri, non porteranno giacche a scacchi o giubbetti di cuoio, nè stivali marrone e fazzoletti a pallini; avranno i vestiti che tutti i cristiani di buon senso e di gusto hanno, e se talvolta frequenteranno gli ambienti di cui sopra non sarà certo una regola per loro, che a sera, noi sappiamo, preferiranno tornare a casa e riposare, pensando alle riprese dell'indomani.

Quel giorno, ne siamo certi, nasceranno in Italia i bei film.

AMMONIO SACCA

VITA IMPOSSIBILE DEL SIGNOR CLARK COSTA

QUALCUNO tra i lettori conosce il signor Clark Costa? Probabilmente no, nessuno lo ha mai sentito nominare. Eppure, frequentando, come fanno, i cinematografhi, lo avranno visto chissà quante volte sullo schermo. E' un tipo alto, atticciano, il volto maschio, somiglia stranamente a Clark Gable; ed ha voce pastosa, un po' rude, profonda, che stranamente ricorda quella di Romolo Costa. Ma non è Clark Gable né Romolo Costa. E' un individuo ibrido, nato da una combinazione chimica, che deve avere molta simpatia per il nostro paese, dal momento che solo qui lo incontriamo. Mezzo Clark, mezzo Costa: non sarà per caso il mito di Aristofane avverato? Comunque

sia, verso di lui noi non proviamo alcun trasporto.

Ma a questo punto i lettori avranno già mangiato la foglia, mettiamo dunque le carte in tavola e diciamo chiaro e tondo il nostro pensiero.

Chi ha risollevato sulla stampa il problema del doppiaggio? Falconi, con il suo articolo del 3 ottobre sul *Popolo d'Italia*? Forse, non sappiamo bene, ringraziamo tuttavia di cuore quello sconosciuto iniziatore, e voglia il cielo che le sue parole e le molte altre cui hanno dato origine (abbiamo qui sott'occhio sei, sette articoli sull'argomento), comprese le nostre, valgano finalmente a qualche cosa. Perché questa faccenda del

doppiaggio costituisce uno dei lati negativi della nostra industria cinematografica e pone immeritatamente il pubblico italiano, rispetto a quelli stranieri, nella identica condizione di un bambino o di un ammalato, che per mangiare devono essere imboccati. Abbiamo dunque qui sul tavolo sei, sette articoli, più o meno acuti, più o meno autorevoli, intorno al doppiaggio, ma tutti in linea di massima contrari, tranne due: quello di Diego Calcagno apparso nel numero precedente della nostra rivista, e una lettera aperta alla *Tribuna* di Maria Cortini Viviani (della medesima si legga « I segreti del doppiaggio » *Cinema* n. 6) in difesa, più che del doppiaggio, dei doppiatori. L'articolo di Calcagno è senz'altro « divertente » per chi si sia posto il problema in tutt'altri termini e con tutt'altra serietà; ma anche sullo stesso piano del Calcagno lo scritto sorprende. Non si capisce infatti come il madrigalista delle dive, che tanta devozione mostra settimanalmente, o quasi, verso le medesime, possa consentire a quel tradimento nei loro confronti che è il doppiaggio. O forse le dive per Calcagno fanno un'eccezione? Deve essere così. Purtroppo noi non possediamo la collezione dei suoi madrigali, abbiamo però sottomano una sua presentazione di Simone Simon, anzi di Simona Simon, dove è scritto: « ...asciugò una lacrima di glicerina e si staccò dallo schermo. Un urlo di raccapriccio percorse la sala tenebrosa. Come un fantasma lattescente Simona mi venne incontro con le braccia tese e in « argot » mi sussurrò d'alzarmi e d'andarmene con lei ». Basta così, Calcagno; ora sappiamo bene che, nonostante l'articolo, i vostri colloqui con le dive si svolgono in « argot », in « slang », in « cochney »: è quanto basta per riconciliarci con voi.

Tutto sommato però ci sembra che il problema meriti un discorso più impegnativo. E giova anzitutto fissare con precisione il punto di partenza, che non è dato, come appare nello scritto di Falconi, dai doppiatori ma dal doppiaggio in sé, sistema di cui vogliamo qui, appunto, esaminare la estetica, la portata pratica e infine la possibilità di sostituzione.

Sul terreno estetico non è difficile dimostrarne l'assurdità. Valgano le seguenti non nuove osservazioni.

1. - Il processo formativo dell'opera d'arte è univoco, il doppiaggio lo sdoppia dando vita ad una unità artificiale, cioè immaginaria, artisticamente nulla. Difatti la recitazione, mimica e linguaggio, nasce nell'attore da una sola e contemporanea ispirazione. Né si può trovare giustificazione nel fatto che il cinema è — almeno secondo



Contemplazione autunnale di Ilse Werner

alcune teorie — arte di collaborazione e che pertanto anche il doppiaggio può essere considerato uno dei molti elementi che servono a produrlo. Perché è chiaro che, anche ammettendo la collaborazione, questa dovrà tendere *a priori* verso l'unità, non *a posteriori*, cioè ad opera compiuta, come avviene nel caso di un film doppiato.

2. - Il doppiaggio, per quanto accurato, ha in sé qualche cosa di talmente elastico e soggettivo, di cui sempre sfuggirà la padronanza, che una perfezione anche ideale non è nemmeno pensabile. Sconcordanze, magari leggere, non mancheranno mai, troppa essendo la differenza tra i movimenti labiali della nostra lingua nei confronti di certe altre. Che se si parla di correggere il dialogo in conformità, si cade difilato nell'adattamento, il quale ha valore estetico negativo.

L'essenza del doppiaggio sta tutta nella frase di Luigi Salvini, uno dei nostri migliori direttori di doppiaggio, che leggiamo in un articolo di Briareo su *Cinema* n. 29: « Datemi delle parole da riempir quelle facce! », in cui le facce danno magnificamente l'idea di sacchi vuoti e le parole di patate.

3. - Il doppiaggio rimane in ogni caso un semplice surrogato acustico. L'attenzione del doppiatore è incatenata ai più svariati elementi tecnici: alla durata dei dialoghi, alla tempestività dell'inserimento, al tono della voce, ecc., si capisce quindi come, con siffatti limiti, ai quali è da aggiungere l'abitudine recentemente invalsa nei sincronizzatori di vedere solo la scena da doppiare anziché tutto il film, si capisce bene come l'anima vada perduta e come il doppiatore non possa assolutamente risentire una sofferenza o una gioia con la stessa coscienza dell'attore, e che resterà pur sempre un ferito senza cicatrici.

Fu detto, è vero, che a volte l'espressione fortissima di un viso non è abbastanza sorretta da una voce corrispondente. O viceversa. E allora si integra la manchevolezza con il doppiaggio: voce dell'uno, volto dell'altro: maggiore perfezione espressiva, essendo gli elementi scelti con la massima cura, con maggior senso di verità. Come se per raggiungere la verità occorresse proprio fare uso della menzogna più piena.

Qualcuno, sottilizzando, ha considerato invece tale fatto come un inaspettato arricchimento delle conoscenze del proprio io, in quanto il doppiaggio altro non sarebbe che un acquisto di esperienza senza esperienza. Ma queste sono eleganti divagazioni che lasciano il tempo che trovano e che diverrebbero buone semmai in un discorso sulla recitazione in generale, se un tale esame non esulasse dal nostro odierno compito.

4. - Risultando di applicazione impossibile in talune opere, pena la perdita di motivi caratteristici ed essenziali di esse (KAMERASCHAFT, HALLO PARIS-HIER BERLIN, PYGMALION, LA GRANDE ILLUSION, ecc.), forzando a tagli di scene, primi piani special-



Carla del Poggio e Irma Carelli in 'Maddalena, zero in condotta' (foto Bragaglia - Cinecittà)

mente, costringendo a rinunciare a talune sfumature praticamente inimitabili, il doppiaggio conferma la sua assoluta infondatezza estetica.

Bisogna dire allora che giustifichino il suo uso solo necessità di ordine pratico, economico e politico. Economico, per la possibilità che esso offre di occupare una quantità di persone mediante un lavoro supplementare e soprattutto di rendere le sale di proiezione frequentabili a larghe masse di pubblico (ma di ciò ripareremo); politico, per la facilità con cui è possibile variare o addirittura capovolgere il significato di un discorso, perfino l'assunto di un film che non s'adeguino in pieno a quelle che sono le regole ufficiali di casa nostra.

Abbiamo detto: rendere le sale di proiezione frequentabili a larghe masse di pubblico. Il che è vero, ma lo è solo da noi, poichè all'estero, al contrario, certe classi spettatrici, quelle più intelligenti e cioè meglio paganti, evitano i film doppiati, i quali hanno così successo solo nei cinema di provincia dove si paga un prezzo minimo d'ingresso. Ed è chiaro. Lo spettatore un po' intelligente non può dimenticare di avere dinanzi un film originariamente parlato in altra lingua; costantemente egli sarà stimolato a controllare la perfezione del procedimento, uscendo con ciò dal « clima » del lavoro, vale a dire distraendosi dalla percezione dell'opera d'arte. Inutile aggiungere che se poi la voce doppiante appartiene a persona conosciuta, illudersi diventa davvero un'utopia. C'è bensì da parte dello spettatore un massimo di tolleranza, ma codesta tolleranza noi preferiamo usarla anziché verso il doppiaggio, verso un altro sistema meno arbitrario.

D'altronde, fosse anche vero che un film in lingua originale richiama meno pubblico, tale mancato profitto sarebbe compensato dall'evitata spesa del doppiaggio, talora rilevantissima. Ma i costi evidentemente non preoccupano tanto i nostri produttori se questi sono arrivati al punto di doppiare perfino film nazionali. In TORNA, CARO IDEAL... era doppiata la voce di un attore la cui normale professione è... doppiare: bella e virile voce. Cose da non cre-

derci. Leggiamo quanto scrive Carlo Koch, regista di ROSCA, su *Film* intorno a questa riprovevole abitudine: « A mio avviso la ripresa fotografica è curata in Italia come in nessun'altra parte d'Europa, ma il sonoro lascia talvolta a desiderare: il doppiaggio vi riesce troppo bene, ve ne siete innamorati. In ROSCA non una sola voce sarà doppiata, non un suono sarà sincronizzato. Tutto il film sarà in presa diretta. Dovremo purtroppo rinunciare a riprendere a causa dei rumori moderni, alcuni esterni che avevamo scelto, ma il sonoro sarà impeccabile ».

E poi altri motivi d'ordine più elevato pesano a nostro favore: primo il fatto, oltretutto indecoroso, di mantenere il pubblico italiano in una condizione di inferiorità, come s'è detto, quando invece si potrebbe usare il cinema per educarlo in modo da fargli distinguere almeno, dalla lingua, un tedesco da un inglese, da un francese, da un ungherese o da un greco. E ciò per quanto riguarda il grosso pubblico, senza parlare delle classi medie, studenti, impiegati, ecc., la cui cultura linguistica è, dopo gli studi regolari, quasi sempre trascurata; essi potrebbero in tale modo tenersi, sia pure sommariamente, in esercizio.

Insomma, crediamo che non metta conto aggiungere altro circa l'inopportunità del doppiaggio. Resta a vedere come sostituirlo per facilitare la comprensione, senza dubbio scabrosa, dei film parlati in lingua di origine.

Neanche pensare a un ritorno alle antiche didascalie intercalate alle scene. Rimane allora la sovrapposizione sul fotogramma a lettere luminose delle battute più importanti di un dialogo, o addirittura di sunti che lascino intendere il significato di un intero discorso, in altre parole il sistema in uso negli altri paesi e alla Mostra di Venezia.

Intendiamoci, anche questo sistema ha i suoi difetti, tra i quali in primo piano quello di richiedere un'immagine almeno nella parte inferiore buia, senza di che la scritta rimarrebbe illeggibile. Taluni registi hanno potuto felicemente assimilare codesta esigenza facendola rientrare in certo modo nel loro stile, per esempio Sternberg, che sovente concentra la luce nel centro del fotogramma lasciando il margine basso oscuro, sì da permettere una perfetta luminosità della soprascritta. Ma è pacifico che si tratta di un limite. Converrebbe quasi introdurre nella macchina da presa un mascherino che accorciasse il quadro, sulla risultante striscia nera andrebbe impressa la didascalia. Il sistema non è una novità, lo adottano già in America. Ma un modo o l'altro è da preferirsi al doppiaggio. Dapprincipio forse la cosa disturberebbe, ma poi si farebbe l'abitudine anche a tale ritrovato, il quale presenta tra gli altri l'innegabile vantaggio di lasciare intatta l'opera d'arte nella sostanza e di scalfarne semmai la sola esteriorità.



Luisa Ferida in 'La Corona di Ferro' - Produzione Enic-Lux (foto Pesce)

Ma se proprio i noleggiatori non volessero rinunciare al doppiaggio, noi proporemmo un compromesso: si doppiino pure i film di minor conto, pei quali nessun rimpianto è possibile, ma si conservi a un George, a un Cooper, a una Lombard, a una Krahl, a una Horney la loro voce, perchè è quella e non altra che noi vogliamo sentire, che noi abbiamo il diritto di sentire. Falconi racconta nel suo articolo di aver udito « beccare » dal pubblico della « Quirineta » una battuta pronunciata in maniera balorda da Myrna Loy, battuta che nella edizione italiana, naturalmente doppiata, risultava impeccabile. Ma tutto ciò non significa nulla. Esprimendo il nostro desiderio di udire le voci originali, teniamo conto anche delle battute balorde: ma non si provi Falconi a fare un bilancio includendo i nostri doppiatori, pur bravi: si pentirebbe di aver scritto quelle due tre righe (solo quelle per fortuna, chè le conclusioni sono simili alle nostre) in favore del doppiaggio.

Senonchè, qui giunti, un altro fatto ci preme stabilire: che, cioè, il giorno in cui il film avesse ritrovato la perduta internazionalità, anche questo stratagemma delle didascalie sovrimpresse cadrebbe lasciando finalmente libera la proiezione da qualsiasi disturbo, il più lieve. E non si rivolge con questo nessuna accusa al sonoro; magari al parlato, poichè in realtà il reciproco rapporto fra immagine e parola appare sovente sproporzionato. Ma occorrerebbe un intero trattato di estetica per dimostrarlo; nè d'altronde si vuol negare la piena legittimità artistica di alcune opere abbondantemente parlate (vedi buona parte dell'ultimo cinema francese, dove però la parola aveva una sua precisa realistica funzione). Si vuole semplicemente indicare l'essenza del cinematografo in un equilibrio ottico-acustico nel quale l'immagine ha una posizione preminente rispetto alla parola, questa rappresentando uno, e uno solo, degli elementi che vanno compresi nel termine « suono ». Gridi, risa, sospiri, temporali, gorgoglii, rumori di oggetti, di macchine e via dicendo, rientrano con la musica in quel termine: ed è tutto materiale internazionalmente comprensibile, che ha il solo torto d'essere di uso delicato e difficile, laddove la parola appare di una straordinaria comodità.

Il giorno che il dialogo avesse una funzione di « componente » emotivo, in modo da non alterare l'autenticità del cinematografo, che è e rimane prettamente visiva e ritmica, quel giorno il doppiaggio e ogni altro ritrovato soccomberebbero automaticamente di fronte alla raggiunta universalità dell'arte dello schermo.

MICHELANGELO ANTONIONI

Un grave lutto ha colpito Gianni Pucini, redattore di « Cinema ». La perdita è incolmabile e senza conforto. Desideriamo tuttavia esprimere all'amico e alla sua famiglia il nostro profondo e sincero cordoglio.

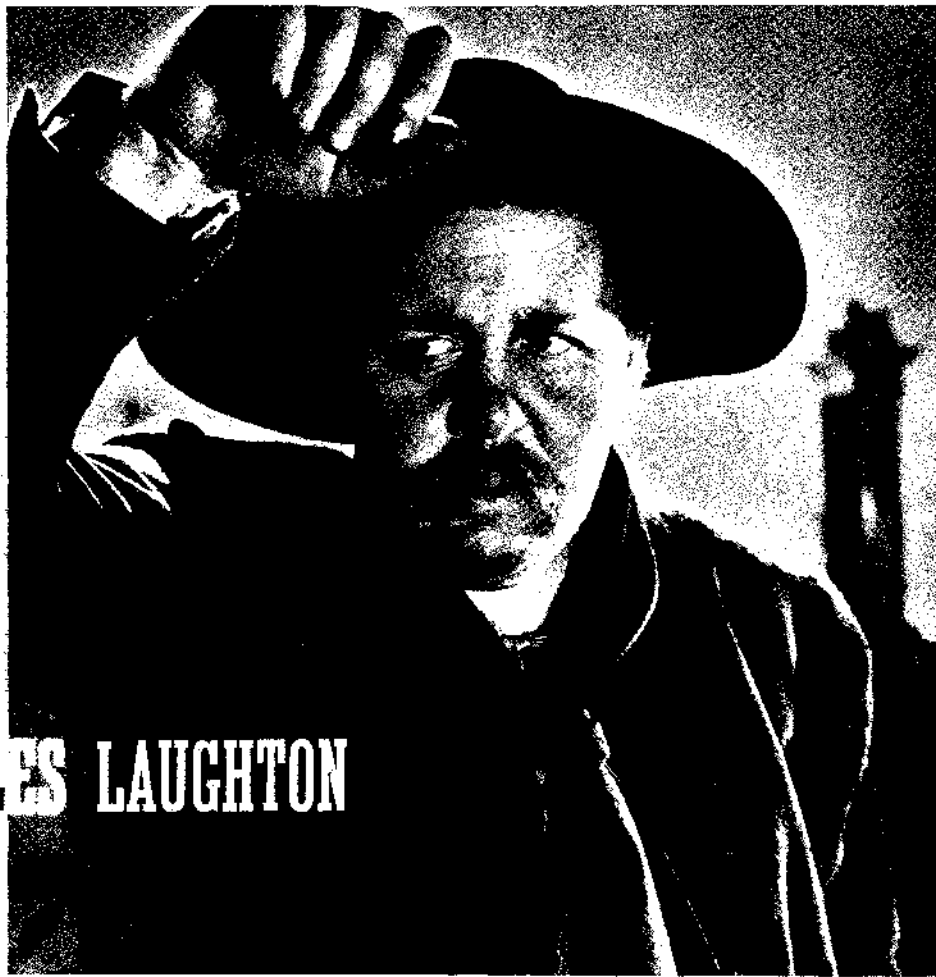
Ritrattino segreto

NON tanto per il volto gonfio, quanto per la voce stridente e senza pietà, il « monaco » protestante Charles Laughton mi spaventa: non vi accorgete che è un mostro? Lento, implacabile, con le sue mani grasse da borghese in vacanza, è lui che commercia in carne umana — schiavi negri e tratta delle bianche — è lui che sevizia, uccide, strangola; la sua stessa morte è una raffinata vendetta: i suoi nemici non troveranno niente, nè la sua vita, nè il tesoro o il segreto che sempre nasconde.

Dalle sue mani nascono grovigli di crotali con i quali fustiga le ragazze abbandonate al suo malefico potere; dove lui passa i cocodrilli spalancano bocche fangose, le belve accendono i cespugli con i loro occhi pazzi di ferocia, i fiumi ribollono di intricate lasecivie. Soltanto la natura indovina in quest'uomo obeso una stretta parentela col di-
monio. La sua bocca ha il turgore gessoso delle maschere, i suoi occhi senza sguardo vedono oltre la carne. Nell'amaca legata a due alberi verdastri, il suo breve sonno è carico di veleno come la vescica di un serpente.

Il suo mestiere, in seguito alla scomunica, è quello dell'aguzzino, del boia: egli sorveglia i lazzaretti cinesi, le cloache americane, i prigionieri della Gujana, o le fragili spose degli amici partiti per un viaggio senza ritorno. Le sue parole incidono dentro, egli governa gli indigeni delle terre ignote con la magia del terrore. Chi sa meditare più a lungo una vendetta, eseguirla ad un tratto, godersi lo spettacolo della morte con più gelida grazia? La morte lo segue come lo scheletrico cavallo che ha sempre fame e non può pascolare l'erba della terra: senza mai nitrire lo segue, certa dell'oscuro pasto, o almeno dell'odor del sangue. Gli esorcismi con lui non valgono; poichè anch'egli ha paura del diavolo. Anzi, egli ha paura di ogni potenza segreta, ha bisogno di spazio libero, deride le altre magie, e prepara l'agguato agli stregoni, poichè nessuno gli deve essere rivale in quel luogo prescelto per l'ultima avventurosa vacanza.

DI CHARLES LAUGHTON



Forse egli specula con le droghe, fa' contrabbando d'oppio, coltiva papaveri bianchi: all'alba beve un bicchiere ribollente di sangue del toro appena sacrificato. Poi si insinua tra gli alberi a spiare i voli degli uccelli, i disegni delle nuvole, ad assistere ai duelli delle belve in riva al fiume... Il cinema gli offre tutte le armi di cui ha bisogno, e tutte le vittime: egli avvelena il clima col respiro, persuade l'operatore a frugare tra il fango e le ritorte liane, abbandona l'ingenua protagonista in un labirinto che ha per sola uscita il pantano dei cocodrilli, traverso paludi che puzzano di zolfo, caverne popolate di vampiri.

Il fondo del suo bicchiere d'alcool è uno specchio magico: egli segue l'intrigata fuga, indovina i riposi della vittima, le tappe, il viscido orrore dell'umido che trasuda in goccioline calde e pesanti, i tonfi del cuore; e un sorriso di beatitudine gli illumina appena il labbro e gli occhi socchiusi come quelli della pantera in agguato.

La sua collera cova a lungo, nel profondo, e scoppia a tradimento come un temporale infernale; ma la sua calma è più densa e tremenda, impastata di sapiente ferocia, di lubrica attesa, di una tragica e sciagurata bonomia: come un cobra, nel letargo ri-

produce il veleno mortale di cui si è scari-
cato nell'ultimo morso.

Il suo sadismo è di natura logica: gli esperimenti debbono sempre coincidere con una elaborata preparazione mentale. Se il caso interviene, l'aguzzino è perduto. Ed egli è sempre perduto, alla fine, poichè, meno di ogni altro, l'aguzzino si rassegherà a vivere di rimorsi: interviene la morte, inattesa ma necessaria, a liberarlo violentemente da ogni peccato e da ogni male. La sua maschera non cambia: già calco gessoso, acquista la macabra resistenza della pietra e il colore antico e polveroso delle mummie.

Con un simile personaggio non conviene troppo uscir di metafora: la sua arte è solo per azzardo o per calcolo una « seconda natura »; ma nessuno ignora che in arte la cosa più difficile è appunto « apparir naturale »: il massimo risultato della pazienza, del trucco e dell'ipocrisia.

Nell'esempio di Charles Laughton forse la finzione è più che naturalezza: metamorfosi involontaria ed arcana, simile a quella del lupo mannaro o della donna-vampiro.

R. M. DE ANGELIS

PITTURA E CINEMA

V - L'AVVENTURA DEL COLORE

I. - DA QUALCHE tempo il cinema è sembrato non contentarsi di tutto quanto la pittura gli ha dato, e s'è messo a seguirla anche sulla strada che le è più cara e particolare: il colore.

Io direi che l'inatteso successo, la strabocchevole folla di ammiratori, il favore sempre crescente del pubblico di tutti i paesi ha fatto che il cinematografo perdesse a un certo punto ogni controllo di se stesso e si gettasse nelle avventure più rischiose che talvolta gli possono diventare tra le mani fin ridicole. Tale l'avventura della parola, acquistata come per innaturale prodigio, che ancora lascia insoddisfatti e perplessi gli uomini di buon senso; tale quella dello stereoscopio; tale forse quella del colore su cui è opportuno qui aggiungere qualche parola.

Non è da stupirsi che al luogo di plaudire a questo tentativo io mi senta portato a esprimermi in termini tutt'altro che entusiastici, poichè proprio il mezzo che sembrerebbe definitivamente sancire i legami tra pittura e cinema, è quello che meno punti di contatto stabilisce tra le due forme d'arte di cui ci occupiamo in queste note.

Qui si vuole pertanto dimostrare come quasi nessun rapporto, se non quelli di cui ci siamo precedentemente occupati, sia possibile riscontrare tra pittura e cinema a colori.

Il motivo essenziale di questa discrepanza si deve ricercare in quella certa limitatezza della riproduzione meccanica che toglie al colore le più importanti funzioni riservategli nella pittura.

L'apparizione del film a colori destò, come è facile immaginare, appena trascorso il primo attimo di stupore e di meraviglia, un mare di discussioni, di interessanti, di falsi problemi, nei quali a tutta prima era facile trovare molta confusione.

Come prima cosa ci vien fatto di dire che fu quasi un inutile affannarsi quello di tanta gente di buona volontà, specialmente per coloro che non ancora rimessi dalla prima sensazione di stupore, affermarono essere il

cinema a colori qualche cosa ugualmente pregevole e importante quanto la stessa pittura, cui il cinema ora si legava più che mai col nascere in seno ad esso di nuovi problemi di evidente natura pittorica.

Ci ritorna a mente l'inchiesta promossa ai tempi della presentazione veneziana di BECKY SHARP, dalla rassegna mensile *Lo Schermo* tra le personalità più eminenti del mondo artistico, letterario e cinematografico per chiedere impressioni sul cinema a colori e sull'avvenire di esso.

Nel consultivo apparso col titolo: « Si chiude » (*Lo Schermo*, anno II, n. 4) si poteva leggere che « i coloristi » cioè i sostenitori per amore o per forza del film a colori, superano e battono di gran lunga i « bianconeristi ». Ma qualche voce tra « i coloristi » si levava addirittura osannante per affermare con Margherita Sarfatti che « fra pochi anni il cinema nero sarà un arcaismo più ridicolo, come è adesso il cinema muto ». La chiara scrittrice, proprio convinta, arciconvinta, di quanto aveva affermato, continuava poi il suo dire esprimendosi in questi termini: « Potrà sopravvivere (il cinema nero), o magari risuscitare ad opera di qualche raffinato ».

« Alcunchè come un disegno del Tiepolo o un'acquaforte del Rembrandt, bocconcino prelibato da buongustaio, rivelazione capricciosa del temperamento, non comparabile a un dipinto dello stesso maestro: intimità, non spettacolo per il grande pubblico ». (*Lo Schermo*, anno II, n. 1).

Invece Sironi, e con lui tutta la gente di mestiere la quale poteva portare nella discussione « il peso di una cultura, di un gusto e d'una esperienza esercitata e personale » si schierava decisamente contro tale nuova avventura del cinema.

Noi, dal canto nostro, pure nella nostra dichiarata incredulità, la quale ci porta ben lungi dal considerare il cinema a colori come il sorgere di nuovi punti di contatto con la pittura, siamo disposti ad ammettere che non si possa il cinema proporre un problema del colore senza nutrirsi della speranza di ricorrere agli insegnamenti della pittura.

Ecco perchè volta a volta non ci siamo stupiti di seri discorsi sull'impiego pittorico dei colori nel cinema; sulla necessità di ricorrere all'aiuto di autentici pittori per realizzare un film policromo; sulla utilità di creare equilibri e armonie nei colori cinematografici.

È ben vero che le persone più familiari ai colori sono coloro che conoscono l'arte di dominarli, distribuirli e armonizzarli, cioè a dire i pittori; ma sarei curioso di vedere come se la caverebbe un qualunque artista del pennello messo a contatto con gli indocili, freddi, gelatinosi colori del cinema. Si troverebbe il pittore dinanzi al solito tradimento della macchina, che non si lascia commuovere, che registra e accoglie ogni cosa con obbiettività meccanica, da essere senz'anima. Ecco perchè se mi vien dato pensare agli allievi delle scuole americane che hanno il compito di creare i nuovi direttori artistici, i cosiddetti « color directors », ho come la sensazione di pensare a gente distorta dalla retta via, per seguire ideali fallaci.

Quali mai — mi vien dato pensare — saranno le materie dell'insegnamento impartito a questi giovani, oltre le nozioni tecniche per la registrazione meccanica dei colori?

Non mi stupirei se il « credo » di questi « color directors » divenisse quello enunciato da Mamoulian in un'intervista (*Lo Schermo*, anno I, n. 4) concessa prima della proiezione veneziana di BECKY SHARP. Il regista così ebbe a esprimersi: « Nelle prime scene io tento di abituare il pubblico al colore attraverso una lenta progressione di tinte. Gli spettatori così non si meravigliano delle colorazioni violente delle scene drammatiche. Ecco il segreto del film a colori: bisogna che il colore segua il senso dell'azione. Ecco perchè ho usato il bianco per la purezza, il nero



Mamoulian cerca in 'Becky Sharp' di trarre partito pittorico da ogni cosa; qui si noterà la composizione pittorica dell'inquadratura, e le svariate tonalità di colore che gli abiti, gli alamari, i bottoni e le carni offrono.



Lo schermo posto dinanzi a Fred Mac Murray serve per un provino prima al quale sia possibile trovare la giusta intonazione, ad es., tra il colore degli abiti e quello dello sfondo.

per la tristezza, il rosso per la passione, il verde per la speranza e talvolta per la gelosia, il giallo per le cosiddette scene morbose e di follia. L'azione psicologica e fisica di questi colori è adatta a svegliare e a muovere le emozioni degli spettatori».

Forse queste ingenue teorie, questa facile psicologia sperimentale d'un Lombroso in sedicesimo, queste invenzioni infantili, potranno con altre simili dar luogo a tutta una nuova estetica del colore nel cinematografo, ma l'effettivo valore, l'essenza, le possibilità, i segreti, gli incantesimi del colore in pittura resteranno estranei alla settima arte, almeno finché i mezzi meccanici di registrazione non diverranno estremamente docili sotto la mano dell'uomo, e il colore non si potrà ottenere nei suoi più delicati impasti e nella sua densità costruttiva.

Pertanto tutto ciò che si può dire su questa nuova trovata del cinematografo, tutte le approvazioni, i plausi, gli entusiasmi, possono trovare giustificazione in ogni altro motivo che non sia quello di un passo decisivo del cinema verso la pittura.

Già nel millenovecentoventotto S. A. Luciani (opera citata) si esprimeva in questi termini:

« Se anche si riuscisse ad avere la fotografia colorata, il colore toglierebbe la bellezza espressiva

del chiaroscuro, per cui soltanto è possibile ottenere al cinematografo effetti caratteristici di prospettive e di rilievo ».

Forse colui che aveva scritto le parole citate era fatto accorto dalla misera prova che il colore forniva ogni qualvolta veniva adottato nelle fotografie, e dalla lezione aveva giustamente appreso.

Da che cosa sarebbe venuto il rilievo nei film a colori?

Dal chiaroscuro della fotografia che poi incupirà il colore nelle zone poste in ombra, ovvero dal colore stesso capace, come nella pittura, di costruire? Lasciando da parte ogni discorso tecnico, non interessando a noi assodare né la superiorità del metodo « fisico », né quella del metodo « chimico » di coloritura, una sola cosa ci preme qui stabilire e affermare: che mentre in pittura il colore deve costruire, senza peraltro circoscriversi e limitarsi in spazi definiti dal disegno, sicché può essere esso stesso a definire il disegno; nel cinema, invece, qualunque sia il procedimento adottato, il colore meccanicamente determinato si costringe in sagome delineate dalla fotografia e riesce a dare l'idea della terza dimensione unicamente per via dei valori di chiaroscuro della fotografia stessa, e non già per una differenziazione o approfondimento tonale, atto a definire e precisare la posizione dei vari punti nello spazio.

Per pittura noi intendiamo precisamente quella che trova la sua più potente espressione in Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, ecc., quella cioè che crea la terza dimensione con risultati plastici eccellentissimi, non soltanto per via d'un gioco di prospettiva geometrica, ma in grazia



La questione che i meccanismi colorati del Technicolor offrono agli esterni del film, non porta che a una banale imitazione del gusto delle cartoline lucide o delle oleografie popolari.



del diverso valore che il colore assume volta a volta nello spazio e del variare d'un colore medesimo a secondo della sua distanza dall'occhio dell'artista. Ciò indicherà, credo, chiaramente, quanto lontani dal nostro modo d'intendere la pittura siano i risultati raggiunti dal colore nel cinema.

Piacevolezza può esservi, tutt'al più decorativismo, gioia di colori infantili, come il migliore dei risultati possibili, ma il più delle volte quel gusto discutibilissimo, paesano, delle cartoline lucide delle oleografie e delle fotografie colorate.

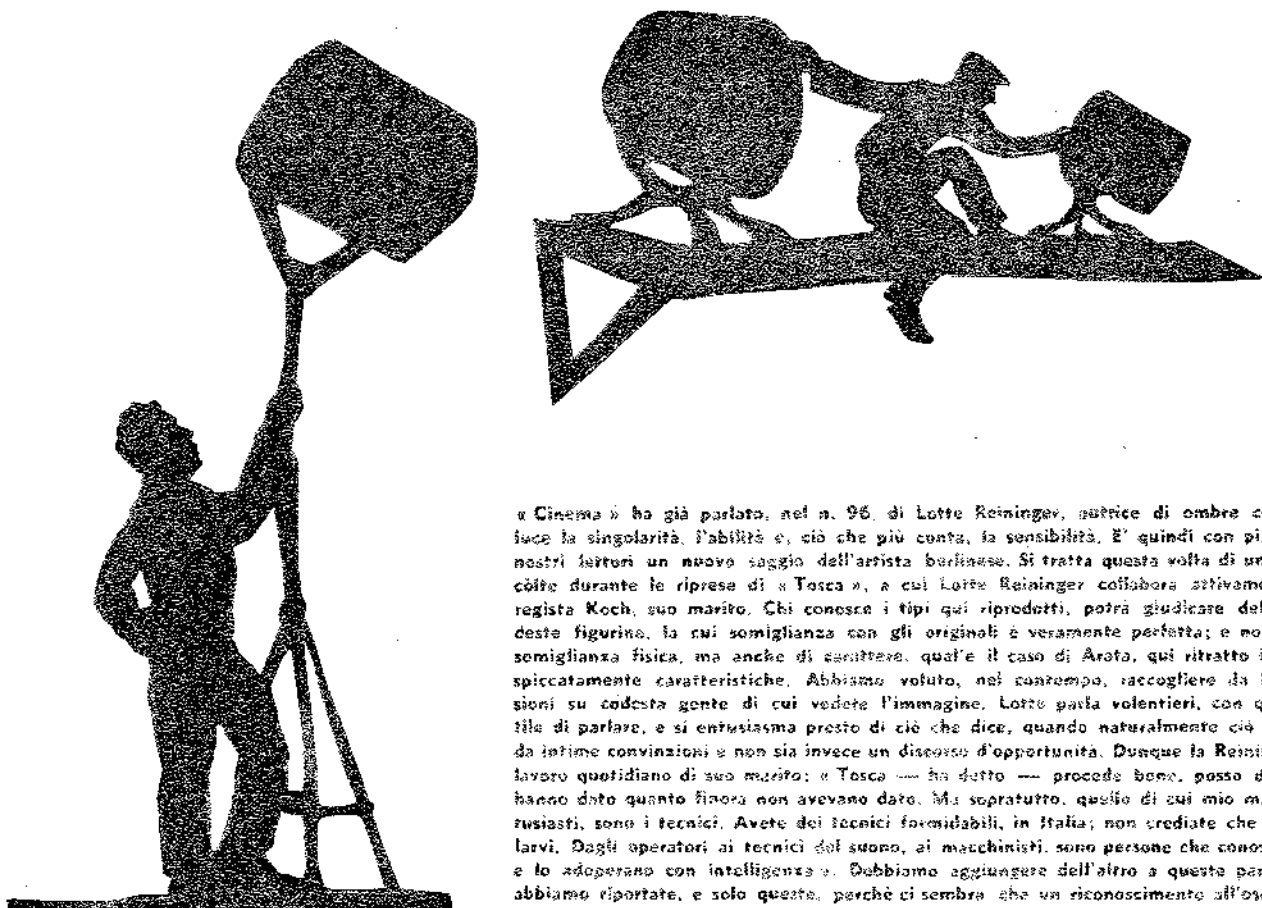
Possiamo forse, con un po' di buona volontà, riconoscere nel cinema a colori qualche affinità con le vetrate « dato che — come dice Attilio Crespi — (Lo Schermo, anno 1, n. 2) ambedue (pellicole e vetrate) sono esposte alle stesse leggi della luce e della trasparenza ». Ma già la vetrata è qualche cosa di molto diverso dalla pittura.

Questi dunque i motivi che ci porteranno a parlare di discrepanza fino a quando l'obiettivo della macchina da presa non avrà raggiunto il risultato di poter assumere e tradurre in « tono » ciò che sullo schermo appare, e forse apparirà sempre, sotto forma di cromatismi e di valori che si possono definire chiaroscurali e illustrativi.

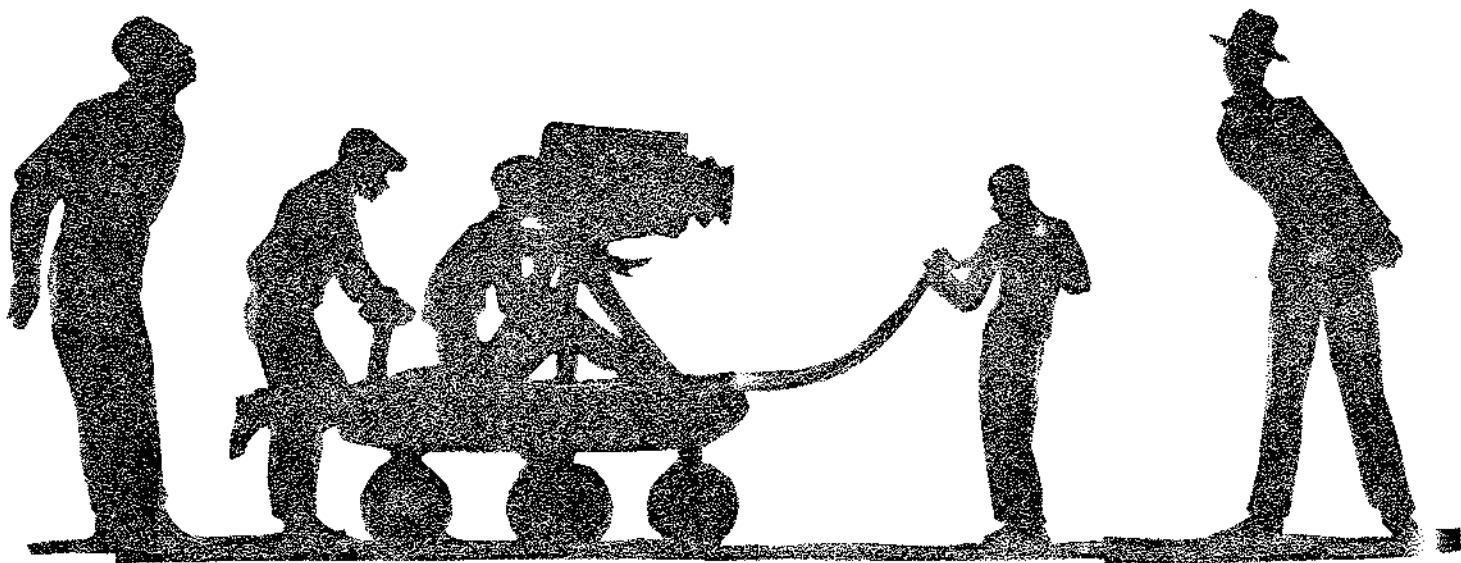
Il valore costruttivo che si stabilisce per « toni » ci sembra, almeno per ora, qualità particolare e inalienabile della pittura.

(continua) - X puntata

DOMENICO PURIFICATO



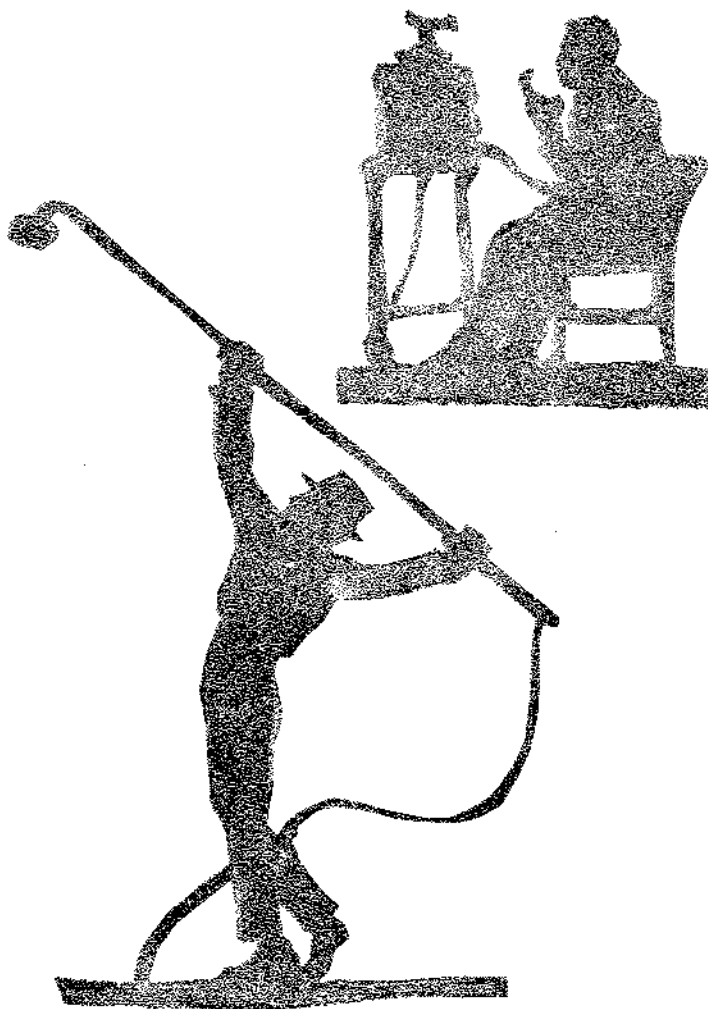
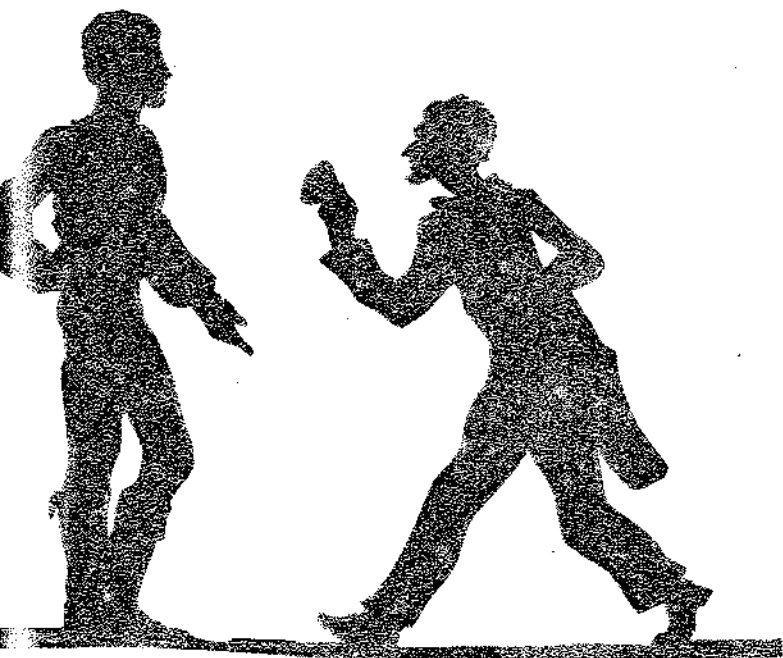
« Cinema » ha già parlato, nel n. 96, di Lotte Reininger, nutrice di ombra cinese, mettendone in luce la singolarità, l'abilità e, ciò che più conta, la sensibilità. E' quindi con piacere che offriamo ai nostri lettori un nuovo saggio dell'artista berlinese. Si tratta questa volta di una serie di impressioni colte durante le riprese di « Tosca », a cui Lotte Reininger collabora attivamente quale aiuto del regista Koch, suo marito. Chi conosce i tipi qui riprodotti, potrà giudicare della eccellenza di codeste figurine, la cui somiglianza con gli originali è veramente perfetta; e non si parla soltanto di somiglianza fisica, ma anche di carattere, quale il caso di Aroto, qui ritratto in una delle sue pose spiccatamente caratteristiche. Abbiamo voluto, nel contempo, raccogliere da Lotte alcune impressioni su codesta gente di cui vedete l'immagine. Lotte parla volentieri, con quel suo modo incantevole di parlare, e si entusiasma presto di ciò che dice, quando naturalmente ciò che dice le proviene da intime convinzioni e non sia invece un discorso d'opportunità. Dunque la Reininger ci ha parlato del lavoro quotidiano di suo marito: « Tosca — ha detto — procede bene, posso dire che questi attori hanno dato quanto finora non avevano dato. Ma soprattutto, quello di cui mio marito ed io siamo entusiasti, sono i tecnici. Avete dei tecnici formidabili, in Italia; non crediate che dica questo per adularvi. Dagli operatori ai tecnici del suono, ai macchinisti, sono persone che conoscono il loro mestiere, e lo adoperano con intelligenza ». Dobbiamo aggiungere dell'altro a queste parole? Non importa, le abbiamo riportate, e solo queste, perchè ci sembra che un riconoscimento all'oscura fatica del nostro personale tecnico e delle nostre maestranze sia sempre, oltrechè opportuno, doveroso.



Sopra a sinistra: Peppe, il capo degli elettricisti, un fenomeno — a sentir Lotte. Sotto: il regista Carlo Koch in funzione. Alla "camera" sono il cosiddetto Pistola, l'operatore Pasca e Mancini, accanto a loro è il formidabile Aroto, intento a osservare l'illuminazione che dall'alto un elettricista gli manda sul campo. Ed ecco, al centro, il truccatore Carolenuto, detto Hoffmann per la sua straordinaria somiglianza con il poeta tedesco, della quale va fierissimo. Solo a questo nome, infatti, risponde ed accorre a gran velocità con un allegro "pronto" sulle labbra. Ma non appena la

"camera" gira, Hoffmann, in un angolo, si addormenta. Qui lo vedete che arriva col piagnino presso Brazzi, che lo ha chiamato. Da notare la dignitosa compostezza di Rossano. Ed ecco, sotto a destra, Melli, segretario di produzione dalle belle gambe. Più in là è Tosca, cioè Imperio Argentina che si ritocca il viso. Vicino a lei è Scarpia, cioè Michel Simon, cui la camerista Ernesta attacca un bottone. In alto, il marito sonoro: l'ingegner Cavazzuti, anche lui "formidabile", seduto a ricevere e controllare le voci, e Pace che le raccoglie alquanto acrobaticamente.

INTASIA N LE FOREICI



Nord-ovest

La situazione giapponese

La vita cinematografica in Giappone, anche durante il lungo periodo della guerra in Estremo Oriente, non ha subito soste, come del resto negli altri due Paesi dell'Asse. Nel periodo dal 1° gennaio fino al 30 giugno, le case di produzione giapponesi hanno ultimato complessivamente la lavorazione di duecentosettanta film a soggetto. Tali film sono così ripartiti fra le principali case produttrici: « Daito », 51 film; « Shochiku », 46 film; « Shinko », 45 film; « Nikkatsu », 39 film; « Toho », 33; « Nan-O », 3; « Tokio-Hassei », 1; « Zensha », 26; « Takarazuka-Eiga », 1.

Recentemente un provvedimento governativo ha reso obbligatoria nelle sale giapponesi la proiezione di documentari a carattere culturale. Da quell'epoca, e cioè dal luglio di quest'anno, nelle sei principali città giapponesi l'interesse del pubblico per questo genere di film è andato sempre aumentando, interesse che promette un impulso straordinario della produzione anche in questo senso. Per questo anzi il Ministero degli Interni ha concesso e va concedendo continuamente permessi a diverse case per la lavorazione di film culturali.

Inoltre il Governo, che ha compreso perfettamente la grandissima importanza del cinematografo nella vita culturale del Paese, ha pubblicato varie ordinanze con le quali sono stabiliti dei ribassi per i prezzi di ingresso nelle sale cinematografiche, così come è stato fatto per altri prodotti essenziali della vita nazionale. Ad esempio nel cinema di Tokio, dove il prezzo più basso dei costi era di 0,80 o 0,70 yen, si è scesi a 0,50, e perfino a 0,45.

Recentemente è stato anche bandito un concorso nazionale fra le case produttrici dei film, e il primo premio è stato guadagnato dal film REKISHI della « Nikkatsu-film », che tratta di un argomento storico. Come secondo premio ha seguito il film KAIGUN BAKUGOKITAI, della « Toho-film », come terzo il film TAHEIVU-KOSHAINKYOKU e come quarto il film SOKOKU della « Daito-Eiga ».

È da notare intanto una grande ripresa nel Giappone di importazioni di film dalla Germania. Il film della Leni Riefenstahl FEST DER VÖLKER ha ricevuto un successo veramente strepitoso e ha mantenuto per grandissimo tempo il cartellone nel « Tokio-Gekij », uno dei maggiori cinematografi della capitale giapponese. Negli stessi giorni il film ha girato in sei cinematografi nelle città di Osaka, Nagoya, Kyoto e Kobe. Oltre il film sulle Olimpiadi, girano attualmente per i cinematografi del Giappone molte pellicole della « Terra film », della « Ufa », e principalmente i documentari di guerra che sono naturalmente tra gli spettacoli più preferiti dal pubblico giapponese.

La situazione perciò del mercato filmistico giapponese dimostra l'assoluta indipendenza di questo paese dal

materiale americano. A convalidare le buone possibilità della cinematografia locale, annottiamo con piacere che proprio in questi ultimi giorni, sono stati consegnati ad eminenti personalità del Giappone, i premi ottenuti dalle pellicole giapponesi presentate con successo alla Manifestazione Cinematografica di Venezia, 1940-XVIII.

La situazione belga

Leggiamo sul giornale *Bruxeler Zeitung* un interessante articolo che rispecchia l'attuale situazione della vita cinematografica belga dopo l'occupazione tedesca di quel Paese.

« La situazione filmistica belga ha ricevuto una vera nuova sistemazione dopo il grave colpo inflittogli dall'attuale guerra.

« Prima della guerra non vi erano in Belgio, per quanto riguardava i cinematografi, nessun contingimento, nessuna protezione statale, nessuna censura, e nessun servizio di speciali commissioni o d'aiuti pubblici. La pura e semplice lotta di concorrenza era quella che imperava con conseguenti lotte tra i gruppi di produttori e fra gli interessi di tutte quelle case straniere che trovavano nel Belgio un ampio mercato di sfruttamento. Naturalmente tutto ciò si rifletteva ai danni del pubblico. Non era assolutamente possibile parlare o polemizzare intorno al valore altamente culturale del cinematografo; il film veniva semplicemente considerato come una mercanzia da scambiare e da vendere in terreno puramente commerciale.

« Dopo l'occupazione tedesca le cose sono molto mutate. Si è cercato di condurre il pubblico al vero significato artistico del film ed oggi le sale di proiezione dove vengono dati per lo più film tedeschi, sono veramente straripanti di pubblico e la richiesta di posti supera giornalmente di molto le possibilità delle varie sale. Naturalmente lo stesso avviene anche nei territori non occupati, e in maniera ancora maggiore, in quelli dove esistono dei cinematografi speciali per le truppe.

« Sotto la guida tedesca sono state riordinate completamente le Società belghe la cui vita era

legata al cinematografo, ed è importante notare che questa riorganizzazione ha avuto luogo con le pure e semplici forze locali che hanno perfettamente risposto all'iniziativa del Paese occupante. Il Presidente dell'Associazione cinematografica del Belgio (*Association des Directeurs Cinématographiques de Belgique*) è il signor Ridelle e il direttore di questa Società dipende dal signor van Puykon di Bruxelles e dal signor Tyck.

« La funzione di quest'Associazione è oggi riservata a stabilire quali delle sale di proiezione del Belgio siano oggi necessarie nel complesso economico e sociale del Paese. In questo lavoro di riordinamento si è potuto così, per la prima volta, avere un censimento completo sul numero delle sale esistenti nel Belgio.

« Dal primo ottobre scorso sono state riaperte nel Belgio 927 sale di proiezione, mentre 250 venivano riattivate nel nord della Francia. In Bruxelles vi sono ora 106 sale che funzionano perfettamente mentre in Amtwerpen ne sono state ripristinate 62.

« Anche l'attività delle agenzie di noleggio è stata rimessa in ordine nel Belgio. È stato rivisto tutto il lavoro della Camera Sindacale Belga del cinematografo e a presidente di essa è stato posto il sig. van der Heyden. Tutto il lavoro delle agenzie di noleggio che prima non veniva affatto controllato si muove oggi in stretto rapporto con questa Camera e i vari « istituti » di noleggio ricevono appunto da quest'ultima le direttive per la loro attività.

« Dal primo ottobre scorso sono stati rimessi in attività 74 di questi cosiddetti « Istituti ». Essi curano il movimento di circa 945 film che per il passato erano così ripartiti: Germania 344, Francia 304, Belgio 32, Italia ed altri Paesi 35.

« Naturalmente anche nel Belgio l'interesse maggiore del pubblico è diretto ai documentari di guerra e le due più grandi case di produzione tedesche, l'« Ufa » e la « Tobis », hanno già inviato sul mercato circa 70 film tra opere di lungo e di corto metraggio.

« Poiché nel Belgio non esisteva una vera e propria tradizione nazionale di film, per il momento

almeno, non vi è stata ancora nessuna iniziativa e nessun aiuto diretti in questo senso. Soltanto il produttore fiammingo Jan Vanderheyden di Antwerpen aveva prodotto alcune pellicole riproducenti caratteri popolari fiamminghi; esso ha ricevuto l'appoggio dei tedeschi e ha potuto riprendere in pieno la sua attività ».

Per quanto l'articolo del giornale tedesco di Bruxelles non si diffonda nei maggiori particolari, non si può non apprezzare lo sforzo di ricostruzione che anche nel settore cinematografico sta avvenendo nel Belgio. Naturalmente vorremmo augurarci anche in questo caso una partecipazione italiana per quelle pellicole di importazione che saranno proiettate in quel territorio.



- Voi siete artista comico? - Sì, cavaliere.
- E fate molto ridere? - Sì, cavaliere.
- Bene. E allora fatemi ridere...

(da «La vita cinematografica» - Anno 1915)

G. I.



"I CARI VISITATORI"

A QUINDICI chilometri dalla città sorge lo Stabilimento cinematografico. Gli scrittori affermano che questa distanza è necessaria per stabilire una netta divisione tra Finzione e Realtà, Vita vera e Vita inventata, Uomini e Ombre.

Ancora per costoro lo Stabilimento cinematografico è il Paese di sogno che si rivela d'un subito agli occhi del visitatore nello stupore di una mattina di estate stagliandosi contro un cielo di cobalto con le sagome dei suoi caratteristici capannoni.

Che bravi! Che cari! I tecnici invece sostengono che la distanza tra lo Stabilimento e la Città si impone per eliminare i mille rumori cittadini che potrebbero disturbare la lavorazione dei film, tanto è vero che i teatri di posa sono accuratamente imbottiti.

A tal fine gli stabilimenti sorgono di solito vicino ad un campo di aviazione che si staglia contro un cielo di cobalto con le sagome dei suoi caratteristici capannoni e i cui rombanti aeroplani interrompono la lavorazione facendo tremare la macchina cinematografica, vibrare il regista e dondolare le lampade. Tutti gli abitanti della lontana Città desiderano visitare lo Stabilimento cinematografico.

Dal Banchiere al Ciclista, dalla Dattilografa al Pezzo Grosso, dal Produttore al Consumatore, dagli Appennini alle Ande.

Ma gli abitanti dello Stabilimento sono gelosi del loro Regno e mettono a guardia di esso un feroce custode che i suddetti scrittori chiamerebbero Cerbero o anche Minosse e che invece noi, audacemente, chiameremo « Portiere » (Sic!).

Il Portiere non deve fare entrare nessuno tranne quei pochi eletti muniti di un *lasciapassare* che viene avaramente rilasciato solo a chi contribuisce fattivamente alla operosa vita dello Stabilimento.

Muniti di *lasciapassare* sono: l'amica di quello che batte il *ciak* (in italiano *ciak*, *filmo*, ecc.), la controfigura della controfigura di Viarisio, il Dopolavoro della Cassa di Risparmio e un signore a cui il Portiere deve trenta lire.

Si intende che il regista, per entrare, non ha

bisogno di *lasciapassare* e con lui l'Operatore, il Fonico, il Produttore, eccetera.

Ed è per questo che il Portiere ha qualche difficoltà nel farli entrare e, se è veramente energico e ha veramente visto molti film, li lascia fuori.

Tuttavia il *lasciapassare* migliore per entrare in uno Stabilimento è una lussuosa automobile. Arrivando a bordo di essa i pesanti cancelli si aprono come d'incanto e il Portiere, caduto in ginocchio, adora Allah con la faccia rivolta ad Oriente mentre la Fucina dell'Illusione si rivela in tutta la sua fascinosa e, perchè no?, crudele bellezza ai nostri occhi incantati. Volo lirico.

Ma una volta entrati, dove dirigersi?

C'è pericolo di entrare nel Reparto del Montaggio credendo di entrare nel Teatro numero cinque, di entrare nel Reparto Miniatore credendo di entrare nel Reparto Operatori e di entrare al Ristorante credendo di entrare in un luogo dove si mangia bene.

Già, perchè uno Stabilimento è una piccola Città, con i suoi Operai, con i suoi Cantieri,

con il suo Barbieri, i suoi Dèmoni, le sue Vittime.

Perduti in questa ignota Città, non si sa a tutta prima a chi rivolgersi: i viali sono deserti.

Non è dunque vero che, come si può leggere su certi periodici cinematografici, questi viali sono popolati da una strana pittoresca moltitudine nella quale tu puoi scorgere Lucrezia Borgia a braccetto di Giulio Cesare, Marco Polo in bicicletta e i Trecento delle Termopoli che discutono con i Mille di Marsala. È con le lacrime agli occhi che vi rispondiamo: no.

I viali sono veramente deserti. Solo qualche raro passante correttamente vestito di grigio. Fermiamolo, chiediamogli in quale Tea ro stanno « girando ».

Perchè noi, perchè tutti i visitatori vengono solo per questo: per vedere, sempre vedere, fortissimamente vedere « girare », cogliere l'attimo fuggente in cui la Vita diventa Cinema, sorprendere gli attori nell'istante dello sposalizio col personaggio, scoprire il trucco,



- Indietro! Si gira... non potete entrare!
- Ma io sono il regista del film!
- Appunto.

perdere il vizio di andare al cinematografo. Ecco, il Teatro in cui si gira è quello. Vedete quella porticina su cui è scritto « È severamente vietato, con pene corporali, pecuniarie e aspre rampogne, l'ingresso agli estranei »?

Ebbene, entrate.

No, un momento, guardate in su.

Si è accesa una dicitura rossa che avverte « Silenzio! Si gira! Alt! » (*alt*, in italiano *alto*, *ciak*, *filmo*).

Non si può entrare: proprio in questo momento la macchina gira, l'attore posa, il film vive, il produttore paga.

Tace tutto all'intorno: i pesci del laghetto, i sassi dei viali, i fiori, le nuvole solcate da rombanti aeroplani.

Appena la lampadina si spegnerà, potrete entrare, rintanarvi in un angoletto e spiare il mistero.

Ecco. Si è spenta.

Potete entrare.

La porta si apre.

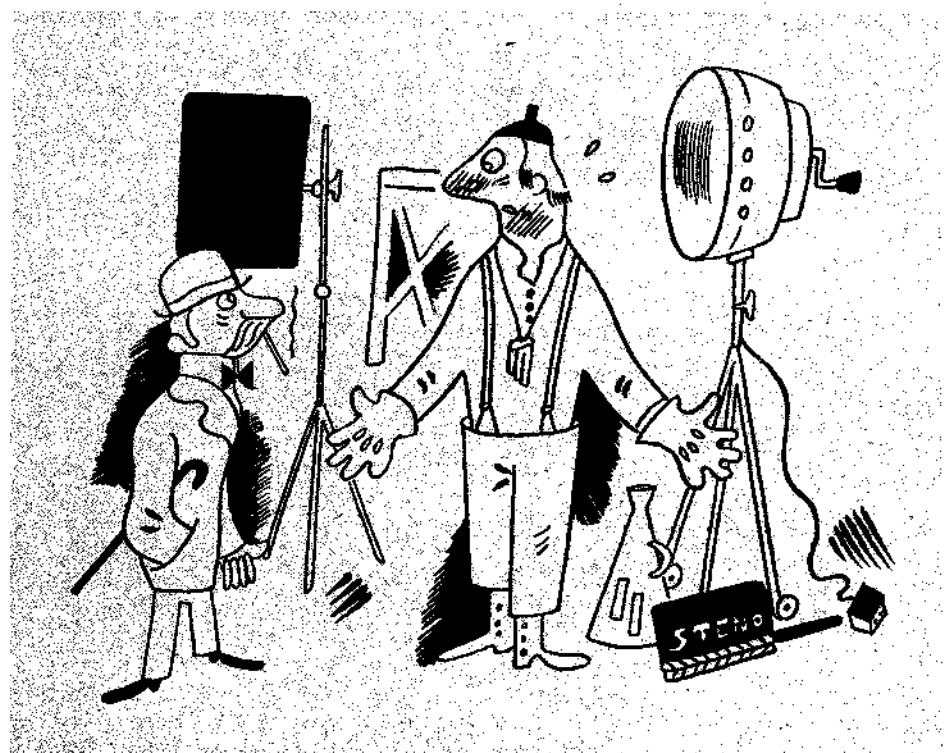
Una folla numerosa e vociante ne esce.

Sono le dodici. Il regista ha dato la pausa.

Tra un'ora di nuovo tutti in Teatro ad aspettare la pausa successiva.

Ritorna.

MARCHESI E STENO



Il celebre regista dei film di masse (al caro visitatore) - Per favore, commendatore, uscite dal teatro perchè altrimenti mi vergogno...

LETTERE AGLI AUTORI

LETTERATURA SUL CINEMA

Egregio signor Ammonio Sacca,

lettatrice assidua di *Cinema*, ho apprezzato il vostro articolo « Divagazioni » (*Cinema* n. 101). Esatto quanto dite. Ma anche in Italia non mancano ormai le esaltazioni letterarie indirette della settima arte, oltre quelle da voi citate. Per esempio, il romanzo postumo dell'Accademico D'Ambra: *Il carro di fuoco* (Mondadori) e l'altro romanzo: *Immagini per i sogni* di Enrico Roma (Quaderni di poesia), che anche alcuni dei migliori critici hanno giudicato « la più bella sintesi e interpretazione del cinema ». Dovreste leggere l'uno e l'altro e, se credete, completar la vostra autorevole segnalazione.

Vostra Fernanda Carugati (Milano)

[Risposta di Ammonio Sacca: — Molto bene: fa piacere constatare sì vivo interessamento e seria preparazione da parte dei nostri lettori. Quanto alle pubblicazioni suggerite, conosco la prima, non la seconda. Tengo però a precisare che il trafiletto apparso nel n. 101 della rivista non voleva portare una elencazione delle opere narrative ispirate dal cinema, ma trattare la questione da un punto di vista più generale. Quelle citazioni furono incluse perchè — ripeto: non conoscendo il libro del Roma — mi parvero le uniche che cogliessero nel cinematografo, in quanto arte, un motivo di tumulto interiore, di dramma. Il che invece non si può dire del romanzo *Il carro di fuoco*, dove il cinema sta più attorno ai personaggi, come ambiente, che dentro di essi. Per questo non ho citato D'Ambra, come non ho ci-

tato Jarro (Giulio Piccini, che nel 1911 pubblicò Le novelle del cinematografo), e lo stesso Enrico Roma di La repubblica del silenzio, romanzo cinematografico (ma non sarà per caso lo stesso libro di prima?), e i pochi altri].

DISEGNI ANIMATI ITALIANI

Caro Massimo Mida,

lessi nel numero 99 di *Cinema*, del quale sono un assiduo lettore, il tuo articolo intitolato « La pazienza di Giobbe ». Trovai giuste tutte le osservazioni, soprattutto quella riguardante le possibilità di spunti offerti dalla letteratura fiabesca; e in questo senso mi permetto di additare le fiabe umoristiche e parodistiche dovute a Mario Carmelindo Giusti e riunite nel libro *Le più buffe fiabe del mondo* edito dalla Casa Editrice Pro Famiglia di Milano. Sono parodie gustosissime delle più vecchie fiabe, e si presterebbero benissimo per essere portate sullo schermo.

Molti saluti

Luciano Lampanti (Firenze)

Caro Mida,

ho letto con interesse il tuo articolo comparso sul n. 99. Giuste mi sono sembrate le affermazioni riguardo alla pignoleria dei produttori, al possibile campo di mercato delle produzioni, e alla scelta dei soggetti. Ma vorrei discutere sul dubbio da te avanzato se i nostri disegnatori messi alla prova sarebbero all'altezza del compito loro affidato. Certo, la prima condizione essenziale per fare disegni animati veramente italiani sarebbe quella di non seguire l'orbita di Disney, anzi combatterla, poichè in Italia egli ha già troppi imita-

tori. Nessuno ormai riesce a liberarsi dallo schema del personaggio dal corpicciolo nero, con le scarpe, i guanti, e nessuno può concepire una caricatura che non sia animale e che non abbia la sua palletta nera sul naso. Bisogna rifarsi ad altri schemi: ma se ne possono trovare facilmente. Immaginate che festa per gli occhi un film di disegni animati di Tofano, di Bisi, di Manzi, ognuno dei quali ha la sua nota personalità. Specialmente Sto mi sembra degno di considerazione perchè al disegno originalissimo e all'invenzione di corposi personaggi unisce un senso cromatico notevole (guardate le sue *Avventure di Bonaventura*); e Manzi non saprebbe farci divertire con cortimetraggi di vita borghese? Non ci darebbe un umorismo più nostro con i suoi « commendatori »?

Saluti da

Mino Orzalesi (Volterra)

Caro Mida,

mi compiacio con te per il tuo coraggioso articolo del n. 99. Io credo che ormai, dopo gli sforzi di Giobbe, ma soprattutto dopo le straordinariamente promettenti notizie e immagini contenute nel n. 104 sul film di Spanò BARUDDA È FUGGITO, si sia vicini alla risoluzione dell'annoso problema di una produzione italiana di film di disegni animati, soprattutto adesso che quelli di Disney non arriveranno più. Si sappia che i film di disegni animati hanno un loro pubblico vastissimo e affezionato: basterebbe pensare a tutti i bambini d'Italia. Ma credo che bisognerebbe incoraggiare in ogni modo questi pionieri nostri. La Direzione Generale della Cinematografia, la produzione e gli esercenti, tutti dovrebbero agevolarli, dar loro appoggi morali e facilitazioni finanziarie. Basta, in tempo fascista, col « Nemo propheta in Patria! ».

Saluti da

Marco G. Rosellini (Roma)

LA QUESTIONE DEL MATERIALE PLASTICO

IL PUBBLICO del cinematografo, è noto, ha gli occhi acuti, siede vicino alle cose, non gli sfugge nessun particolare. Ma piuttosto che uno svantaggio, questo è un vantaggio, e non piccolo. Ne deriva infatti al film la possibilità di mostrare il carattere della cosa singola, la piccola forma e il minuscolo movimento. D'altra parte il film non opera con le cose stesse ma soltanto con la riproduzione della loro immagine, e queste riproduzioni esso le pone l'una accanto all'altra in quantità arbitraria. I vantaggi sono evidenti soprattutto nei documentari, per i quali la macchina da presa fissa la foggia di vestire, di tenere i capelli o gli utensili di popoli stranieri, i dettagli delle loro abitazioni, qualunque cosa a qualunque distanza si trovi dai frequentatori del cinematografo.

Le caratteristiche di un dato luogo o di un dato popolo s'imprimono tanto nella cosa più grande quanto nella più piccola: che questo valga anche per la caratterizzazione di un dato luogo o di un dato popolo s'imprimono tanto nella cosa più grande quanto nella più piccola: che questo valga anche per la caratterizzazione di un processo drammatico i cineasti lo hanno imparato lentamente. Il mezzo d'espressione era troppo nuovo e troppo specifico. Il dramma vuole presentare le vicende dell'animo umano: a che gli giovano il portacenere e i fiori, le trombe delle automobili e le tazze da caffè?

I veri artisti del cinematografo ci hanno, invece, dimostrato che queste cose esprimono il sentimento, la volontà, l'animo umano spesso in maniera assai più viva che non un volto mosso con violenta mimica. I mozziconi di venti sigarette fumate solo a metà, un fiore sguallito, la tromba d'automobile premuta convulsamente, una tazza rovesciata: può lo stato d'animo di un individuo essere più chiaramente espresso da questi elemen-

ti? Il volto umano è capace soltanto di pochi mutamenti, anche se i grandi attori riescano a rinnovarli. Ma in confronto ai modesti mezzi mimici degli attori comuni, quale inesauribile ricchezza di cose ha il mondo! E con queste che il cinema deve significare in pieno l'opera e i sentimenti dell'uomo.

Come si vede, all'attore viene qui sottratta, per mezzo di una comune suppellettile scenica, una buona parte del compito, trasferita al regista e all'autore, i quali regolano gli elementi che debbono comparire con un certo ordine psicologico. Così l'attore perde la sua funzione di dominatore.



Nel film di Mamoulian *'Il cantico dei cantici'*, la ragazza manda in frantumi la statua come il simbolo di un tempo passato che vuole dimenticare

E ciò è importante anche per un altro motivo: le esigenze del film in fatto di verità naturale sono talmente cresciute, che i mezzi mimici del teatro e dei vecchi film, i grandi gesti, il roteare degli occhi, l'ausare del petto non sono più sopportabili. Gli attori si vedono costretti a imparare il linguaggio della realtà, più sommo e meno marcato. Rendere visibili i moti interni è sempre più difficile. Qui viene in aiuto il materiale plastico: per mezzo di certi raccostamenti, di valore simbolico o semplicemente espressivo, intorno ad un caratteristico oggetto, il significato dello stato d'animo viene chiarito in tal modo da rendere inutile, si potrebbe dire, che l'attore abbia il viso. Il film sonoro ha affermato il migliore strumento di manifestazione degli stati d'animo: la parola parlata. Ma ciò non ha mutato per nulla il fatto che, oggi come prima, il film parla anzitutto il linguaggio dell'immagine. Nei buoni film sonori si trovano esempi di figurazioni simboliche per mezzo di un qualunque oggetto, come nei vecchi film, anche se è accaduto che nel film sonoro comune il dialogo, che tuttavia può venir trattato con molta arte, ha fagocitato il linguaggio ottico assai più scabroso.

Il film sonoro MAROCCO di Sternberg contiene un istruttivo esempio di genuino monologo ottico. Il giovane della Legione straniera figurato da Gary Cooper, si trova, solo, nel camerino della cantante del varietà (Marlene Dietrich). Egli si aggira per la stanza, nota un prezioso gioiello che il suo rivale, l'uomo ricco, (Adolphe Menjou), ha regalato all'amata, ed emette un leggero fischio di ammirazione e di stupore. Va poi davanti allo specchio per contemplarsi, si toglie il cheppi militare e si prova invece il cilindro di cui la ballerina ha bisogno per uno dei suoi numeri: prende una matita per le labbra e con questa scrive sullo specchio qualche parola di congedo. Questa scena, eseguita dall'attore in silenzio, col viso quasi immoto e con la noncuranza di un uomo che per la



Il famoso mutilato di *'Femmine folli'* è un simbolo sempre presente, magari sotto altro aspetto, nei film di Stroheim

noia tambureggia con le dita sugli oggetti, illustra eccellentemente tutta una serie di stati d'animo: il riconoscimento del vantaggio che l'amata potrebbe trarre da un marito ricco, il tentativo di staccarsi dalla professione di soldato e di prendere il cilindro del borghese, infine la decisione e il congedo.

Nella prima scena di *LE LUCI DELLA CITTÀ*, Char-



La sveglia di *'Alba tragica'* che suona accanto al cadavere mentre il giorno nasce, è la vita che continua indifferente ai drammi degli uomini

lie Chaplin ottiene un profondo effetto mediante la lotta con un oggetto. Il monumento, simbolo di solennità, di ordine, di forza delle armi non ha tuttavia i mezzi per soddisfare ai bisogni di un piccolo vagabondo che vuole soltanto un letto comodo. Anzi, con la punta della sciabola, gli strappa perfino i pantaloni. Una cosa così astratta, quale il rapporto tra il povero e lo Stato, viene qui dunque chiaramente concretizzata con l'introduzione di materiale plastico.

Nel film di Mamoulian *IL CANTICO DEI CANTICI*, la ragazza manda in frantumi la statua come il simbolo di un tempo passato. Così un oggetto viene ad esprimere un qualche cosa che si è perduto e che si vuole dimenticare. C'è qui una sostituzione simbolica, come del resto nella rappresentazione, assai comune, dell'amata lontana per mezzo della sua fotografia.

G. V. MARINI



Le tendine di *'Mademoiselle Docteur'* servono a Fabst per indicare l'asprata agitazione della spia



Il rimorso del *'Traditore'* s'identifica, nel film di Ford, col ritratto della vittima su un cartellone

DISCORSO SUL CINEMA EUROPEO

LA PRIMA esatta consapevolezza della superiorità del cinema europeo sulla massa generale delle opere cinematografiche l'ebbi in maniera più di istinto che razionale durante la visione d'un semplicissimo lavoro cecoslovacco in un modesto locale della Friederichstrasse a Berlino. La sala quasi deserta, nella prima ora pomeridiana, le poltrone fitte e scomode, la macchina da proiezione che tormentava con un suo cicalante friggere lo svolgersi del commento sonoro, l'aria umida che sapeva di segatura bagnata e di gomma, la limitatezza misera dell'ambiente, tutto ricordava l'atmosfera di alcuni pomeriggi, quando ancora ragazzi, raggranellati i pochi centesimi occorrenti, ci si tuffava con un inconscio desiderio di evasione nelle oscure e mal arrangiate salette della periferia a godersi metri e metri di pellicola per noi allora anonima e soltanto viva nel suo dramma, nei suoi fatti, nei suoi paradossi. Ambiente in tutto simile a quello, nel piccolo cine della Friederichstrasse. La sola diversità nasceva là, sul breve rettangolo dello schermo, illuminato più da una chiarezza di espressione che non dalla luce del riflettore.

Mentre un tempo avevamo sognato e si era usciti senza una cosciente intuizione di spazio e di tempo dalla realtà abituale dei marciapiedi e della vita di città, dietro alle cavalcate aperte dei « westerns » col cuore sospeso o in tumulto per l'incerto destino di William Hart, di William e Dustin Farnum, di Tom Mix e di Douglas, ora la lenta vicenda di due sconosciuti ragazzi in quel DIE JUNGE LIEBE oltre ad appassionare la nostra naturale e viva curiosità, faceva pensare e godere. Una modesta e calma storia che nasceva più dai luoghi che dalle cose che da avventure di personaggi, dal ritmo incostante che talvolta s'arrestava su una foglia, su uno scorrere d'acqua, su un particolare, con lo stesso processo costruttivo della disposizione delle parole e dei periodi in un racconto, dove la poesia procede con sue necessità irrazionali e di efficacia; opera tranquilla e forse non strettamente perfetta nella fluidità esteriore della narrazione, ma in cui costante appariva il prevalere di un motivo schiettamente poetico, di una comprensione del linguaggio fotografico nelle sue possibilità di espressione dello spirito più che in quello pratico del divertire raccontando.

In totale le reazioni che il film andava producendo su di me, spettatore occasionale, erano di un valore intellettuale superiore, cioè rivelavano dietro l'opera una personalità informatrice, non soltanto egregiamente preparata a saper fare uso della materia per gli scopi espositivi della narrazione, e quindi facilissima a definirsi al semplice e primo esame di chi osserva, ma preoccupata più da una certa rivelazione di motivi interiori di assoluta qualità superiore che guidavano i fatti e i movimenti e spesso erano la sola giustificazione di alcune scene. Cosicché talvolta accadeva che ciò che non avrei potuto giustificare in una di

quelle storie che normalmente siamo usi osservare sullo schermo, lo accettavo e lo sentivo proprio e necessario per questa « voce » poetica o meglio spirituale che mi era dato più che di leggere, di sentire. Perciò probabilmente godetti per ragioni diverse dal solito, di un'opera che, valutata alla stregua dei canoni ormai considerati necessari all'accettabilità del pubblico, di velocità, di tempo, di sviluppo più o meno dosato degli avvenimenti, sarebbe stata senza dubbio reputata sbagliata o per lo meno non spettacolare.

Il godimento in una matematica valutazione era

il medesimo per intensità e spontaneità di quello provato nell'infanzia di fronte alle comiche di Mack Sennett o ai già citati film di cow-boys, ma diversa era in una critica analisi di valori la fondamentale ragione dell'uno e quello degli altri. E tale analisi lasciava vedere un godimento spirituale per il primo, un semplice divertimento per gli altri; e nel primo appariva un motivo che nasceva dall'opera, che informava l'opera, che era espresso da quel filo poetico che l'artista aveva voluto far « sentire » nel suo lavoro, negli altri la ragione di interesse nato più dalla fantasia di noi ragazzi, prodottosi più naturalmente in noi per una tal scapigliata visione di fanciulli, che non dalla cosa cinematografica. Così, mentre nel caso specifico DIE JUNGE LIEBE mi apparve un tentativo artisticamente valutabile, questa antica produzione americana che mi tornava alla memoria restò come semplice materia, come cosa più o meno esteticamente apprezzabile, ma solo cosa. In sostanza non era che io mi trovassi dinanzi ad un capolavoro; ma il fatto che quella sequenza di fotografie in movimento portasse con sé e riuscisse a comunicarmi qualcosa di più di



Una scena di 'Amor giovane' di Rovensky



Due scene de 'L'incrociatore Potemkin' di Eisenstein

una semplice attrazione di spicciola e piacevole curiosità, mi costrinse necessariamente ad una valutazione spirituale di ciò che in essa era chiaramente espresso e detto.

Era nella medesima posizione che qualsiasi opera d'arte, più o meno riuscita, determina, quando appunto con intenti d'arte è nata, o soltanto quando essendo l'autore artisticamente formato nel suo mondo interiore, necessariamente il suo prodotto, questo mondo rivela. E appunto in questa mia posizione di osservatore io mi sentivo vicino, o per lo meno sentivo chiare in me, avvertibili, quelle sensazioni profondissime e ormai naturali in noi europei, per tradizione, proprie delle nostre situazioni spirituali.

Ma in sostanza non erano queste quelle medesime sensazioni che avevo sempre sentito di fronte ad alcune delle opere dello schermo che avevo vedute? E queste opere di qualsiasi genere esse fossero avevano sempre parlato in maniera molto diversa e molto più alta da quasi tutte le altre che formavano poi la massa, la maggior parte della produzione. E se riandavo con la memoria, quelle, numericamente le più scarse, quelle che si vedono di tanto in tanto, erano tutte di registi e di mano europea.

Ora era stato un film cecoslovacco, ieri uno o più tedeschi, o alcuni italiani, o lavori francesi, o svedesi, o russi. Fondamentalmente erano stati gli europei che avevano parlato più profondo, o per lo meno che cercavano di mantenersi ad un linguaggio e ad uno spirito artisticamente consoni alla nostra mentalità di uomini ricchi per tradizione e per nascita di un alto e profondo senso dell'espressione.

Gli americani ci hanno assai divertito, e continuano a divertirci, ma attraverso quello che comunemente si ritiene il loro mezzo di espressione per eccellenza, non ci hanno detto ancora nulla di nuovo.

Indubbiamente vi è nella produzione degli Stati Uniti un tecnicismo non solo di mezzi, ma di espressione del tutto perfetto nelle sue possibilità di accezione al pubblico, v'è un'esterna padronanza di cose, di fatti e di figure notevolissima ed apprezzabile, ma è poi tutto qui e soltanto qui questo « senso del cinema » che G. Charensol nel suo *Panorama du Cinema* negava agli europei? Sarebbe in verità un ben misero senso e del tutto esterno e vuoto e proprio contrastante alla base, semprechè si considerino possibilità di arte al cinema, con il concetto di « senso dell'arte » che noi tutti concepiamo.

Infatti ancora oggi, posti, come ci accade giornalmente, di fronte ad una infinità di film di oltre oceano che vengono nei nostri mercati, a null'altro siamo portati se non al medesimo, puro divertimento spettacolare dei primi « Westerns », che nati dalla scoperta del « movimento », già palese nelle comiche di Fatty, di Ridolini e del primo Charlot, si perpetuano nella forma più spontanea della produzione americana: i film di gangsters. Cioè, per meglio chiarire, si è restati, pur perfezionan-



dosi, nei più salienti caratteri di esteriorità, che nulla hanno a che vedere con l'arte ma che nella loro facilità di accezione per i pubblici sono i più adatti a mandare in visibilio le folle, con conseguente fortuna economica per i produttori. Come c'è tanta arte ne *LA BANDERA* di Duviolier, altrettanto c'è vuoto spirituale, poniamo, ne *I LANCIERI DEL BENGALA* così come ad esempio, profondissimo il livello e l'aspirazione della produzione, poniamo di un Erich von Stroheim, come altrettanto superficiale e misero è quello degli astri americani da Frederick March agli altri assi.

Ma poichè valersi di due soli nomi, e per di più di persone che hanno avuto ruoli e significati diversi nella vita del film, può sembrare una troppo facile giustificazione ad avvalorare la nostra tesi, vorremmo conoscere quali personalità artistiche di uguale valore possono opporre gli americani ad una schiera formata da un Wiene, da un Pabst, da un Lang, da un Dupont, da un Czinner, da un Lupu Pick, da un Grüne, da un Epstein, da un Feyder, da un Chenal, da un Clair, da un Sjöström, da un Stiller, da un Dreyer, da un Dovcenko, da un Eisenstein, da un Ekk, da un Pudovkin, per non citare che i più importanti e quelli di comune conoscenza. E ancora, nella stessa produzione americana quelli fra i registi che artisticamente contano non sono tutti europei? (Stroheim, Josef von Sternberg, Federico Murnau, Robert Flaherty, Ernst Lubitsch, Frank Capra). Il caso che mi aveva condotto alla visione di *DIE JUNGE LIEBE* mi aveva così indotto a guardare un po' più lontano e a questo film sono sempre restato grato perchè oltre al piacere che mi aveva dato col suo svolgimento, mi aveva portato con la sua efficacia a riconoscere in via più generale quel tono e quelle qualità superiori che, essendo connaturate in ogni forma artistica europea, esistono necessariamente nel nostro cinematografo. La facilità scorrevole, la piacevolezza immediata del cinema americano sono dati di fatto che illudono moltissimo: lo spettacolo corre, ad ogni attimo « gags » ed impreviste, improvvise situazioni tengono viva la curiosità e l'attenzione; la naturalezza del muoversi dell'azione prende completamente sicché un interesse immediato e spettacolare, lega talmente alla vicenda da non lasciar tempo ad un immediato accorgimento. Potremmo di questo passo digerirci uno o più « supercolossi » al giorno, con la massima indifferenza. Virtù massima del cinema americano: non fare minimamente pensare lo spettatore (e con la parola pensare s'intende tutto il processo superiore di comunicazione di un'opera d'arte) porlo dinanzi a un racconto di facilissima accezione, ap-



'Tragedia nella miniera' di Pabst

punto perchè intessuto soltanto di tecnica perfezionatissima per tale eccezione.

Molti hanno voluto vedere, proprio in questo fluido, divertente scorrere, una particolare caratteristica della vita americana: l'ottimismo. Noi crediamo invece che si tratti piuttosto di una insufficienza, di una ingenua puerilità di fronte al problema artistico che tradiscono poi una concezione assai misera della vita. Proprio lo schermo fa chiara una mentalità tutta paga di forme esteriori e puramente superficiali. Come non accorgersi che questa apparente limpidezza, questa estrema chiarezza di cose, questa spigliatezza di gesti e di movimenti, questa facilità piatta di risoluzione di casi e degli avvenimenti, formano l'esatto specchio di un giuoco, di una mancanza di intuizione artistica, per lo meno come la intendiamo noi? Occorre far molta attenzione a non confondere l'ottimismo, che in sede intelligente presuppone sempre una coscienza e precedente indagine e consapevolezza dei valori, anche in campo artistico, e la misera vacuità di chi non ha nulla da dire. Tanto più che chi non ha nulla da dire, non è il popolo americano, ma, a quanto sembra, chi fa in America del cinematografo, perchè tutto questo ottimismo d'oggi vorrei sapere dove va a finire sfogliando una letteratura contemporanea fatta di Dreiser, di Bronfield, di Anderson, di Hemingway, di Faulkner, scrittori che, in salientissime forme d'arte, vedono assai chiaro e parlano ancora più chiaramente. Non stiamo correndo il rischio, noi europei dal gusto sottile e dal buon senso critico, di accettar per buone, monete di stagno dal suono fesso e vuoto? Ci fu un tempo in cui la produzione italiana dette esempi notevolissimi di grandi possibilità d'arte nella nuova forma espressiva del cinema. Da una giusta e nobile rivalutazione del nostro contributo alla cinematografia s'è ora passati ad una specie di moda di questa rivalutazione stessa, ma una cosa è certa, senza esagerare a far passare per eccezionale anche lo scadente, che a riveder oggi a distanza d'anni opere come *IL CORSARO CON NOVELLI*, come *CABIRIA* di Fosco, come *QUO VADIS?* di Guazzoni, si resta colpiti dagli intenti di profonda espressione d'arte sui quali sono impostati i lavori. Al fondo è sempre riconoscibile una elevatezza di spirito che se pur in forma di tentativo rivela già un sentimento di arte che cerca la sua estrinsecazione. Il recente libro di Ferdinando Palmieri rivela proprio del cinema italiano questo costante senso dell'arte che dalla nascita del film fino ad oggi si è sempre perpetuato da noi.

Così nacquerò in questa ricerca tutti quei motivi di ordine diremo di secondo piano, di tecnica, che a tale sentimento dovevano servire da mezzo, da meccanismo per tradurlo in atto, per portarlo evidente e chiaro al pubblico, per rivelarlo. Fra i primi appunto il movimento con le sue conseguenze di ritmo e di tempo, conseguenze che portarono poi alla carrellata, alla panoramica, ecc.

Gli americani dalla nostra esperienza, che li aveva preceduti nella loro produzione, colsero con una attenzione, che se fa onore al loro senso industriale e pratico, per i risultati che seppero trarne, non lo fa certo al loro senso critico e alla loro sensibilità, questi soli motivi tecnici, e fecero, soprattutto del movimento, la base, il motivo centrale dei loro film. Cosicché su di un elemento puramente materiale ed esteriore, su un



'I cavalieri del Texas' di King Vidor



'La gloriosa avventura' di Henry Hathaway

elemento puramente spettacolare si andò via via s'ingendo la massima parte del loro lavoro di costruzione. Al movimento, come elemento di massima efficacia per una repentina impressione visuale sullo spettatore, essi asservirono tutto ciò che un film può contenere, dalla vicenda agli attori, dai gesti alle reazioni più intime di recitazione, dalla musica alle parole messe in bocca agli attori. Per questo, ad esempio, il movimento in alcune opere di Clair è tutt'altra cosa che non quello dei normali film d'America. Non crediamo che l'Europa, abbagliata dalla facile esteriotà delle pellicole « a serie » voglia

anch'essa correre in quel senso e gettare alle ortiche il gran dono delle sue antiche virtù poetiche. Siamo certi in ogni caso che non sia possibile così d'un tratto ripudiare tutto ciò che si ha nel sangue e ciò che una vera tradizione cinematografica europea ha ormai lasciato a noi come eredità. Eredità che data l'enorme diffusione del cinematografo, se abbandonata, produrrebbe necessariamente effetti disastrosi in tutto il campo della cultura e specie in quella cultura che appunto per essere del popolo credo stia oggi a cuore ad ognuno più di qualsiasi altra.

FLAMINIO PRATI

NOTIZIE TECNICHE

UCCELLI AL RALLENTATORE

Il volo delle anitre, il loro buttarsi nei gorgi d'aria, strepitando come aeroplani, queste ed altre peculiarità riscontrate nel volo di questi e di altri uccelli, sono descritti in un articolo del noto cacciatore Richard E. Bishop apparso in uno degli ultimi numeri della rivista americana *Filmo Topics*. Richard Bishop è ritenuto in America uno dei più famosi cacciatori di uccelli. Nel suo articolo, dal titolo «Voli di uccelli selvatici al rallentatore», egli ci rivela che la presa al rallentatore gli è stata di grande aiuto per dimostrargli le forme acquistate dagli uccelli durante il volo, e specie nella partenza. Egli gira con una macchina da ripresa alla velocità di 128 fotogrammi per secondo, otto volte la velocità normalmente usata. Cosicché di conseguenza, sullo schermo, i soggetti sono rallentati di un ottavo della loro naturale velocità. Così scrive il sig. Bishop: «La cinematografia di un'anitra che vola alla velocità normale di 30 o 40 miglia all'ora appare quasi una macchia quando viene ripresa a velocità normale, ma quando si fa uso della super-velocità, l'anitra appare volare quasi come un gabbiano a volo lento».

Egli fa un largo uso di teleobiettivi, quantunque essi gli diano un campo piuttosto limitato, ed è difficile in un raggio stretto di riprendere il rapidissimo volo degli uccelli: basta un niente perché gli animali sfuggano, e si finisce col fotografare il cielo nudo. In più, la sua macchina ultrarapida passa circa 15 piedi di pellicola entro cinque secondi circa, ci vuole quindi una straordinaria sveltezza di decisione nell'esecuzione della presa.

Bishop ha potuto controllare tutti i particolari del volo. «Io non ho mai trovato una strada migliore di questa per studiare con esattezza la rapidità dell'azione e la naturalezza dei movimenti. Molti fatti di non comune interesse si sono rivelati con le mie riprese».

Poiché egli è esattamente a conoscenza di quanto i singoli fotogrammi siano esposti in un secondo dalla sua macchina ultrarapida, non ha che da contare il numero dei fotogrammi dati da una scena di volo per calcolare il numero di colpi d'ala per secondo. «Quelle anitre selvatiche — rivela l'operatore — che avete visto volare al principio della primavera battevano le loro ali da 7 a 10 volte per secondo».

Le prese del signor Bishop hanno anche rivelato che le anitre non hanno sempre un perfetto e comodo atterraggio. Una volta si vede un uccello perdere l'equilibrio per un risucchio d'aria e cadere a capofitto nell'acqua; un'altra, un animale preso in pieno da un colpo di vento lo si scorge rovesciarsi a terra sul dorso.

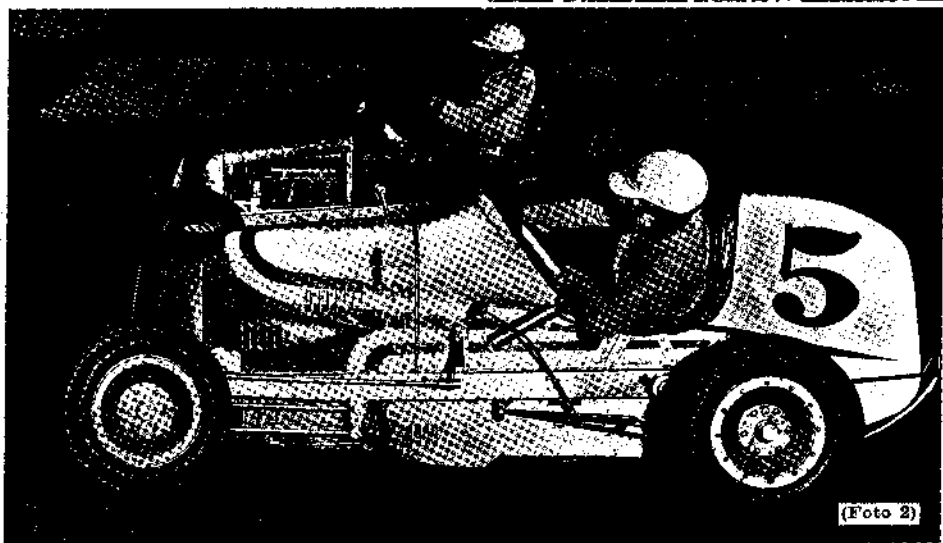
«La maggior parte delle anitre acquatiche — rivela il Bishop — usano le ali e i piedi per partire in volo. Esse volano sull'acqua per più di dieci metri, guadagnando abbastanza slancio per innalzarsi maggiormente. Alcune anitre possono discendere velocemente sull'acqua con un sol colpo d'ala ed elevarsi nell'acqua quasi verticalmente».

LAMPADE A LUCE RAPIDA

È un tipo di lampada provvisto d'un raggio luminoso quattro volte più veloce della luce solare, che ha la rapidità d'un centomillesimo di secondo. Grazie ad essa, si possono illuminare con perfetta chiarezza gli oggetti in moto. Per ora, la si utilizza in fotografia; ma non è detto non se ne possa avere un uso curioso anche in cinematografo, dove, in verità, le cose essendo riprese mobili, non se ne intuiscono ancora le possibilità precise. Si tratta, per l'aspetto, d'una lampada



pressoché comune (foto 1). La scatola sotto il riflettore dal bulbo largo contiene gli accumulatori, che provvedono durante l'azione del raggio una corrente alternata di 110 volt. Ecco un esempio del lavoro delle lampade a luce rapida: un'auto a 100 all'ora ripresa (foto 2) con l'aiuto di questa illuminazione, viene come fermata nel suo moto. Tutti i particolari della carrozzeria s'imprimono nitidi nella foto, come se la macchina fosse immobile: si può perfino leggere la marca delle gomme!



NUOVO APPARECCHIO PER DISSOLVENZE

Si tratta d'un dispositivo di piccola mole, facilmente maneggevole e trasportabile, che permette ai dilettanti di ottenere gli stessi effetti dei professionisti. Una delle sue più interessanti caratteristiche è data da un indicatore a freccia aggiustabile, visibile nel mirino della macchina da presa, che mostra quando le dissolvenze sono compiute. L'uso di questo nuovo «Filmo Fader» è possibile sia tenendo la macchina a mano, sia quando essa è posata sul treppiede. Il «Fader» è automatico, si adatta alle macchine da presa per 8 e 16 mm., e può venire montato in qualunque direzione, cioè a dire le dissolvenze in apertura e in chiusura possono venir fatte in qualsiasi angolo di presa.

Le dissolvenze si ottengono mediante la rotazione d'un disco girevole graduato dal nero opaco a un settore chiaro e viceversa. L'uso è molto semplice: basta muovere la freccia nel senso desiderato: un tocco leggero sulla freccia fa rotare il disco dal nero al bianco, e così via. L'operatore controlla dal mirino il movimento dell'indicatore, che comincia a scomparire alla sua vista quando

il trucco si sta iniziando, e ritorna visibile quando la dissolvenza è completata.

Il nuovo «Filmo Fader» è di produzione Bell and Howell.



FIERA DELLE NOVITÀ

WALLY DELL'AVVOLTOIO



IL CINEMA tedesco vanta una tradizione inarri-
vabile nel campo del film montanaro. Il nucleo
più vasto di essa è fornito, quantitativamente,
dalle opere di Arnold Fanck e da quelle, meno
« pure », di Luis Trenker, tra le quali IL FIGLIO
PRODIGO appare come una rara e impensata ecce-
zione. Qualitativamente, accanto a TEMPESTE SUL
MONTE BIANCO e a qualche altro film di Fanck,
spiccano, oltre IL FIGLIO PRODIGO, LA TRAGEDIA
DEL PIZZO PALÙ di Pabst e Fauck e LA BELLA MA-
LEDETTA di Leni Riefenstahl e Bela Belasz. L'ul-
timo anello d'una catena certo non conclusa (in
un genere che ha la sua « retorica » ma anche,
intatte all'occhio del vero artista, le sue nobili
possibilità di aria libera e di movimento), è DIE
GEIER-WALLY, WALLY DELL'AVVOLTOIO, del vecchio
regista Hans Steinhoff, che dopo una lunghissima
carriera mediocre proprio negli ultimi anni, con
LA VITA DEL DOTTOR KOCH e questo GEIER-WALLY,
si sta facendo notare come un vero creatore. WAL-
LY DELL'AVVOLTOIO si svolge in un paese monta-
naro, del quale finiamo col conoscere a perfezione
i rudi costumi, l'ubicazione, l'aria e gli uomini. È
tratto da una leggenda delle montagne tirolesi,
ruvida e schiva come i suoi personaggi tutti d'un
pezzo. Offesa nell'orgoglio, difatti, la chiusa e
immaginosa Wally si decide a far morire, per
mano dell'uomo da lei rifiutato, il suo amatis-
simo Joseph. Essa è selvaggia come il suo avvol-
toio. E i sentimenti e i moti di tutti gli altri si
esprimono alla stessa maniera primordiale e irre-
flessiva: così che se ne formano alcune sagome
precise e curiose, indimenticabili.

Un racconto di ritmo ampio e sinfonico, una com-
prensione sottile e profonda della realtà partico-
lare qui narrata, il mezzo espressivo sfruttato con
un acume geniale, una fusa interpretazione che
non cade mai nella « maniera », e che nella Hat-
heyer raggiunge un vigore e un'efficacia assoluti.
È uno dei maggiori film tedeschi degli ultimi
tempi: degno di venir citato accanto al POST-
MEISTER, a MUTTERLIEBE e a REFREITE HÄNDE. Non
solamente una tecnica maturata, di un'industria
fattasi compatta, ma un vivo senso di costruzio-
ne rigorosa e senza compromessi.

Nel clima aspro della montagna, Wally è presa da un amore elementare che il padre le contrasta
ferocemente. Vani sono i consigli degli estranei, e lei vorrà piuttosto fuggire che cedere

(Foto Tobis-Cinema)



Fuggita da casa, essa vive presso una coppia di anziani contadini che le
si affezionato teneramente, al punto da bisticciarsi fra loro per causa di
lei. L'uomo è H. A. Schlettow

Il nomignolo 'dell'avvoltoio' le è stato dato dopo un assalto da lei fatto
a un nido di avvoltoi. Dopo una lotta dura con la madre, Wally s'è presa
un piccolo avvoltoio che la seguirà sempre



Heidemarie Hatheyer si rivela, nel ruolo di Wally, un'autentica grande attrice. Essa rende con una freschezza miracolosa i moti, gli atteggiamenti e le oscure reazioni d'un cuore ingenuo ed elementare



Ogni film di montagna e di neve che si rispetti porta la presenza di Sepp Rist: da 'Tempeste sul Monte Bianco' a 'S.O.S. Iceberg' dal 'Pizzo Palù' a 'Die Geier-Wally', il suo viso schietto ci è ben noto



Wally soffre per amore, nella casa dei contadini dove s'è rifugiata. La buona Marianna cerca di calmarla



Ma la tragedia è vicina a scoppiare. Vinzenz (L. Esterle) il rivale di Joseph (S. Rist) è incaricato da Wally offesa di andarlo a uccidere

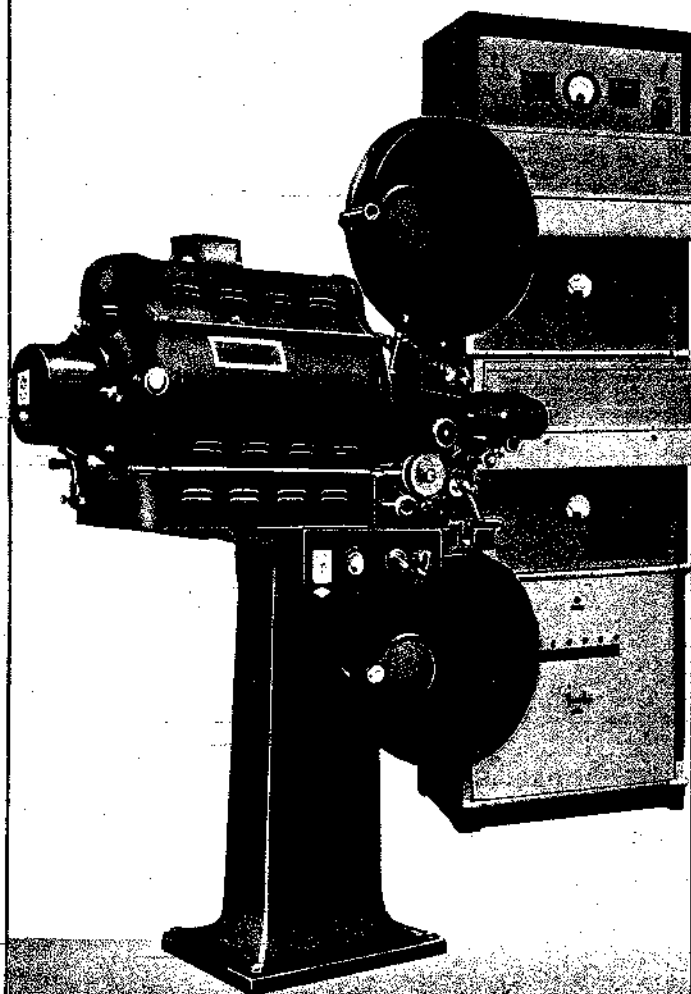


Ma alla fine l'amore prevale sull'odio: Wally scorge da lontano l'inseguitore e si precipita a salvare il suo uomo



In questa cornice veridica e semplice, dove non solo i colori e le cose, ma anche gli uomini sono a 'posto', Wally e Joseph finalmente fanno pace

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

GALLERIA CV-CARLO NINCHI

(v. tavola a fianco)

MATURATO e cresciuto alla scuola e a contatto della corrente classica degli ultimi attori della passata generazione, alla quale appartiene il fratello Annibale, Carlo Ninchi ha sciolto a poco a poco, pur senza rumore, e con uno scavo paziente e nascosto, i legami che lo tenevano ancora unito ai suoi iniziatori. La sua fama si è ora irrobustita grazie al cinematografo, ma già da molto tempo s'era in lui delineata e rafforzata la nuova idea, che si preoccupò sempre modestamente di nascondere, perché questa ad un certo momento non cessasse di produrre i suoi effetti. Con una esperienza ventennale di teatro, Carlo Ninchi è giovane di mestiere e di metodo, di cultura e di possibilità sceniche: recentemente, nella *Dodicesima notte* di Shakespeare, trovò, come dice Pudovchin, l'unità organica formale che gli permise di far vivere sulla scena un Malvolio indimenticabile. Egli era riuscito a superare se in quanto uomo che vive con i propri attributi fisici e morali, trasportandosi magicamente nell'uomo e nel personaggio di Shakespeare. Si gridò subito al miracolo, o per lo meno si parlò molto intorno a quest'attore. Carlo Ninchi non sopravvalutò le parole che gli avevano rivolto, e, come nel passato, lasciò parlare il tempo. C'era sempre, dopotutto, chi sapeva — ed erano gli amici che lo seguivano da vicino o degli spettatori nascosti che vedevano più lontano degli altri — che questo non era un fenomeno passeggero, che la sua interpretazione derivava da un travaglio di molti anni. Aveva offerto altre prove positive della sua arte: basterà citare la sua interpretazione nell'*Ammia* del Tasso, sotto la regia di Simoni, a Firenze.

Poco dopo *La dodicesima notte*, vennero i successi cinematografici: *CAVALLERIA RUSTICANA* e *DORA NELSON*. Compiuta e raggiunta la forma unitaria dei suoi mezzi, Carlo Ninchi veniva finalmente a trovarsi a tu per tu con il pubblico. Abbiamo detto finalmente, perché ricordiamo i cinque film in cui ha preso parte dal 1930 (*CORTE D'ASSISE*, *TERRA MADRE*, *SCALA*, *SOLITARIO DELLA MONTAGNA*, *VALLEY*) che per molte ragioni non potevano ancora darci — era la tecnica o la sostanza? — nessuna indicazione. Né tanto meno era valso ad avvicinarlo al pubblico — parliamo del pubblico che frequenta le sale cinematografiche suburbane o provinciali — un film isolato, non privo di una forma piacevole, del regista Mattoli: *AMO TE SOLA*, del 1935, nel quale figuravano anche Vittorio De Sica e Milly. Carlo Ninchi restava un attore che, per quanto avesse ormai rivelato qualità di grana finissima, non lasciava intravedere capacità tali da condurlo alla popolarità. *SCIPIONE L'AFRICANO* fu un passaggio diremmo quasi occasionale: Carlo Ninchi era un Lelio, generale romano, che come personaggio si perdeva tra i particolari di un film non organico. Ma *CAVALLERIA RUSTICANA* bastò a che un critico (Ugo Ojetti) affermasse che Ninchi era « un grande attore »; e questo film, unitamente all'interpretazione — che piglio sicuro, quale gioco maestro — di *DORA NELSON*, gli valsero il quarto posto nel referendum di *Cinema*, che stupì più di tutti, lui stesso. Ed allora si accorse che la sua « essenza » aveva ormai acquistato contorni ben definiti: il pubblico cominciava a riconoscere la completezza e la genialità della sua sostanza, e cioè essenza, di attore.

Nato a Bologna il 31 maggio 1897 da famiglia anconetana di lontana educazione militare, trovò subito ostacoli nella carriera militare che aveva intrapreso un po' meccanicamente, sicché presto

ragioni d'indole non soltanto sentimentale lo persuasero a dedicarsi al teatro, dove già il fratello aveva acquistato una fama ed un nome rispettabili. La sua terra gli aveva imperiosamente indicato, ad un certo momento, l'insegnamento non vano della sua stabile, positiva, nutritiva realtà, che egli aveva succhiato e bevuto respirando l'aria e passeggiando tra il mare e le colline brune e ondulate. La terra marchigiana che aveva sempre trovato il mezzo di affermare sulle sue creature il vincolo che ad essa le legava stabilmente, aveva nello stesso modo ricondotto nella strada giusta il nostro Carlo. Dosi misurate al milligrammo di capacità creative, di amore per il vero e per il giusto, il senso spiccato della natura delle cose, una modestia che non era ignoranza, ma al contrario conoscenza profonda delle cose e degli uomini, avevano formato quella mescolanza che un giorno nutrì Rossini, Leopardi e tutta la gente marchigiana, compresi i contadini, che del loro campo conoscono la ragione profonda, e gli artigiani che in tutta Italia rivelavano il loro genio e le loro capacità fattive.

Carlo Ninchi ci sembra dunque si raccolga ad una tradizione che è espressione di nobiltà e di lavoro. Anche per la sua natura piuttosto aspra e nodosa (grande cavaliere dai tratti rudi e dalla scorza salda e dal naso aquilino), ci sembra facile predire una sua affermazione sempre più chiara e convincente. In teatro egli saprà darci personaggi con un senso compiuto, frutto di maturazione e di studio non improvvisati. Mentre nello schermo, la sua figura ogni giorno ci apparirà più definita e nello stesso tempo più facilmente utilizzabile nella coscienza dei produttori e nei desideri del pubblico. In questi ultimi mesi ha lavorato a film storici, quali *LUCREZIA BORGIA*, *LA FANCIULLA DI PORTICI*, *MARCO VISCONTI*: ma Carlo Ninchi ci appare destinato, — la cinematografia italiana avrà un grande merito se saprà valorizzare in questo senso i suoi enormi mezzi, — ad impersonare figure di eroi mitici che lottano contro il male a favore del popolo, eroi generosi e disinteressati, capaci dei sentimenti più puri, e però, attivi e fattivi nella vita. La letteratura italiana è piena di personaggi che si riallacciano alla maschera figura di Carlo Ninchi in virtù di un immaginoso ma reale legame di nascita, di sangue, di materia. Carlo Ninchi potrà domani trovare nel suo cammino di attore, temi più semplici (non potrebbe, per esempio, essere un perfetto guardiacaccia in un film tratto dalla *Trappola* di Delfino Cinelli?), ma dovrà un giorno, presto o tardi, e sarà la terra e la stirpe avita che lo aiuterà a trovarlo, incontrare il personaggio che potrà fare di lui non soltanto l'eccezionale interprete che sappiamo, ma una « figura » che resti classica nella « tipologia » e nella « drammaturgia » del cinematografo. Che si possa dire: « un Ninchi » come si dice « un Barrymore » o « un Tracy », non più uomini ma caratteri fantastici.

FILM PRINCIPALI: *CORTE D'ASSISE* (Cines, 1930); *TERRA MADRE* (Cines, 1930); *SCALA* (Cines, 1930); *SOLITARIO DELLA MONTAGNA* (Cines, 1930); *VALLEY* (Cines, 1930); *AMO TE SOLA* (Tiberia, 1935); *SCIPIONE L'AFRICANO* (Cons. Scipione, 1937); *CAVALLERIA RUSTICANA* (Scalera, 1938); *DORA NELSON* (Urbe-Ici, 1939); *SCANDALO PER BENE* (Prod. Ass., 1940); *ARCIDIABOLO* (Fides, 1940); *LUCREZIA BORGIA* (Scalera, 1940); *LA FANCIULLA DI PORTICI* (Art. Ass., 1940); *MARCO VISCONTI* (Cif, 1940).

PUCK



FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE

★★★ BUONO

★★ MEDIOCRE

★ SBAGLIATO



'L'assedio dell'Alcazar'

★★★★ L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

Italia - Premiata alla 8a Mostra di Venezia - Prod.: Bassoli - Distribuz.: I.C.I. - Dir. di prod.: Baldassarre Negroni - Regia: Augusto Genina - Soggetto: A. Genina, A. de Stefani, Pietro Caporilli - Scenegg.: A. Genina, A. De Stefani - Scenografia: Gastone Medin - Operatori: Jean Stallich, Francesco Izzarelli - Musica: Antonio Veretti - Fonico: Giacomo Pizzarno - Montaggio: Fernando Tropea - Attori registi: Primo Zeglio, Alberto Izzarelli - Interpr.: Fosco Giachetti, Mireille Balin, Rafael Calvo, Maria Denis, Andrea Checchi, Aldo Fiorelli, Silvio Bagolini, Nino Crisman, Anita Farra, Carlo Duse, Ugo Sasso, Marcello Barci, Vasco Creti, Guido Notari, Guglielmo Sinas, Carlo Tamberlani, Adele Garavaglia, Oreste Fares, Charles Muñoz, Giovanni Dal Cortivo.

Abbiamo già detto che questa nuova stagione del cinema italiano sembrava essersi determinata sotto i migliori auspici. La produzione che già circola nelle nostre sale dà piena conferma alla nostra affermazione, specie se essa, relativamente si intende al variare dei motivi e dei soggetti, sarà sempre dell'altezza de L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR.

Di questo film presentato recentemente a Venezia in occasione della «settimana» italo-tedesca del cinematografo è già stato scritto su questa rivista in modo esauriente e chiarissimo. A noi, che non avemmo quest'anno la fortuna di assistere alla manifestazione veneziana, resta ben poco da dire. Più che ritornare ad una analisi critica del lavoro, che ha riscosso ormai e giustamente le lodi del pubblico, della stampa, dei competenti, e di tutti quegli stranieri che hanno già avuto occasione di vederlo, ci sembra opportuno fare alcune brevi considerazioni sul cinema italiano, che L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR ci ha fatto venire in mente.

Innanzi tutto questo film ha dimostrato che il problema degli attori è tutto riposto in una questione di modo e non di numero come qualcuno ancora sostiene. Il complesso recitativo di L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR ha posto in luce le enormi possibilità di attori italiani già noti quando essi vengano scoperti e valorizzati nelle loro latenti capacità, che certi cliché e certa abitudine avevano fatto perdere di vista. Maria Denis, Fosco Giachetti, Checchi, Bagolini e tutti gli altri insomma ci hanno dimostrato di avere doti ampiamente sufficienti per lavori della più vasta responsabilità e del più difficile respiro.

Ancora, la regia italiana, ha dimostrato di non aver nulla da invidiare alla migliore tecnica straniera, affrontando un tema che per essere legato alla storia vera e recentissima di avvenimenti che noi tutti e con noi il mondo intero ha vissuto,

presentava difficoltà e pericoli salientissimi ed evidenti. Genina ha talmente «sentito» il suo compito e il suo lavoro da darci un'opera che è un vero capolavoro di epica, di umanità e di forte poesia.

La cura, poi, la meticolosità che sono state poste nella ricostruzione dell'ambiente, non solo materiale, ma morale, nel quale si svolge la gesta pongono in primo piano l'ingegneria italiana del cinematografo e l'operosità e l'intelligenza delle nostre maestranze.

C'è insomma dietro a questo L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR tutto il cinema italiano in primissima linea, il cinema italiano che rivendica il suo primato. Sia questo film di esempio a tutti coloro che fanno in Italia del cinematografo, sia di esempio a chi ha avuto finora dei dubbi, e soprattutto faccia pensare al nostro pubblico con quanta serietà, con quanto impegno si lavori nei teatri di posa italiani, per il cinema italiano.

★★ IL PIRATA SONO IO

Italia - Prod.: Capitani - Distr.: E.N.I.C. - Regia: Mario Mattoli - Dir. di prod.: Eugenio Fontana - Soggetto: Mario Mattoli - Scenegg.: M. Mattoli, Metz, Marchesi, Steno - Scenografia: Piero Filippone - Arredamento: Mario Rappini - Costumi: Casa d'Arte di Roma - Musica: C. A. Bizio - Oper.: Aldo Tonti - Montaggio: Mario Scrandari - Interpr.: Macario, Dora Bini, Juan De Landa, Katuscia Odizova, Carmen Navascuez, Agnese Dubbini, Carlo Rizzo, Enzo Biliotti, Mario Siletti.

Diciamo subito che questo ultimo film di Macario ci ha alquanto deluso. Montato con ricchezza scenografica veramente d'eccezione, curato fin nei più nascosti dettagli sulla traccia di una indicazione storica che anche trattandosi di un «buffo» non sfugge a nessuno, questo film fatto per far ridere non raggiunge, diciamo la verità, i suoi assenti.

È difficile poter ricercare la ragione di tutto questo, poter individuare l'errore che ha danneggiato il lavoro nella sua essenza stessa, è difficile perché tutto, attori, scenografia, regia, montaggio, intessitura stessa del film sono della migliore qualità e della migliore mano. Macario ha dato tutto se stesso. In ogni suo movimento, in ogni suo gesto è chiaramente leggibile l'impegno con il quale egli ha lavorato ed è appunto perciò che appare strano il fatto che questo personaggio che tanto ci ha divertito e ci diverte sulle scene, non fa presa affatto in questa storia che anche come vero e proprio racconto non manca invero di una certa originalità e che ha in sé tutti i numeri necessari del film comico.

Forse il difetto sta in una falsa misurazione del «fiato» comico del protagonista. Macario ha creato (è la parola che merita) un genere di comicità che nasce e si esaurisce in pochi secondi di «boutade»; la sua vis comica è fatta di frammenti, è fine a se stessa, appartiene, con tutte le naturali limitazioni, alla brevissima vita del varietà. E per questo che un personaggio, nel senso narrativo della parola, non può reggersi in questi unici panni, ed è per questo che il «pirata» di questo ultimo film risulta episodico di minuto in minuto senza mai condurre lo spettatore in un completo clima di comicità. Non vi è in altre parole una continuità che legni tutto il complesso del lavoro e gli dia una ragione al di sopra ed oltre le brevi farsette e la brevissima mimica di pochi momenti.

Ad ogni modo questo lavoro resta sempre una documentazione; è una esperienza che accanto a quelle più positive dei precedenti film di questo attore, gioverà indubbiamente ai prossimi lavori di Macario.

Juan De Landa, forse eccessivamente rombozante ed esteriore.

★★ UN BIMBO IN PERICOLO

(Unexpected Father) - U.S.A. - Produzione: New Universal - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Georges Lamont - Soggetto: Leonard Spigelguss - Scenegg.: Charles Grayson, Leonard Spigelguss - Operatore: George Robinson - Interpreti: Mischa Auer, Baby Sandy, Shirley Ross, Dennis O'Keefe.

Abbiamo detto recentemente che il posto esatto di Mischa Auer è nei primi piani di caratterista, nelle figure di contorno, che la sua ottima capacità però sa rendere subito la ragione stessa del film. Il complesso poi Mischa Auer-Baby Sandy rappresenta sempre una fortunata occasione per qualunque film. In questo UN BIMBO IN PERICOLO si narra la storia di un fanciullino restato senza genitori e che viene allevato e curato da Mischa e da un suo amico fidanzato con una corista di un grande teatro di riviste americano. I tre giovani sono affezionatissimi al piccolo e il sogno dei due fidanzati, che hanno però tra loro continui contrasti, è quello di adottarlo in piena regola. Per adottare tuttavia il piccolo Sandy è necessario essere sposati, ed è proprio al matrimonio che inconsciamente il bambino li porterà concludendo nella migliore e più logica maniera il racconto stesso del film.

Mischa Auer è così per l'ennesima volta l'amorevole balia del fanciullino e in questa sua strana posizione trova naturalmente il modo di divertire il pubblico per una buona ora e mezza.

Il film è certamente ricco di incongruenze, di una estrema facilità e di vari assurdi che però in quanto vengono dati proprio così come sono e senza tema di disturbare finiscono per venire dimenticati e per fare accettabile il film.

★★★ CAPITAN FURIA

(Captain Fury) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: Scudera-Leoni - Regia: Hal Roach - Soggetto: Grover Jones - Scenografia: W. L. Stevens - Operatore: Norbert Brodine - Fonico: Marvin Hatley - Interpreti: Brian Aherne, Victor Mc Laylen, June Lang, Paul Lukas, John Carradine.

Capitan Furia è un giovane signore irlandese, deportato agli inizi dello scorso secolo in Australia perché ribelle al governo inglese. Fuggito dalla prigione in cui era stato costretto e nella quale viveva come schiavo di un crudele padrone terriero, capitan Furia si dà alla macchia e con alcuni compagni inizia una lotta contro i grandi proprietari di terreni in favore dei miseri coloni che vengono sfruttati e vilipesi costantemente da questi ultimi.

Il film, che conduce naturalmente alla vittoria dei giusti ed alla punizione dei malvagi, è tutta una tessitura di cavalcate, di sparatorie, di beffe e di eroismi degni della migliore tradizione del West. Esso è un po' un miscuglio di un Douglas alla mano e di un movimentato Tom Mix e naturalmente, grazie soprattutto ad un agilissimo montaggio, riesce a divertire ed a prendere lo spettatore.

GIUSEPPE ISANI



(ottobre 1911)

★ Stralciamo da un articolo di fondo de *La vita cinematografica* scritto nell'ottobre del 1911 a conclusione del riuscitissimo « Concorso Internazionale del Cinematografo di Torino », alcuni passi di notevole importanza aventi tuttora un certo sapore di attualità: « Chiamiamolo... concorso — aveva stampato una nostra consorella!... Sì, diciamo noi, chiamiamolo concorso, anzi grande concorso cinematografico, e diciamolo ben forte, senza reticenze, senza paura, a fronte alta: grande concorso cinematografico, che non solo mise in rilievo i concetti elevati, gli studi umorosi, le cure assidue, indefesse, dedicati dalle case produttrici italiane, a questa nuova industria, ma che ha fatto preconizzare, non lontana, la fine della dannosa ed ormai stucchevole importazione. E, oggi, grazie al grande concorso, possiamo affermare che la scuola italiana, cinematografica, esiste e s'impone. Al miscuglio di francesi e di italiani che formava fino a poco tempo fa il personale delle nostre fabbriche cinematografiche, oltre ogni dire dannoso per le diversità di intenti e di concetti artistici fra gli elementi che le componevano, è stato sostituito, in quasi tutta, un personale completamente italiano: proprietari, direttori, tecnici, artisti, tutti italiani che fraternizzano e lottano con unità d'intenti, con intenso amore, per questa arte giovane e forte, mossi con ardore passionale da un unico desiderio: creare la cinematografia italiana, far nostra quest'arte figlia d'oltralpe è vero, ma che in mezzo a noi ha trovato il suo tempio.

Quando, sciolti i freni, abbiamo cominciato a muovere i primi passi da soli, all'estero si è riso di compassione, come d'uso innanzi a qualunque impresa italiana: fortunatamente non ce ne curammo, fidenti nelle prime opere nostre che, benché incerte, fanciullesche quasi, lasciavano intravedere uno slancio ed una esuberanza mai repressa, che ci era arrisa sicura per l'avvenire: era una bella alba nascente! Con l'andar del tempo camminammo con maggior franchezza — gli altri, divenuti seri, cominciarono a sorvegliarci; il sole già faceva sentire i suoi raggi infortunati. Finalmente il grande Concorso internazionale di Torino chiamava tutti i forti dell'arte nostra a battaglia — e stranieri ed italiani risposero in massa: Verremo e, ci batteremo... Ma il nostro sole era allo zenit, dardeggiava, e i più avventurosi sentore, per non cadere colpiti da una insolazione preferivano... non uscire di casa. Ecco la prima vittoria italiana: la fuga dei concorrenti stranieri, che provocatori quando credevano avere di fronte un fanciullo, scapparono nell'accorgersi che il ragazzo era diventato uomo dalle forme erculee ».

Nel chiudere l'articolo, l'autore inviava al produttore Ambrosio che aveva ottenuto il massimo premio del Concorso il seguente fervido augurio: « Sia glorioso sempre, anche nell'arte nostra, il nome d'Italia, e, come oggi avete fatto, spetti sempre a voi il merito di aggiungere nuove foglie al lauro vittorioso che, per merito vostro, già recinge la sua fronte ».

★ A proposito di una nuova invenzione destinata al più grande successo: « Finalmente dopo pazienti ricerche e lunghi studi si è riusciti a costruire un nuovo apparecchio denominato Operaphone che permette di rappresentare automaticamente delle scene cinematografiche, parlate ed anche opere complete di qualsiasi lunghezza e senza interruzione. Il sistema di autosincronizzazione è completamente nuovo e dà dei risultati sorprendenti che fino ad ora non furono mai uguali: l'impianto è il più semplice possibile, ed un solo interruttore fa funzionare il cinematografo.



Una scena piuttosto emotiva de *'L'uragano'* di produzione Pasquali & C., Torino. « *'L'uragano'* di metri 800 circa è un dramma impressionante, pieno di interesse e di passione che si scatena con violenza nel cuore di una donna che non può più dirsi giovane e che vede l'amore allontanarsi inesorabilmente dalla sua vita. In una sfilata di quadri dove l'interesse è sempre crescente, noi assistiamo ad una lotta accanita fra due donne, o per meglio dire, fra due anime che difendono il proprio diritto alla vita, all'amore ».

È il proiettore stesso — che nessuna modificazione deve subire — che dà l'attacco elettrico, per mezzo della pellicola, quando si voglia far l'azione parlata e cantata, così si ottiene il vantaggio di illustrare, intercalando, l'opera con delle scene mute, per lo più comiche, e quando l'artista deve cantare, lo fa improvvisamente, senza che il pubblico se lo aspetti. Questi effetti in una pellicola di settecento metri si ripetono più volte, riuscendo nel complesso veramente sorprendenti. L'azione si svolge automaticamente. La voce viene riprodotta da speciali microfoni che la mandano allo schermo per mezzo di speciali ricevitori ultrapotenti, che si possono collocare in più numero, a seconda della vastità della sala.

Noi che abbiamo assistito a degli esperimenti da questo apparecchio destinato ad apportare una rivoluzione nel genere di spettacoli cinematografici, possiamo invero assicurare che l'effetto che esso produrrà sullo spettatore sarà grande: dà l'illusione di trovarsi in teatro e di sentire i migliori e celebrati artisti lirici nelle opere più note ed apprezzate. A prova di ciò e della serietà della cosa, la Casa Ricordi ha già concessa l'autorizzazione di riprodurre in cinematografo, con tale sistema, delle opere complete ».

★ La parola del critico: IL CALVARIO (produzione Pasquali & C.) — Il lungo martirio di una giovane donna, costretta dall'ambizione paterna a rinunciare al suo sogno d'amore per sposare un titolato vizioso, crapulone, dedito solo ai più volgari piaceri mondani, è riprodotto in questa film con scene di singolare interesse, di una drammaticità intensa, avvincente. La De Roberti, nelle vesti della protagonista, ha saputo trovare atteggiamenti, gesti, espressioni del volto, che dicono tutto lo strazio di un'anima angosciata sino allo spasimo. Efficace il *Del Colle* in quelle del marito cinico, brutale. Tutti gli altri cooperano a rendere palpitante di verità questa importantissi-

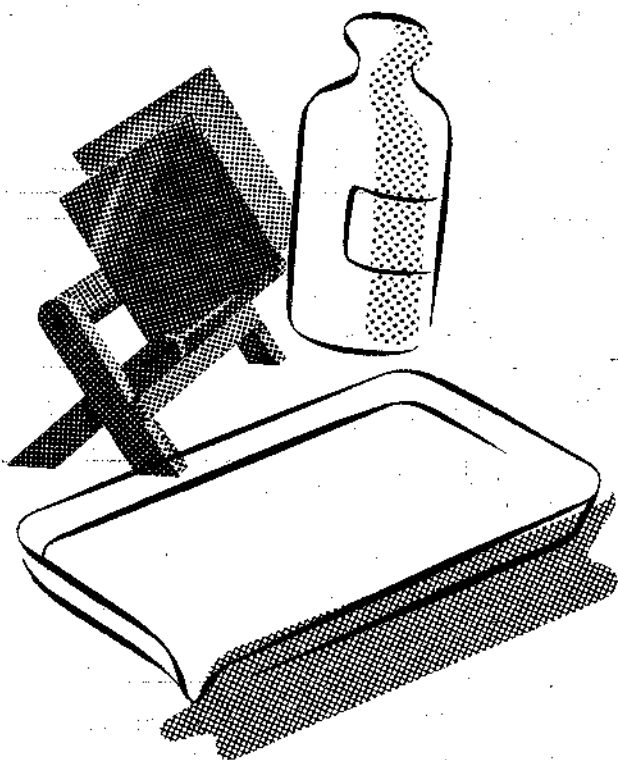
ma film che tanto successo ottenne in questi giorni al nostro aristocratico Cinema della Borsa. Splendida, di una severa eleganza, la messa in scena. Bellissimi i punti di vista, eccellente la fotografia.

★ Ed eccovi un esempio di come il critico d'allora smontava con poche ma sentite parole una produzione completamente sbagliata: NAT PINKERTON (produzione Eclipse): « ossia: la maschera di cera; oppure: il fantoccio che dorme; ovvero: il ballo di San Vito di Madamigelle... di compagnia, con accompagnamento di molli ubbriachi con e senza tuba. Uno zibaldone indiscutibile, senza senso comune, privo di qualsiasi interesse, buttato giù alla carlona, indegno della più infima casa produttrice di films cinematografiche. L'hanno proiettato con molta infamia e senza lode al Cinema Romano ».

★ La Società Ambrosio ha acquistato il diritto esclusivo di riprodurre in cinematografia le opere del D'Annunzio ed inizierà la serie interessantissima con *La figlia di Iorio*. L'ottima Casa fa le cose a dovere, nulla risparmiando perché il suo buon nome si espanda in ogni remoto angolo della terra, come segnacolo dell'arte italiana.

★ Edison, intervistato a Berlino sulla sua nuova invenzione del cinematografo parlante, dichiarò che farà passare il tempo alla gente quando, in grazia ai progressi della meccanica, non ci sarà più da lavorare che due ore al giorno. Edison disse che prima di partire dall'America fece le ultime lastre che presentavano gravi difficoltà, trattandosi di afferrare la voce all'aperto. Ora duecento quadri parlanti sono già pronti. Questa combinazione di cinematografo e grammofono, secondo Edison, vuoterà i teatri.

da *'La vita cinematografica'*



PRODOTTI

per fotografia

C H I N O N E

C O L L O D I O
F O T O G R A F I C O

I D R O C H I N O N E

MONTECATINI

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

BANCO DI SICILIA

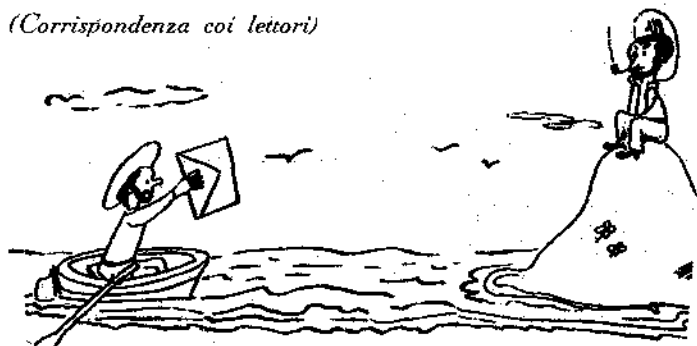
ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

**OLTRE mezzo MILIARDO
DI FONDI PATRIMONIALI**

**122 sedi
e Agenzie**

L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI
A RISPARMIO e IN CONTO COR.
RENTE FRUTTIFERO e COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

(Corrispondenza coi lettori)



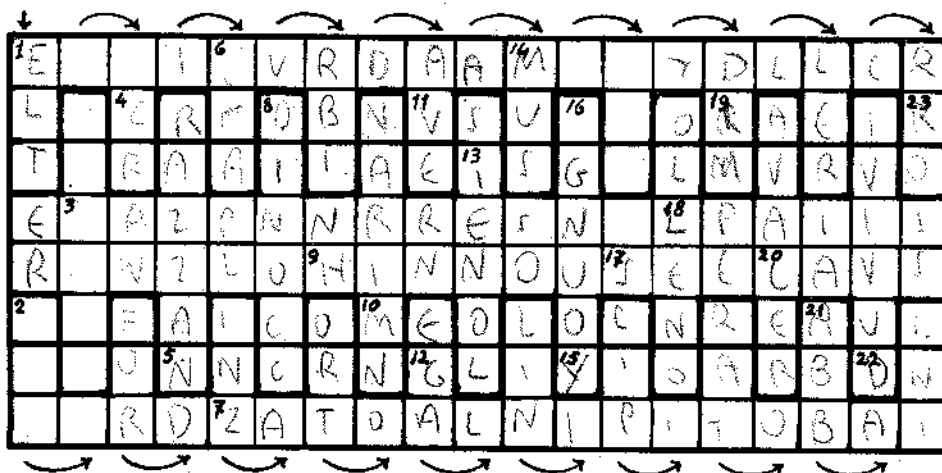
35I

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 30 novembre 1940-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

SU E GIÙ CINEMATOGRAFICO

Disporre al numero relativo le parole come da definizioni, movendo dall'alto in basso e dal basso in alto seguendo la direzione delle frecce. Ogni parola ha inizio nella casella col numero relativo e fine nella casella precedente il numero successivo. A soluzione ultimata, nelle caselle a bordo ingrossato, si leggerà il titolo di un film italiano, nome e cognome del suo regista e di una interprete.



Definizione: 1. Regista di 'Scarpe al sole' - 2. Attrice italiana ('L'albergo degli assenti') - 3. Film tedesco UFA con Lil Dagover - 4. La diva dai grandi occhi - 5. Il maggiore Morelli di 'Luciano Serra pilota' - 6. Il più grande comico del cinema - 7. Il 'Cardinale Lambertini' - 8. La stella adolescente - 9. Edward Everett... - 10. Stella italiana esportata - 11. Da un suo romanzo fu tratto il film, 'Il corriere dello Zar'

12. Regista del film su 'Il Cigno di Busseto' - 13. Il nome della diva del n. 10 - 14. Colui che disse: 'Il Cinema è l'arma più forte' - 15. Cognome di tre divi di Hollywood (uno in 'La via dell'impossibile' l'altra in 'Caffè Metropole', il terzo in 'Paradiso per tre') - 16. Per 'loro' soli è un nuovo film italiano - 17. Personaggio storico filmato da Carmine Gallone - 18. Il regista di un 'Un mondo che sorge (autore di un articolo pubblicato nel n. 38 di Cinema) - 19. Trenker lo fu della California - 20. Film di Alessandrini - 21. Fu 'Teresa Confalonieri' - 22. Uno dei maggiori registi francesi - 23. Musicista che in 'Casta Diva' fu impersonificato da Achille Maieroni.

BRUNO CARTAPATTI (Milano)

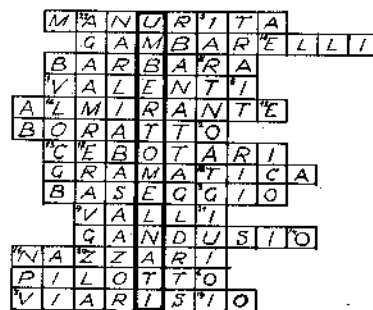
"ferrania,"



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V.
PER IL SUONO TIPO S.D.V.
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

SOLUZIONE DEL GIUOCO DEL N. 103 (10 OTTOBRE 1940-XVIII)

CASELLARIO CINEMATOGRAFICO



Colonna centrale:
UMBERTO MELNATI

Caselle numerate:
VOGLIO VIVERE
CON LETIZIA

VOGLIO VIVERE CON LETIZIA

SOLUTORE DEL GIUOCO N. 103

BUFALINI VITTORIO - Roma, Via Angelo Brofferio, 3

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco. **già cinematografico.**
Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione dei giochi pubblicati nel 105° fascicolo apparirà nel 107° fascicolo (10 dicembre 1940-XIX)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

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

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L.40.000.000 INT. VERB. SEDE: MILANO - CORSO DEL VORTICO, 12

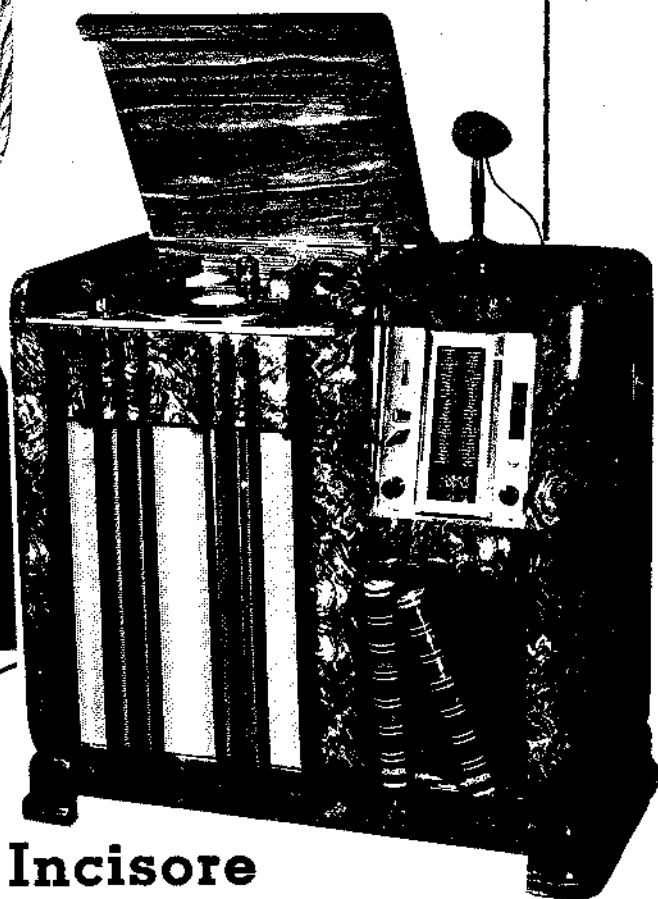


FIAT 1100

Invidete dischi e subito li ascolterete!



SAFAR



Radio Fono Incisore

SAFAR 844