

CINEMA



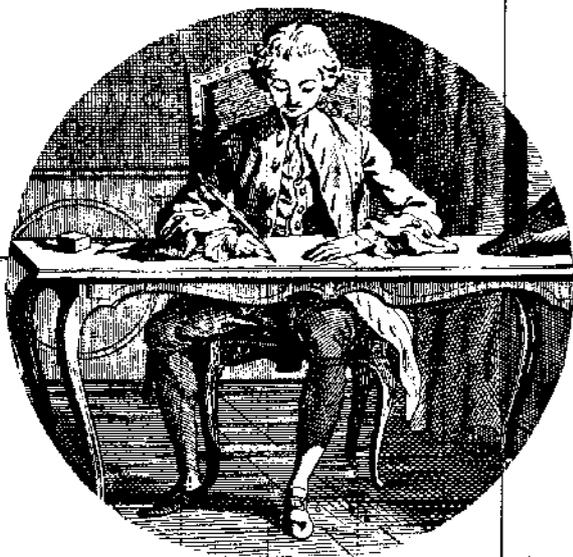
SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

119 LIRE
2,50

10 GIUGNO 1941-XIX

AI LETTORI

Quando avete 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



ING. G. OLIVETTI E C. S. A. - IVREA



La macchina per la vostra corrispondenza personale

OLIVETTI STUDIO 42

In copertina:



Una bella immagine del film 'Achtung! Feind hört mit!' (Attenzione, il nemico vi ascolta!) della Terra Filmkunst

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 VI - Volume I Fascicolo 119 10 giugno 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

FRANCESCO PASINETTI (Editoriale)	
<i>Disciplina / fantasia / intelligenza</i>	pag. 369
HERBERT KLINE	
<i>'Il villaggio dimenticato'</i>	» 370
ALDO ROMOLOTTI	
<i>Il moto perpetuo</i>	» 372
RENATO GIANI	
<i>Un indice retrospettivo</i>	» 374
MASSIMO MIDA	
<i>Nuovo avanguardismo</i>	» 377
PAGINONE	
<i>Crawford 1930</i>	» 378
P. M. PASINETTI	
<i>Compendio berlinese (2ª puntata e fine)</i>	» 380
D. M.	
<i>Valentina</i>	» 382
ERNESTO VERGANI	
<i>Corrispondenza da New York</i>	» 382
GIANFRANCESCO LUZI	
<i>L'eroica antiborghese</i>	» 383
F.	
<i>Segnalazioni: una fanciulla in un prato</i>	» 385
LUCIANO VISCONTI	
<i>Cadaveri</i>	» 386
GIUSEPPE ISANI	
<i>Incontri europei</i>	» 386
<i>'Il re dall'elefante bianco'</i>	» 387
A. VAL.	
<i>Il problema del formato ridotto</i>	» 388
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	» 390
NELLE RUBRICHE	
<i>Cinema gira</i>	» 363
<i>Giornali Luce</i>	» 367
<i>Campionario</i>	» 389
<i>Galleria: Eduardo e Peppino De Filippo</i>	» 392
<i>Capo di Buona Speranza</i>	» 395
<i>Giochi e concorsi</i>	» 396

AVVERTENZA

Preghiamo tutti i nostri lettori e i nostri amici di prendere nota del nuovo numero di telefono di 'Cinema':

683-470

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - 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 Dossojoli 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



Estate in Italia

L'Italia lungo le sue coste tirrene e adriatiche offre soggiorni estivi della più grande varietà, e tutti incantevoli:

la Riviera Ligure con i suoi giardini, la Riviera della Versilia con le ampie distese di sabbia, Napoli e le sue isole, la costiera Amalfitana, le serene spiagge Abruzzesi e Marchigiane, la Riviera di Romagna, il Lido di Venezia, l'Istria, il Carnaro



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

CINEMA GIRA

ITALIA

È ENTRATO...

...in lavorazione a Tirrenia il film **HO PERDUTO MIA MOGLIE** sotto la regia di Giacomo Gentilomo, interpretato da Viarisio, Maria Mercader, D'Ancora, Pina Renzi, Virgilio Ricento, Dina Sassoli, Ernesto Almirante.

IL GIORNALE D'ITALIA...

...di pochi giorni fa, riferendosi ai motivi che spingono ad erigere l'impalcatura alla colonna di Marco Aurelio in Piazza Colonna a Roma, ha lanciato una bella proposta. Ma vogliamo riferire le stesse parole dell'annotatore: « Nella occasione dell'innalzamento della copertura alla colonna di Marco Aurelio, noi vorremmo si procedesse a cura dell'Istituto Nazionale Luce alla presa di una pellicola di tutte le spirali (non formavano anch'esse nel loro tempo, una vera e propria pellicola?) per poi proiettarla a scopo istruttivo come documentario storico. Sappiamo bene che nel 1896 vennero già eseguiti, di quei bassorilievi, accurati calchi, che rivendemo alla Mostra della Romanità, ma riteniamo utile dare ad essi una nuova e maggiore divulgazione a celebrazione dei fasti romani di oltre 17 secoli fa ».

La proposta ci piace, approviamo i nobili propositi del collega del *Giornale d'Italia*, e giriamo la stessa a chi di competenza. Aggiungiamo che anche la colonna Traiana atten-

de un operatore in gamba che possa ritrarre in film le vicende già sul marmo cinematografate molti secoli or sono. Perché non fare un unico documentario opportunamente dosato e musicato? Sappiamo delle difficoltà certamente esistenti per un'impresa del genere, ma stimiamo i nostri operatori adusi a fatiche ben più dure!

IL CINE GUF DI TORINO...

...in una mattinata retrospettiva ha commemorato Amleto Palermi con la proiezione del film **LA VECCHIA SIGNORA**.

FLAVIO CALZAVARA...

...coadiuvato da Primo Zeglio dirigerà il film di produzione Scia, **CONFESSIONE**.

LA SOVRANIA FILM...

...comunica: « Il capitale sociale è stato portato da L. 500.000 a Lire 1.000.000. È stato eletto nuovo presidente Lucio Caracciolo D'Aquara, vicepresidente il dott. Giuseppe Pelagallo, amministratore delegato il prof. Giorgio Ansoldi. Sono state create due agenzie: a Madrid e a Berlino ».

LA G. I. L. ...

...ha ricevuto in dono dalla casa cinematografica spagnola Cifesa i due film **CASTELLI DI CASTIGLIA** e **FILIPPO II E L'ESCURIALE**. Questo dono che permette alle nostre giovani falangi di ammirare le bellezze della



Ilse Werner e Joachim Gottschalk in una scena del film 'Die Schwedische Nachtigall' (L'usignolo svedese). Una produzione Terra che verrà prossimamente distribuita dall'A. C. I.-Europa Film

terra di Spagna, ha meritato la gratitudine del comando della G.I.L.

IL SUCCESSO...

...delle nostre « Segnalazioni » è sempre più vivo. Dopo Carla Del Poggio e Paola Veneroni, è la volta oggi di Elio Marcuzzo ad entrare in produzione. Questo giovane attore di notevole talento sta difatti prendendo parte, in un ruolo importante, al film **NOZZE DI SANGUE**, che sotto la regia di Alessandrini, si gira alla Farnesina.

GERMANIA

IN DUE PICCOLI...

...cinematografi costruiti nella Cancelleria a Berlino e nella casa di campagna di Wachenfeld a Berchtesgaden, tutti i film germanici, non appena prodotti, vengono proiettati dinanzi al Führer. I film ritor-

nano al Ministero della Cultura e Propaganda, cui fa capo tutta l'organizzazione della cinematografia tedesca. Con questo però non deve intendersi che il Führer sia da considerarsi la massima istanza cinematografica in Germania. Salvo pochi casi, il Führer non si occupa direttamente delle cose del cinema, come, invece fa per l'architettura, la pittura e la musica. Acquista però particolare valore che Adolf Hitler abbia dato le direttive per iniziare i magnifici documentari di guerra che tutti noi abbiamo ammirato.

IL CONSORZIO CINEMATOGRAFICO...

...Tobis ha in fase di lavorazione il film musicale ispirato alla vita di Riccardo Wagner. Ha partecipato ai lavori di sceneggiatura il noto drammaturgo Ewald Von Deman-dowsky.



Un 'tipo' del film 'Promessi Sposi' (foto Vaselli)

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. ANON. CAPITALE E RISERVA L. 358.000.000,—

SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN ROMA

ANNO DI FONDAZIONE: 1880

170 Filiali in Italia,
in Libia e nell'Egeo

16 Filiali nell'Impero

18 Filiali e 3 Uffici di
rappresentanza all'Estero

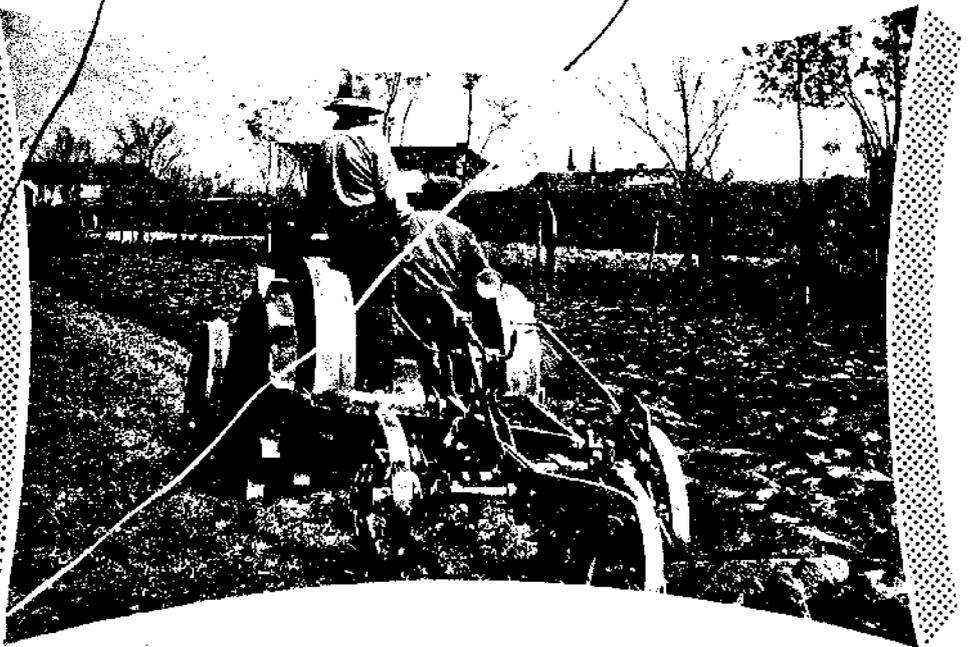
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

OGNI OPERAZIONE DI BANCA

Agricoltori!



LA VOSTRA ZAPPA POTENZIA
LA FORZA DEL PAESE



PORTATE LA MEDIA DEI 40 QUINTALI GIÀ RAGGIUNTI A 50 QUINTALI DI **SACCAROSIO** PER OGNI ETTARO INTENSIFICANDO E CURANDO AL MASSIMO LA COLTURA DELLA BIETOLA DA ZUCCHERO



Giornate romane di Brigitte Hornay. L'attrice giunge al Supercinema per assistere alla presentazione, in serata di gala, del suo film 'Mani liberate'

LA COLLABORAZIONE...

...cinematografica fra i Paesi dell'Asse si svolge a pieno ritmo e tutto fa prevedere che gli anni prossimi svilupperanno vieppiù l'opera iniziata. Contando i film italiani editi in Germania dalla Unione Cinematografica Italo-Tedesca e quelli acquistati da altri distributori, si calcola che nella prossima stagione non meno di una cinquantina di film italiani faranno apparizione sugli schermi della Germania.

IL PALAZZO DELLO SPORT...

...della capitale è stato trasformato, in vista delle maggiori esigenze, in uno stabilimento cinematografico di fortuna. L'inaugurazione della nuova attività dell'importante edificio è avvenuta col primo giro di manovella del film SET GIORNI DI LICENZA interpretato da Maria Anderson e Gustav Fröhlich.

U. S. A.

SOL LESER...

...sta rinnovando i successi ottenuti tempo fa in occasione de la nostra città di Wilder con la nuova produzione THAT UNCERTAIN FEELING diretta da Ernst Lubitsch ed interpretata da Merle Oberon, Melvyn Douglas, Burgess Meredith.

FRANK LLOYD...

...ha terminato di girare per conto della Universal THE LADY FROM CHEVRENE, un nuovissimo western, interpretato da Loretta Young, Robert Preston, Edward Arnold, Gladys George.

HARRY HOPKINS...

...rappresentante di Roosevelt in quel di Londra, rientrando dal suo recente viaggio in Inghilterra ha portato seco « un ispirato e tempestivo » documentario dal titolo

N° 12065



« Questa nuova cipria è un sogno... »

Se adoperate la Cipria Kaloderma, il vostro viso, anche sotto la luce più intensa, non apparirà incipriato, ma finemente curato. Ciò è reso possibile in virtù di uno speciale sistema di preparazione della cipria per cui essa, pur essendo stata portata ad un estremo grado di finezza, nulla ha perso di potere ricoprente. La Cipria Kaloderma è molto assorbente, dimodochè solo di raro è necessario ricorrere al ritocco e, oltre ad aderire e distribuirsi in un modo perfetto, ha un profumo fine e delicato.



7 TINTE MODERNE
L. 15.- CAD

Cipria
KALODERMA

LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S. I. A. - MILANO

QUESTA È L'INGHILTERRA. Nei giornali americani nei quali la cronaca della prima rappresentazione del film ha trovato una larga eco, l'avvenimento viene osannato e portato alle stelle: « QUESTA È L'INGHILTERRA, riferisce Film Daily, è un vivo ritratto dell'eroica maniera con cui combattono le genti del

Midlands contro le forze aeree della Germania: gli operai di Sheffield, i cotonieri del Lancashire e gli sportivi di Coventry che vagano presso le loro fabbriche e le loro case rovinata sembra vogliono dimostrare con il loro coraggio, la loro fermezza, la loro sopportazione, tutta la fiducia che essi hanno nella vit-

ALMANACCANDO

Riceviamo e pubblichiamo:

Soc. An. Editrice 'Cinema' - Roma
Al Direttore

continuando a ricevere il cortese invito di inviare notizie mie per l'Almanacco del Cinema Italiano, rispondo non con ironia, ma con nera amarezza. L'esser stato uno dei migliori ai tempi del cinema muto, aver diretto con successo alcune compagnie drammatiche, aver inaugurato e insegnato recitazione cinematografica il primo anno di vita al Centro (non ancora centro, ma buon nucleo) cinematografico, l'esser considerato da tutti gli attori indistintamente sia di teatro che di cinematografo uno dei più sicuri e illuminati maestri, continua a esser litato per me di cancellazione dai ruoli. So che alle proposte sul mio nome fatte da industriali si risponde che Zorzi è sorpassato, che abituato al muto non saprebbe far recitare gli attori, che è uomo di teatro, ecc., ecc. So questo da più che due lustri e la meraviglia prima, l'amarezza poi hanno accompagnato sempre me in esilio fra tanti favoriti, fra i quali la

maggior parte artefice di quella mediocrità che invischia e inuischierà per molto tempo ancora la nostra arte cinematografica. È crollato il ponte. Fenomeno bellico. Perdonate lo sfogo e tralasciate il mio nome fra i tanti più o meno illustri che illustreranno le pagine dell'Almanacco del Cinema Italiano.

GUGLIELMO ZORZI

Nota della Redazione. - Ci stupisce questa lettera, e perciò la pubblichiamo. Tutti sanno che l'Almanacco che stiamo faticosamente compilando ha da essere completo in tutte le sue parti. Perciò non può mancare il nome di Guglielmo Zorzi. E alle sue parole melanconiche, rispondiamo con dati: sono suoi il soggetto di DONNA PERDUTA (in collaborazione con Guglielmo Giannini) e di NOTTE DELLE BEFFE (in collaborazione con A. Dominij), dalla sua DAMA BIANCA fu tratto qualche anno fa un film, tra gli sceneggiatori della CORONA di FERRO figura anche il suo nome. Per un « esiliato » non c'è male. Se poi le sue ambizioni toccano altri campi del cinema, la questione resta puramente privata, e non tocca a noi prenderne atto; noi che d'altronde non siamo certo sostenitori dei « vecchi » registi del muto.



Emil Jannings e Hans Steinhoff, protagonista e regista di 'Ohm Kruger'. Jannings si trova in questi giorni a Roma in occasione della prima visione del film

balza chiaro agli occhi la situazione degli acquisti soggetti:

Mese	Originali	Libri	Teatrali	Totale
aprile 1940	38	27	4	69
maggio	21	18	4	43
giugno	12	7	1	20
luglio	27	17	9	53
agosto	40	7	5	52
settembre	19	9	4	32
ottobre	29	11	5	45
novembre	20	8	5	33
dicembre	35	16	9	60
gennaio 1941	30	14	7	51
febbraio	36	11	8	55
marzo	31	19	5	55

Di modo che durante i 12 mesi suddetti noi abbiamo nella situazione della produzione cinematografica americana 338 soggetti originali, 164 tratti da libri, 66 da lavori teatrali, per un totale generale di 568 soggetti.

toria. In alcune sequenze, tipici abitanti del Midland raccontano della loro esperienza ormai acquisita in materia di incursioni aeree ed esprimono inoltre il loro punto di vista sulla guerra.

È inutile commentare tali accorgimenti della propaganda britannica. Evidentemente S. M. Britannica è a corto di motivi e non potendo dimostrare la combattività del soldato inglese, porta sullo schermo l'angoscia muta delle genti del Midland che affrante impaurite snervate affamate, non hanno la forza di aprire la bocca. Quei pochi che hanno parlato, del resto, sono stati lieti di dimostrare gli accorgimenti da loro escogitati in materia di bombardamenti: la fuga e le imprecazioni.

GLORIA SWANSON...

...per la prima volta dopo il 1931, data della sua ultima apparizione sullo schermo, è stata designata dalla R.K.O. a ricoprire il ruolo principale, accanto ad Adolphe Menjou nel film *IL PADRE PRENDE MOGLIE*.

IL M. P. H. ...

...ci offre una interessante statistica che si presta a considerazioni di ampia portata: « Durante il mese di febbraio scorso i produttori di Hollywood hanno acquistato 55 soggetti, dei quali 36 originali, 8 tratti da lavori di teatro, 11 da romanzi. L'acquisto più fenomenale è stato fatto (come già preceden-



Mario Ferrari e Paola Veneroni nel film 'Divieto di sosta' (foto Miano)

temente è stato pubblicato da noi) dalla Paramount che nello stesso mese ha comprato per 285.000 dollari la commedia di Gertrude Lawrence *LADY IN THE DARK*. Del resto la Paramount aveva già pagato nel 1928 ben 300.000 dollari per *AMIE'S IRISH ROSE* e la M.G.M. nel 1926 sborsò ben mezzo milione di dollari per *BEN HUR*. La novella di Ernest Hemingway *FOR WHOM THE BELLS TOLL* fu venduta alla stessa Paramount per 150.000 dollari: un record da battere. Da questo specchio che qui appresso riportiamo

JEAN GABIN...

...sta lavorando nel film *MOONTIDE* tratto da un soggetto del vecchio scrittore della Fox, Willard Robertson.

JEAN RENOIR...

...che si trova da tempo negli Stati Uniti sta preparando il film *WIND, SAND AND STARS*.

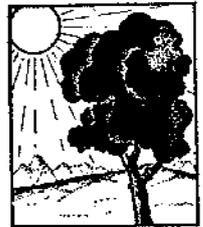
AL CINE ROMA...

...è stato presentato, con mediocre successo, il film italiano *MANON LESCAUT* che ha ottenuto dalla stampa cinematografica tre stelle di premio nella critica. Il pubblico è rimasto deluso: Gigli annunciato a caratteri cubitali nei cartelloni pubblicitari, non appare nel film se non attraverso la sua voce. Alida Valli ha incontrato le simpatie del pubblico americano ed è stata complimentatissima dalla stampa. Il *Daily News* giunge persino al punto di indicarla ai produttori di Hollywood come un acquisto da non lasciarsi sfuggire.

ARGENTINA

A BUENOS AIRES...

...vengono distribuiti dalla Organizzazione Cinematografica UFA Film - Argentina, film germanici di produzione UFA, Tobis e Terra. I film vengono inviati per via aerea attraverso il Portogallo e via New York.



**IN ESTATE
TUTTE LE
SIGNORE
VOGLIONO
IL TESSUTO**

**FIOCLIN
DE ANGELI-FRUA**

**FIOCLIN
DE ANGELI-FRUA**

**FIOCLIN
DE ANGELI-FRUA**

**TESSUTO
INGUALCIBILE
RESISTENTE
PRATICO
ELEGANTE
SPORTIVO
GIOVANILE**

**QUESTO MERAVIGLIOSO
TESSUTO SI RICONOSCE
DALLA CIMOSSA CHE
PORTA IMPRESSO IL
NOME "FIOCLIN"**

**FIOCLIN
DE ANGELI-FRUA**



GIORNALI LUCE

N. 139. — *Fronte greco*: La vittoriosa battaglia dell'Epuro. I nostri « picchiatielli » all'attacco. Le nostre truppe entrano in Argiro-castro entusiasticamente acclamate dalla popolazione. I delegati greci trattano la resa con il Comandante dell'armata italiana (Luce) - *Fronte jugoslavo*: A Ragusa con le divisioni che vinsero la battaglia dello Scutarino. Sulla strada di Spalato. Il Principe di Piemonte con le truppe d'occupazione. Veduta di Spalato (Luce).

N. 140. — *Dalmazia italiana*: Alcune scene dell'occupazione dell'isola di Curzola. Nel canale di Segna; navi affondate dai serbi (Luce) - *Montenegro*: Cettigne, la capitale occupata dalle nostre truppe. L'alza-bandiera. I principali edifici (Luce) - *Fronte greco*: I segni del ripiegamento che ha condotto alla resa le armate dell'Epuro e della Macedonia. Grossi reparti di prigionieri (Luce) - *Africa Settentrionale*: Dopo la battaglia per la riconquista della Cirenaica. Visioni del glorioso itinerario. Colonne di prigionieri verso i campi di concentramento (Luce).

N. 141. — *Fronte sud-occidentale*: Con le truppe germaniche in Tracia all'assalto della linea Metaxas. Occupazione di Salonico (Ufa) - *Istruzione tecnica*: Preparazione professionale dei giovani con speciali corsi istituiti presso le nostre officine (Luce) - *Attività della G.I.L.*: Montecatini. Il V Campionato ginnico femminile svoltosi alla presenza della missione tedesca della Hitler-Jugend (Luce) - *Neutralità nord-americana*: Il sequestro delle navi mercantili italiane ancorate nei porti americani (Metrotone) - *Il duca di Windsor dichiara*: Visione retrospettiva. Il Duca di Windsor prende possesso del suo Governatorato delle isole Bahama (Metrotone) - *Occupazione delle jonie*: Lo sbarco aereo delle nostre truppe a Corfù. L'occupazione di Cefalonia da parte di nostri paracadutisti (Luce).

N. 142. — *Lubiana*: La nuova provincia annessa all'Italia (Luce) - *Cronaca di Roma*: La Missione tedesca visita la III zona romana dell'U.N.P.A. (Luce) - *Cronaca sportiva*: Roma: Il Gran Premio di Roma per il campionato ciclistico d'Italia su strada (Luce) - *Dall'Irak*: Alcuni aspetti del giovane stato arabo - *Intelligence Service*: Nuove prove dei sistemi usati dall'Inghilterra nei paesi destinati a divenire sue vittime (Ufa) - *Dall'Ungheria*: Avanzata in Jugoslavia delle truppe ungheresi e occupazione di territori già appartenenti all'Ungheria (Magyar Film) - *Sbarco a Corfù*: Lo sbarco delle truppe che presiederanno l'isola (Luce) - *Crollo jugoslavo*: Distruzione di Mostar. Fortificazioni superate. Materiale bellico catturato (Luce) - *Vigilia della Vittoria*: Visita del Duca in Albania alla vigilia del crollo del fronte greco-jugoslavo (Luce).

N. 143. — *Cronaca di Roma*: S. M. il Re Imperatore inaugura la Mostra dell'Accademia germanica a Villa Massimo (Luce) - *Banche seguito truppe*: Uffici mobili curano lo svolgimento delle operazioni bancarie presso le truppe operanti al fronte greco (Luce) - *Invenzioni utili*: Un nuovo dispositivo automatico per il sollevamento delle ruote degli autoveicoli (Luce) - *Dalla Romania*: Bucarest: il Conducator dello Stato Romano presenzia una cerimonia militare - *Dove sono passati i britanni*: I danni provocati dalle truppe inglesi durante la loro permanenza in Cirenaica (Luce) - *Atene*: Rivista di truppe italiane e tedesche nella capitale della Grecia (Luce).

N. 144. — *Cronache sportive*: Brescia: Campionati di marcia e tiro della Milizia (Luce) - *Scambi culturali*: Berlino: L'arrivo del complesso artistico del Teatro Reale dell'Opera di Roma (Ufa) - *Da Belgrado*: Il Comandante della 2ª Armata italiana restituisce la visita al Generale comandante tedesco (Luce) - *Da Zagabria*: Il Comandante della 2ª Armata italiana visita il Capo dello Stato Croato, dott. Ante Pavelic (Luce) - *Cosa d'America*: Reclutamento e allenamento truppe (Metrotone) - *Dal Giappone*: Imbarco cadetti della Marina giapponese (Nippon News) - *Giornata dell'Esercito*: Mentone: inaugurazione del Dopolavoro delle forze armate. Sebenico: Austera cerimonia militare (Luce) - *Lubiana*: Il primo treno italiano sulla linea Postumia-Lubiana. Imponente manifestazione militare per la celebrazione della giornata dell'Esercito (Luce).

N. 145. — *Il Re Imperatore in Albania*: L'arrivo all'Aeroporto di Tirana. Il Sovrano visita a Tirana i templi delle tre confessioni religiose. S. M. il Re Imperatore giunge a Durazzo (Luce) - *Attività della G.I.L.*: Venezia: Istantanee al Collegio della G.I.L. Forlì: Il Saggio di chiusura degli allievi nel Collegio Aeronautico della G.I.L. Istruzioni di volo. Alessandria: Corso di agricoltura pratica istituito dalla G.I.L. femminile (Luce) - *Aviazione*: In Africa settentrionale con la nostra aviazione (Luce) - *Quota 731*: La zona dove fu impegnata la battaglia decisiva sul fronte greco (Luce).

N. 146. — *Nuova Europa*: La delegazione croata a Roma (Luce) - *Giornata Italiani nel mondo*: Roma: la celebrazione della seconda giornata degli italiani nel mondo. L'inaugurazione della mostra dell'italianità di Malta (Luce) - *Tripartito in atto*: Roma: L'arrivo della Missione militare giapponese (Luce) - *Nuovi piloti*: Caserta: Accademia aeronautica. Il giuramento degli allievi del Corso « Vulcano » (Luce) - *Re in Albania*: La visita di S. M. il Re Imperatore nello Scutarino (Luce) - *Soldati d'Italia*: Alcune scene retrospettive dell'Alba Alagi (Luce).



Vera Carmi nel film 'Il cavaliere senza nome'

ECCO ALCUNE NOTIZIE...

...della produzione: si gira FORTIN ALTO di Moglia Barth; ESTANO diretto da Carlo Roberto Monti; la Fenix Film sta girando FRONTERAS DE LA LEY; Mecha Ortiz lavora addosso a LLEGARÀ A TUS BRAZOS; la Generalcine produce CANCION DE LA LUNA con Catalina Barrena, Nuri Montjes e Pablo Vinina; FRANCESCO MUGICA dirige LOS MARTES ORGUEDEAS per conto della Lumiton, interpretato da Enrique Serrano; Della Garcos ha terminato VIENTE ANOS Y UNA NOCHE interpretato da Alberto de Zavalia; Adelqui Millar si appresta a girare VOLVER A VIVIR interpretato da Angelina Pagano; Domino Sapelli e Nini Gambieri; infine negli studi Rio de la Plata il noto cantante argentino Angelillo lavora nel film EL MI CIELO DE ANDALUCIA.

FRANCIA

IL GOVERNO DI VICHY...

...ha votato un credito cinematografico di cinquanta milioni di franchi per finanziare la nuova produzione francese. La situazione della stessa è piuttosto delicata: Jean Renoir, René Clair, Duvivier, Michele Morgan, Jean Gabin, Danièle Darrieux sono negli Stati Uniti dove, come spesso abbiamo pubblicato, lavorano nella produzione di Hollywood; molti altri attori, anche noti, si dedicano al varietà ed a commedie musicali forse in attesa di proposte per ora di là da venire; Charles Vanel, Claude Dauphin, Micheline Presle e altri lavorano alla radio; Louis Jouvet è in Svizzera a girare con Madelaine Ozeray il film ÉCOLES DE FEMMES. Per quanto poco possa trapelare dei propositi del governo di Vichy, è indubitato ormai che tutta la produzione tende a concentrarsi in riviera: Marc Allegret, George Prade, Marcel l'Herbier, Henry Gondre, hanno appoggiato e sostenuta questa necessità.

Tra i film ormai in cantiere ve n'è uno di Pagnol dal titolo LA PRIÈRE AUX ÉTOILES, il primo di una nuova trilogia fatta sulle linee di quella che iniziò la carriera cinematografica di Pagnol e che si chiamava MARIUS, FANNY e CESAR. Corinne Luchaire unitamente ai registi Lacombe, Joanson, Tourneur, Carne e Jaque hanno firmato un contratto per la Continental.

LUX FILM

presenta la produzione 1941-42

BARBABLU

Regia: C. L. Bragaglia - Interpreti: Lilia Sivi, Nino Besozzi, Umberto Melnati. (Film italiano).

BRILLANO LE STELLE

(Es Leuchten die Sterne) - Regia: Hans H. Zerlett - Interpreti: E. F. Feurbinger, La Jana, Vera Bergman, Rudi Godden. (Film tedesco).

ELISABETTA D'UNGHERIA

(Erzsebet Kyraline) - Regia: Felix Podmaniczky - Interpreti: Katalin Karady, Klary Tolnay, Pal Javor. (Film ungherese).

ELISIR D'AMORE

Regia: Amleto Palermi - Interpreti: Margherita Carosio, Armando Falconi, Roberto Villa. (Film italiano).

LA STRANIERA

Regia: M. Sorkin e C. M. Pabst - Interpreti: Viviane Romance, John Lodge, Milla Parély, Louise Carletti. (Film francese).

VOLO SUL DESERTO

(Verklungene Melodie) - Regia: W. Tourjansky - Interpreti: Brigitte Hornoy, Willy Birgel. (Film tedesco).

LUNA DI MIELE A TRE

(A Bride for Henry) - Regia: William Nigh - Interpreti: Annie Nagel, Warren Hull, Henry Morrison. (Film americano).

DON CESARE DI BAZAN

Regia: M. Bonnard.

SOGNO DI CARNEVALE

(Bal Paré) - Regia: Karl Ritter - Interpreti: Ilse Werner, Paul Hartmann, Hannes Stelzer. (Film tedesco).

IMPRONTA DI DIO

(L'Empreinte de Dieu) - Regia: Leonida Moguy - Interpreti: Pierrette Blanchard, Annie Ducaux, Blanche Brunoy, Jacques Dumesnil, Pierre Larquey. (Film francese).

DRAMMA DI LIMBERLOST

(The Romance of Limberlost) - Regia: William Nigh - Interpreti: Jean Parker, Eric Linden, Marjorie Main. (Film americano).

I PROMESSI SPOSI

Regia: Mario Camerini - Interpreti: Gino Cervi, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Enrico Glori, Carlo Ninchi. (Film italiano).

IL PONTE DEL GATTO

(Der Katzensteg) - Regia: Fritz Peter Koch - Interpreti: Hannes Stelzer, Brigitte Hornoy, Fritz Reiff, Willy Schur. (Film tedesco).

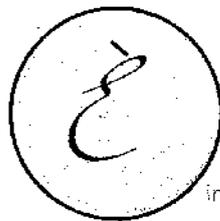
Per tutti

CANDIDA

**MAGNETI
MARELLI**

LICENZA BOSCH

MABO S. A. - MILANO - Filiali: ROMA - TORINO



in preparazione presso 'Cinema'

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

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

TUTTI DEBONO FIGURARE

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

Indirizzate:

ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO
PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - ROMA



Interpreti:

PAOLA BARBARA
FEDERICO BENFER
CARLO NINCHI
IONE MORINO
GIUSEPPE PORELLI
ALBERTO CAPOZZI

LA DONNA SENZA NOME

Regista: C. MASTROCINQUE

Esclusività: E. N. I. C.

Produzione: E. N. I. C. realizzata dalla Juventus Film

10 GIUGNO

1 9 4 1

XIX

C I N E M A 119

DISCIPLINA - FANTASIA - INTELLIGENZA

QUANDO, il 16 gennaio dell'anno passato, inaugurando il Duce la nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia, Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, tenne il rapporto sul cinema italiano, si riferì alla disciplina, alla fantasia, alla intelligenza, come ai tre motivi che debbono presiedere alla attività cinematografica italiana.

Queste tre parole il Ministro Pavolini ha ricordato di nuovo a conclusione del nuovo rapporto tenuto a Cinecittà nel pomeriggio del 3 giugno, in un ambiente di lavoro, momentaneamente liberato dagli attrezzi, dove tutti coloro che vivono per il cinema e nel cinema si erano radunati.

Il luogo conferiva alla manifestazione un carattere di semplicità e di serietà; e il Ministro ha fatto un po' la storia dell'attività svolta durante quest'anno e mezzo, ha esposto le direttive per l'attività futura.

È stato un quadro completo, esauriente. Il Ministro si è soffermato su taluni punti che costituiscono i capisaldi della attività cinematografica, e cioè: cinema e popolo, quantità, qualità, esportazione, film documentari, sistemazione industriale.

Egli ha notato che il popolo, cioè tutto il pubblico italiano, segue con sempre maggiore interesse il cinema, che la gente affluisce alle sale di proiezione, che i film migliori sono apprezzati e capiti. Il cinema è un potente mezzo espressivo che giunge diritto alla massa. È necessario sia adoperato con fantasia e competenza.

Di anno in anno si produce un sempre maggiore numero di film. Si può calcolare che nel 1941 ne saranno prodotti ottantacinque. Centoquaranta dovranno essere un altro anno. Ma dalla quantità non va disgiunta la qualità. Quella non deve tornare a scapito di questa. Il Ministero della Cultura Popolare, mediante la Commissione per l'esame delle iniziative cinematografiche (soggetti, sceneggiature; ma soprattutto, secondo noi, è necessario che la commissione valuti i complessi artistici, rivolga cioè la sua fiducia a certe persone piuttosto che ad altre), segue assiduamente la produzione cinemato-

grafica; e già si nota un miglioramento nel livello medio della produzione.

Ma sarà non inopportuno che i produttori si rivolgano a chi, pur non essendo mestierante, ha dimostrato adeguata competenza, a elementi nuovi, ma dotati di fantasia e di intelligenza.

Per quanto ancora non soddisfacente, tuttavia il ritmo delle esportazioni è andato aumentando. Una nuova iniziativa, cioè la fusione in unico consorzio di esportazione dell'U.N.E.P., dell'E.N.I.C. e dell'Istituto L.U.C.E., è un primo passo per una buona strada.

Il provvedimento che obbliga la proiezione di un documentario o corto-metraggio assieme al film a soggetto e al giornale di attualità, è senza dubbio efficace per l'incremento che viene implicitamente a dare alla produzione di questo genere di film, cui l'Istituto L.U.C.E. sta conferendo in questo periodo di tempo nuovo ed efficiente impulso.

Il problema più importante è forse quello della sistemazione industriale. Si è dimostrato che un numero indefinito di case di produzione che nascono magari per produrre un solo film e muoiono subito dopo, è notevolmente svantaggioso. È quindi necessario giungere ad un numero limitato di forti organismi che comprendano produzione e noleggio, in modo che tra questo e quella non vi sia dissidio ma spirito di collaborazione, in modo che il noleggio non imponga certi suoi criteri a volte sbagliati, affermando di interpretare i gusti del pubblico. È infatti dimostrato che il pubblico affluisce alle sale che proiettano film artisticamente pregevoli e che tre dei film che hanno ottenuto maggior successo sono stati realizzati da registi prima poco quotati dagli industriali del cinema, perchè non mestieranti.

Il raggruppamento delle case di produzione in pochi ma saldi organismi, ai quali nuovi capitali possono affluire, per i quali la Sezione Credito Cinematografico della Banca del Lavoro può offrire nuovi contributi, permetterà di stabilire anno per anno il programma di lavoro; di scritturare registi, sceneggiatori, attori per lunghi periodi, in modo

che i film si possano preparare con la dovuta cura, senza fretta, in modo soddisfacente.

Non è senza orgoglio che la nostra rivista può compiacersi di veder così autorevolmente dilesi tutti i punti di vista per i quali essa da anni si batte. Ed è altresì motivo di grande soddisfazione per noi, il fatto che il Ministro abbia accolta in pieno, tra l'altro, la « proposta » da noi lanciata nell'editoriale del n. 110 di *Cinema*, relativa ai premi da assegnarsi, nella sede di Venezia, al film, all'attrice, all'attore, al regista, all'operatore, ecc. rivelandosi in senso assoluto migliori durante un'annata cinematografica.

Oggi è un anno da che l'Italia è in guerra. « Noi gente del cinema — ha detto il Ministro Pavolini — dobbiamo prendere un impegno solenne verso i camerati combattenti: l'impegno di vincere la battaglia cinematografica ».

* * *

Presieduto dal Presidente dell'Istituto L.U.C.E., Augusto Fantechi, si era svolto qualche giorno prima, un convegno indetto dal G.U.F. di Roma sul cinema politico e i giovani. Anche in tale circostanza si sono discussi in parte alcuni degli argomenti di attualità, e in particolare si è trattato dell'avviamento dei giovani al cinema professionale e di uno stile italiano nel cinema.

Alla discussione hanno preso parte molti giovani ivi convenuti nonchè personalità del mondo industriale. La conclusione è stata questa: che i giovani, raggiunta una adeguata competenza, potranno essere presi in considerazione dagli industriali del cinema ove questi siano provvisti di altrettanta competenza per quel che riguarda le loro specifiche mansioni.

Tale questione non potrà venire risolta che con la nuova impostazione industriale cui il Ministro Pavolini ha fatto cenno nel suo rapporto, e che noi auspichiamo possa formarsi nel tempo più breve possibile.

* * *

Nel quadro di questi rinnovamenti e di tanto fermento, ci giunge gradita la nomina a Direttore Generale per la Cinematografia del nostro amico Eitel Monaco, a cui porgiamo i saluti della famiglia di *Cinema*.

FRANCESCO PASINETTI

'IL VILLAGGIO DIMENTICATO'

Il regista e produttore di questo film racconta le sue esperienze nel Messico durante la realizzazione. Il Kline è uno dei maggiori documentaristi e cineasti 'puri' d'America. Il suo film, su scenario di John Steinbeck, è nettamente fuori e contro l'industria. Alexander Hackensmid ne è il co-regista e l'operatore, Burgess Meredith figura come 'Narratore'

IL soggetto di John Steinbeck per IL VILLAGGIO DIMENTICATO richiedeva un villaggio la cui popolazione fosse tagliata fuori, nella sua attività e modo di pensare, dai villaggi turistici posti sulle strade nazionali e dai centri *ejidal* (principali) del Messico semi-modernizzato. Un villaggio così sprofondato nelle antiche costumanze, che la malattia e la morte vi vengono accettate come la volontà di Dio, al punto che ognuno che tentasse di cambiare i vigenti sistemi di vita e di morte vi sarebbe riguardato come un disapprovatore della condotta di Dio verso l'uomo.

Il soggetto era basato su una ricerca fatta sulle dozzine di villaggi indiani da noi visitati, con Steinbeck, nei primi mesi della nostra permanenza al Messico, e sulle esperienze di medici del Servizio sanitario rurale messicano, i quali avevano cercato di introdurre i moderni metodi di cura nei villaggi più arretrati. L'idea centrale del film fu suscitata da un fatto terribile: qualcosa come il cinquanta per cento dei bambini muoiono, in questi villaggi, per epidemie coleriche e tifoide. Le locali « curanderas », o empiriche, fanno del loro meglio con l'uso di antiche misture e l'abuso di incantesimi. Ma non si dispone di nessun medico che possa indicare i pozzi avvelenati come la sorgente del male, e la maggioranza dei contadini non darebbero retta a chi lo facesse.



Herbert Kline e Hackensmid alle prese con una scena dove figurano medico, infermieri e peoni

Il nostro primo lavoro, dopo che Steinbeck ci ebbe dato lo scenario completo, fu quello di trovare proprio quel « villaggio dimenticato » richiesto dal nostro film. Girammo per più di dodicimila miglia in lungo e in largo per l'altopiano centrale alla ricerca del luogo perfetto. Dopo mesi di caccia, ci accorgemmo che avevamo perduto tempo e denaro; perchè eravamo stati ciechi davanti al fatto che quasi ogni villaggio al di là delle oasi turistiche sarebbe convenuto ai nostri intenti. Finalmente capimmo che la tragedia di una tale lontananza dai luoghi civili, incominciava già nei villaggi di montagna posti a meno di un'ora di auto da Mexico City. Una volta che ci fummo resi conto di questo, ci stabilimmo rapidamente in un'area filmabile. Scegliemmo parecchi villaggi, varie sezioni dei quali si adattavano al nostro film meglio di quanto potesse fare uno solo intero. E ci installammo nei vari luoghi in segreto per evitare di essere tormentati dalle domande dei turisti curiosi di sapere « che cosa stava facendo Steinbeck nel Messico ».

Noi sapevamo che avevamo a che fare con un duro lavoro. Difatti eravamo stranieri e guardati come nemici, al principio, dagli stessi contadini che si fingevano nostri amici. Non ci mettemmo molto a comprendere che c'eravamo messi in lotta coi secolari e giustificati sospetti che i conquistati, perseguitati e sfruttati popoli indiani hanno tanto lungamente dovuto nutrire verso tutti i forestieri bianchi.

Sulle prime i bambini che avevamo scelti fuggivano da noi come animali spaventati. E quantunque gli anziani ci trattassero con cortesia, molti di loro si opponevano a permetterci di girare nei loro villaggi, specialmente in quelli dove le nostre principali scene di vita familiare dovevano venir prese. Nessuno dei paesani aveva mai veduto una macchina da presa, e presto si sparse la fama che noi non cravamo gente di cinema come dicevano, ma ispettori del governo venuti a sorvegliare il paese per toglierlo ai suoi legittimi proprietari. I *ricos*, cioè i possidenti, capeggiavano l'opposizione contro di noi. Essi temevano che le buone paghe che noi offrivamo ai contadini i quali lavoravano con noi avrebbero « corrotto » quegli uomini indigeni che di solito lavoravano per loro per meno di un *peso* al giorno.

I *ricos* mandavano i loro figli a lapidare le nostre auto quando le lasciamo incustodite nella *plaza*. Organizzarono una riunione del villaggio contro di noi, e nessuno di noi potrà dimenticare quel « meeting ». Essi ebbe luogo al primo mattino, nella grigia luce avanti l'alba. Cinquanta peoni s'erano raccolti nella piccola *plaza*, sotto il grande albero davanti alla bella chiesa del tempo della conquista con la sua facciata riccamente ornata di pietra candida, i suoi angeli scolpiti e i santi dipinti in blu e rosa. Faceva freddo, e gli uomini erano avviluppati nei loro caldi *serapes* a colori brillanti. Un possidente che era guardiano della chiesa guidò l'attacco contro di noi, dicendo che eravamo stranieri nemici i quali intendevano vendere le anime di loro per pochi *pesos* di paga. Inventò una storia fantastica sul nostro desiderio di riprendere le donne del villaggio nude. E ammonì che avremmo apportato soltanto pene al villaggio, e la punizione divina. Richiese al consiglio degli anziani di ingiungerci di partire quello stesso mattino.

Ma l'unica autorità ecclesiastica responsabile, un uomo assai amato da tutti gli abitanti, era Don Francisco Rivera. Egli ci aveva aiutato dal giorno della nostra prima visita e ci aveva messo a disposizione la sua casa. Don Francisco ci difese col semplice argomento che ognuno poteva vedere dalle nostre facce che eravamo brava gente. Fece inoltre osservare che generalmente incominciavamo a lavorare all'alba, come i lavoratori più accaniti, e che trattavamo tutti quanti con rispetto. Gli argomenti di Don Francisco erano eccellenti, ma la nostra difesa migliore venne da uno dei più poveri contadini, il quale lavorava a cottimo per un *peso* al giorno sotto quegli stessi padroni i cui figli avevano tirato sassi contro le nostre automobili. Questo contadino era leggermente ubriaco in quel momento, e i suoi compaesani all'inizio presero alla leggera le sue parole. Ma andando avanti a discorrere, il nostro amico brillo si dimostrò il più efficace avvocato difensore che si potesse sperare. Ci difese mettendo in luce il fatto che noi avevamo sempre regalato *quintos* (nichelini) ai bambini a ricompensa dell'essersi lasciati lavare e pulire. « Noi non abbiamo cura dei nostri propri figli », gridò. « Vanno in giro come animali sudici. Ma questi *gringos* badano ai nostri bambini. Li pagano non solo quando

riprendono le loro scene, ma anche quando puliscono loro le mani e il viso. Noi possiamo imparare da questi stranieri», sostenne e, malgrado la sua stornia, convinse la maggioranza che eravamo gente degna di rispetto. Dopo circa un'ora di deliberazione, gli anziani votarono il permesso di farci continuare la realizzazione del nostro film.

Incominciammo col cercare gli attori. Non ci riuscì di trovare un'intera famiglia che rispondesse alla nostra idea dei personaggi di Steinbeck, ma quando provammo a usare una donna quale «madre» col marito di un'altra come «padre», ci mettemmo nei guai. La donna, dopo aver accettato di rappresentare quella parte, seppe di qualche pettegolezzo fatto dall'altra a suo carico e volle ritirarsi. L'uomo che doveva fare «il padre» si recò nella *pulqueria* (bar del villaggio dove si vende la *pulque*, la bevanda intossicante tratta dal succo del *maguey*) e, dopo essersi consultato con gli amici, rifiutò di fare il marito alla moglie d'un vicino. Ogni tanto gli attori scelti se ne scappavano nei campi per andarsi a nascondere. I bambini, dopo qualche beffa dei compagni, smettevano, oppure erano le madri che ritiravano il permesso di servirci dei loro figli quando s'accorgevano che essi venivano impiegati in ruoli di finti malati. Temevamo che la malattia potesse realmente venir rivelata dalle macchine da presa e dalla finzione. C'era abbastanza male nel villaggio perché si dovesse tentare l'iddio a un'ulteriore visita di sofferenza.

Dopo una settimana di fallimenti, decidemmo di servirci di attori professionali di Mexico City nei ruoli principali, e di usare paesani solo per le scene d'insieme. Ma i pochi tipi indiani di rilievo erano occupati nei teatri di posa, e dopo aver faticato un'altra settimana a cercare «attori» che riempissero i ruoli, dovemmo rinunciare anche a questo. Finalmente ci venne l'idea di provare quegli indigeni che avevano qualche consuetudine con la gente della città e anche con *gringos* come noi. Trovammo la nostra «madre» che vendeva fiori appassiti in un mercato ogni tanto visitato da turisti. Al principio era riluttante, ma infine accettò di lavorare con noi. Dopo qualche discussione, anche sua madre e suo marito acconsentirono. Il «padre» era un contadino che aveva avuto sporadicamente impieghi come giardiniere e una volta, per breve tempo, era stato guardiano notturno in uno stabilimento cinematografico. Così, potemmo dire scherzosamente d'aver un «professionista» esperto nel nostro «cast». Trovammo i nostri «figli» presso le scuole governative per i figli dei contadini.

Ci portammo dietro i nostri «non attori» e il nostro unico «professionista» per gli esterni principali nei vari villaggi e, dopo pochi giorni di conoscenza, i nostri contadini importati fecero amicizia con gli indigeni. Una volta che questi videro dei contadini lavorare con noi senza danno e senza vergogna, alcuni si persuasero ad aiutarci. La nostra scoperta più felice fu quella della *curandera*. C'eravamo rassegnati a dover cercare un'attrice per questo ruolo, e ad aspettare una esperta di quelle usanze per finire il film in un teatro di posa. Ma Trini, la *curandera* locale, acconsentì a lavorare nel film e in breve divenne la nostra principale informatrice sui costumi del villaggio e sulle sue stesse pratiche e cure. Trini gradiva tanto il suo nuovo lavoro, che spesso ci tormentava perché voleva figurare anche in scene nelle quali non c'entrava.

Pochi incidenti renderanno l'idea di come elaboravamo i nostri problemi di recitazione con una simile «troupe». In una scena essenziale, dovevamo mostrare la nascita d'un bambino, al modo indiano. Come al tempo degli Aztechi, il bambino viene letteralmente spremuto fuori: la *curan-*



Una corrida infantile: un cane è mascherato da toro e i ragazzi da 'toreros'

dera e una parente o una vicina legano un *rebozo*, o scialle da festa, intorno alla madre e la premono per affrettare il parto. Per noi era una scena terribile. Per le donne indigene, imbarazzate dalla presenza di uomini stranieri, c'era qualcosa che le faceva ridere convulsamente. Incominciavano la scena, scoppiavano a ridere e bisognava smettere. Per un po' ci sentimmo perduti. Né preghiere né rimproveri giovavano a qualcosa. Tentammo di rendere serie le donne raccontando loro perché stavano girando quella scena, che intendevamo mostrare agli abitanti delle città, le sofferenze in cui essi vivevano, per indurli a mandare dottori che aiutassero le donne del villaggio in tutti i modi. Questi argomenti non servivano, giacché malattia e morte erano accettate come volontà di Dio, e l'abilità di Trini era altamente accreditata grazie ai casi di coloro che ad essa sopravvivevano. Infine, ci vennero alla memoria storie di donne ch'erano morte per parto. Rammentammo alle nostre donne quelle storie e chiedemmo loro se nessuna delle loro parenti fosse morta in tal modo, proprio come nella scena che desideravamo avere nel film. Questo fece ricordare alla «madre» il caso d'una giovane e amata sorella che le era morta di parto. La «parente» disse d'una sorella che aveva perduto, e d'una figlia. La *curandera* aveva perduto una figlia, una sorella e due nipoti in quel genere di parto che noi volevamo riprendere. Quand'ebbero fatto diluviare i loro racconti, i loro sentimenti cambiarono, passando, dalla rassegnata reminiscenza dei propri cari perduti a un dolore genuino. Tutta l'atmosfera si mutò. Non c'era più segno d'imbarazzo, e quando noi gridammo «azione», fu con seria e commossa concentrazione ch'esse rivissero la scena che avevano sofferto un giorno e ora rimmovavano nella finzione.

La *curandera* credeva talmente alla realtà della scena, che, una volta cominciato, dimenticò del tutto la camera e le luci. Di sua propria idea incominciò l'antica canzone natale azteca: «Ora è fatto, ora è formato, ora ha piedi, ora ha festa, ora ha occhi»; e il suo viso, nella convinzione della scena, ci offrì uno dei momenti più emotivi e più efficaci del film.

Il risultato generale fu straordinario. I nostri peoni erano intelligenti malgrado la generale ignoranza, e rimediarono a molte nostre sviste. Quando chiedevamo loro di fare qualcosa in un modo che ad essi pareva irreali, ci spiegavano gentilmente che avevano mal compreso le loro usanze, e spesso ci rappresentavano il modo corretto per guidarci nella nostra regia. Gli Indiani del Messico non sono affatto i tipi sciocchi e intrattabili tanto sovente rappresentati nella concezione di Hollywood dell'indiano. Sono giocondi e spiritosi la maggior parte, e qualche volta non si può ridere delle loro idee sul modo di vivere. Come potrebbe gente educata come noi essere tanto male informata?

Completando il film, sentivamo di essere arrivati appena a sapere tanto da poter cominciare. Ma fummo incoraggiati dalla reazione delle autorità messicane alla proiezione privata del primo montaggio del nostro film, eseguita proprio alla vigilia della nostra partenza da Mexico City. I dottori e le infermiere del servizio Medico Rurale dissero che avevamo riprodotto scene pari alla loro stessa esperienza fattiva, e che il film sarebbe stato di grande aiuto nei loro sforzi di distogliere i contadini dalla loro esclusiva fiducia nelle pratiche della *curandera* per farli confidare nei medici. Il prof. Mendizabal, la famosa autorità messicana sui costumi e le usanze degli indigeni, si chiese come mai dei forestieri fossero riusciti a riprodurre la vita degli indiani con tanto realismo e tanta fedeltà. Fummo fieri di poterli rispondere che non avevamo cercato di immaginare vagamente il nostro racconto, ma c'eravamo fatti guidare dai contadini che erano diventati nostri amici.

HERBERT KLINE



Hackensmid 'addomestica' i contadini al contatto della macchina da presa

IL MOTO PERPETUO

I MOVIMENTI DI MACCHINA NELL'ESTETICA DEL FILM

UN semplice appunto per dar fondamento logico a non poche discussioni che sorgono di tanto in tanto, tra le molte diverse, sull'uso, l'efficacia e l'abuso dei movimenti di macchina da parte dei direttori artistici (o chi per loro). Anzitutto rammentiamo che *la panoramica* e *il carrello* sono i due essenziali movimenti della ripresa cinematografica, e tutti gli altri che possono venir messi in opera non sono che *derivazioni* o *composizioni* dei due menzionati. Se vogliamo cercare di darne le singole definizioni, possiamo dire che:

« *la panoramica* » consiste nella rotazione dell'asse ottico dell'apparecchio intorno ad un asse fisso, normale ad esso, orizzontale o verticale: nel primo caso, si ha la panoramica verticale, nel secondo, la panoramica orizzontale;

« *il carrello* » consiste nella traslazione su di un piano dell'apparecchio (asse ottico fisso) davanti all'oggetto della ripresa (che può essere ugualmente in moto e quindi restare al centro del quadro) oppure nell'avvicinamento o allontanamento da esso: naturalmente, a seconda di diversi piani su cui può aver luogo il moto, si avranno carrelli altrettanto diversi: es. in piano orizzontale, verticale, circolare, e perfino elicoidale ecc.

Altri particolari — e non sarebbero pochi — intorno a questi movimenti di macchina ed al loro risultato, esclusivamente ottico, rientrano nella pura tecnica e non ci interessano. Importante è sapere che cosa essi rappresentano e come influiscono con la loro presenza, nell'opera compiuta; nel film (1).

Il film, tutti sanno, non è che raffigurazione di realtà: Non realtà oggettiva, bensì una realtà *trasfigurata* (per il solo fatto che ha assunto « forma cinematografica ») governata da leggi di spazio e di tempo e quindi dal « ritmo ». Tutto il film ha — o deve avere — un ritmo che lo regge — o dovrebbe reggerlo — dall'inizio alla fine ininterrottamente e conseguentemente. Ritmo che appare più agevolmente manifesto per la peculiare caratteristica del cinematografo: il *dinamismo*.

Per tutto questo è facile il dedurre — e tutti ormai lo sanno — che il cinema ha un suo tempo e un suo spazio, figurati o ideali, dal cui complesso emerge appunto quella trasfigurazione della realtà cui s'è accennato. Anzi diremo meglio: se andiamo ad analizzare il film nella sua costituzione, noi vediamo che esso è composto da un susseguirsi e alternarsi di « quadri » (= inquadrature) i quali, tanto rispetto allo spazio, quanto rispetto al tempo, sono ora fissi, ora variabili (2). L'attacco in successione di essi, ossia il montaggio, attribuirà loro il diverso valore significativo che apparirà nel film. È dunque da questo susseguirsi di quadri — singolarmente presi, piatta riproduzione di una realtà reale, anche se veduta soggettivamente, o di una realtà falsificata, ideale (grazie alla tecnica; come per esempio nella dissolvenza, o per opera della scenografia, ecc.) — che hanno origine lo spazio e il tempo figurati dell'opera cinematografica.

Vediamo ora un po', presi isolatamente, che cosa hanno di caratteristico e quindi

che cosa portano con sé i movimenti di macchina.

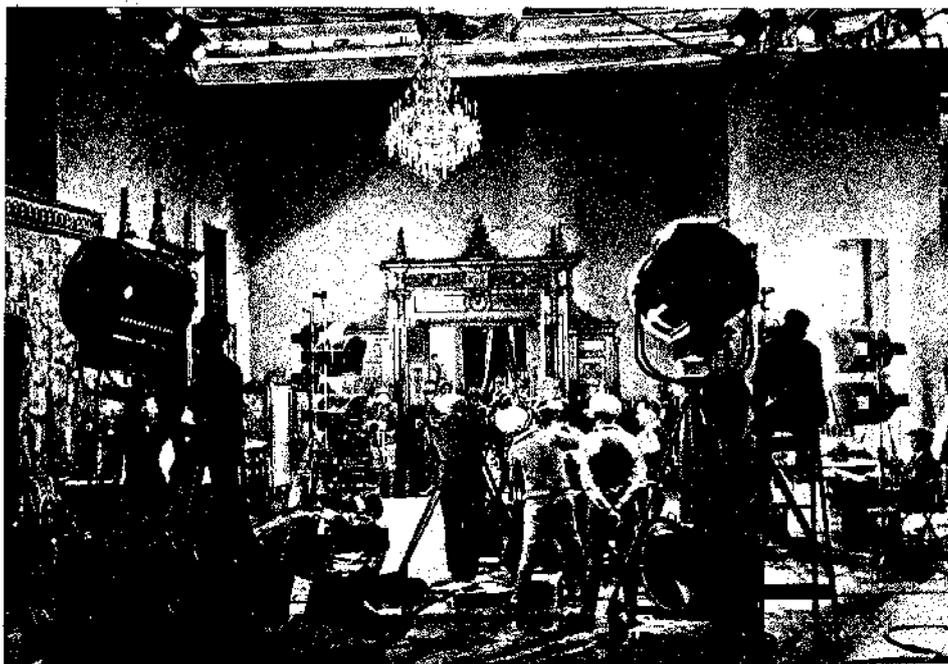
Anzitutto un carattere è loro comune e inseparabile: la *soggettività*. Tanto nella panoramica, quanto nel *carrello*, non è più solamente lo schermo che narra, ma entra nell'uditorio uno dei realissimi narratori: la *macchina da presa*. Non è più il « quadro » che passa davanti all'occhio dello spettatore; ma è lo spettatore condotto in giro a vedere il quadro, « come è », o a seguire l'immagine in un suo eventuale moto reale. È il macchinismo che impone la sua soggettività. Nella panoramica, prende lo sguardo dello spettatore e gli fa compiere un arco (più o meno ampio) in senso azimutale o in senso zenithale, ad ammirare quello che sta intorno. Nel carrello, lo avvicina o lo allontana dall'immagine, lo pone a lato di questa mentre si sposta o fugge; gli fa compiere un girotondo intorno e così via. Sia nell'un caso che negli altri, quello che rimane di positivo e che interessa al nostro argomento, è il fatto che le immagini di questo genere di « riprese » sono sempre *reali*, viventi e semoventi nella più indefettibile realtà di spazio e di tempo. Mai infatti il contenuto spaziale di una panoramica potrebbe (salvo incoerenza narrativa) abbracciare due ambienti o due momenti distinti: mai, nel moto di un carrello, si potrebbero sintetizzare due tempi o due luoghi, nella realtà lontani. Panoramica e carrello non sono dunque che pezzi compiuti (3) — o « quadri fissi » — di realtà.

Che cosa apportano allora essi nella composizione del film?

È chiaro che « i movimenti di macchina introducono tempo e spazio reali nel tempo e spazio figurati del cinematografo ». Un pezzo di « aritmica » realtà tra la ritmica figurazione.

E questo pare nulla.

Nulla, perché, appunto come s'è detto, nella composizione del film entrano anche quadri « fissi », ossia aventi in sé un tempo e spazio immutabili, cioè reali, indipendentemente dal montaggio... Nulla, anche perché tanto la panoramica quanto il carrello possono avere già di per sé un proprio ritmo... Senonché il guaio sta proprio in questo, che il film ha (o deve avere) *quella sua tipica realtà*, ha (o deve avere) un suo unico *ritmo*. Quell'inserimento verrebbe ad essere una frattura, o almeno un gradino nel filo del fantastico, un inceppamento, o uno stridore nel ritmo narrativo. Il problema allora da risolvere per superare questo momento pone per quesito di trovare l'esatto punto di sutura, inavvertibile e indefinibile, tra le due « realtà »; il « narrato » cinematografico di una sequenza e « l'esposto » fotografico, per es., di una panoramica, che magari ne è la sua stessa con-



Il cinema dentro il cinema: un « si gira » (l'operatore sta per « panoramizzare ») ripreso in una scena d'un vecchio film (« Col vento in poppa »)

clusione, o il suo inizio, e che naturalmente deve essere in *coerenza di stile* con tutto il film. E questo, che è uno dei più ardui passi dell'opera del direttore artistico, non può scaturire solo dalla miracolistica del montaggio. Bensì il tutto e le parti devono aver premeditata origine e, per essa soltanto, riuscir tali da consentire la risoluzione del problema. I movimenti di macchina, in altre parole, non possono, per la loro stessa natura, che nascere insieme con la predeterminata narrazione cinematografica (si identifichi poi questa con la sceneggiatura, o con la regia, o con altro, per il momento non importa), altrimenti con molta facilità spezzerebbero l'unità stilistica del film.

E questa è l'accusa che, appunto per quel loro realistico volto (inserito, è vero, talora con leggerezza nella trasfigurazione cinematografica) spesso li colpisce e per cui si vorrebbero escludere da una certa ideal forma di « cinema puro ». Sebbene già noti anche prima del citatissimo CABIRIA e poi usati da noi e dai nostri successori del periodo aureo, tuttavia i così detti « classici » dell'estetica del cinema, ne fanno appena menzione: Pudovchin (4) nomina appena la panoramica; Béla Balász (5) accenna in due righe al « *montaggio soggettivo* », che sarebbe il carrello laterale; Arnheim (6) li cita solo per la soggettività. I Russi dell'epoca aurea (1924-1931), Eisenstein, Pudovchin, Dovgenko, ecc., ne fecero pochissimo uso o non li usarono affatto: e, se si tien conto di quello che s'è detto sui movimenti di macchina e ricordando le teorie russe sul *montaggio creativo*, ci si accorge, guardando nel fondo, della relativa coerenza di questo *non uso*, anche per un fine più esteriormente pratico di maggior libertà di manipolazione. Col progredir del tempo ed il divulgarsi della produzione americana, che invece si è dimostrata assai incline all'im-

piego dei movimenti di macchina, anche gli stessi Russi non hanno più disdegnato di servirsene e noi ricorderemo, a mo' d'esempio, ed esempio positivo veramente degno di restar nella storia delle migliori sequenze cinematografiche, la lunga carrellata d'inizio di quel non disprezzabile film di Alexander TUTTO IL MONDO RIDE (presentato a Venezia nel 1934 col titolo GLI ALLEGRI RAGAZZI) che è un pezzo mirabile appunto per la sua sapiente intonazione col ritmo di tutto il film che seguì. E così, tra le carrellate famose, non tanto per il ritrovato tecnico, quanto per l'appropriato impiego nel risultato estetico del film, tutti ricorderemo quella del FIGLIUOL PRODIGO di Trenker; e noi ne rammentiamo talune, appena notate, ma rimasteci impresse col complesso del film, in alcune opere di minor nome, ma che si sono distinte per una lindura costruttiva e una linearità narrativa che è dono di pochi direttori artistici. Ad esempio, in quel semplice LA BELLA BRIGATA di Duvivier c'è un'esuberanza di panoramiche e carrelli che superficialmente potrebbe urtare; ma se si osserva bene, se ne scorge l'uso sempre *funzionale* di ciascuno, mentre, pur con tante misure, non si può far un appunto alla totale euritmia del film. Duvivier è, tra gli europei, uno dei più inclini all'impiego dei movimenti e talora ne mostra un evidente compiacimento.

Ma con gli esempi è meglio arrestarsi, altrimenti si finirebbe chi sa dove. Mentre poi, se ci si volesse fermare sul lato negativo, ossia l'impiego troppo superficiale, inutile, stonato, addirittura puerile talora, dei movimenti di macchina introdotti nel film unicamente fine a se stessi, le citazioni ci travolgerebbero. Un impiego dei suddetti, a fini spettacolari, può dirsi quello di film-rivista americani dove spesso la macchina da presa è divenuta la compagna del ballerino e corre e gira e sale. Qui, come in



Con la fissità delle pose deliberate, l'operatore, sotto la sorveglianza d'una signora-produttrice, finge di muovere il manubrio per la panoramica

quei non rari casi di film girati da direttori che credono forse ciecamente nell'efficacia estetica della sentita presenza del mezzo meccanico, per cui l'obbiettivo talora « spazzola », come suol dirsi, su e giù la scena, o « rincorre » ogni personaggio, qui non siamo più in presenza di un risultato di tecnica da esaminare nel quadro estetico dell'opera cinematografica, perché da questo genere di opere l'estetica è lontana come gli astri. Carrello e panoramica divengono in questi casi un semplice divertimento ottico — come per esempio quello offertoci o non è molto da quel carrello circolare intorno alla scullettante danza di George Flamand in ROSA DI SANGUE di Choux — che sta nel film appunto come diversivo e nient'altro.

Così l'impiego ne è stato troppe volte falsato, perché appunto non se ne è voluta, o potuta, conoscere l'essenza intima spirituale, né studiare la sua capacità funzionale. Che però, per questo che se ne è detto in sfavore, si debbano escludere i movimenti di macchina da un cinema considerato da alcuni troppo astrattamente « puro », ci sembra un'asserzione assolutistica e unilaterale, che potrebbe servire, se mai, soltanto come *ammonimento* a quei direttori che si accingono alla loro opera con insufficiente preparazione. Alla conoscenza del cinema, anche approfondita nel suo aspetto più minutamente tecnico, non può, non deve andar disgiunta una conoscenza degli intimi valori che vengono ad assumere nel quadro dell'estetica del film i singoli risultati della tecnica stessa.

ALDO ROMOLOTTI

(1) Diciamo espressamente *film* per indicare appunto l'opera cinematografica compiuta e non già *pellicola*, che sta ad indicare meglio il supporto sensibile (impressionato o non) bruto.

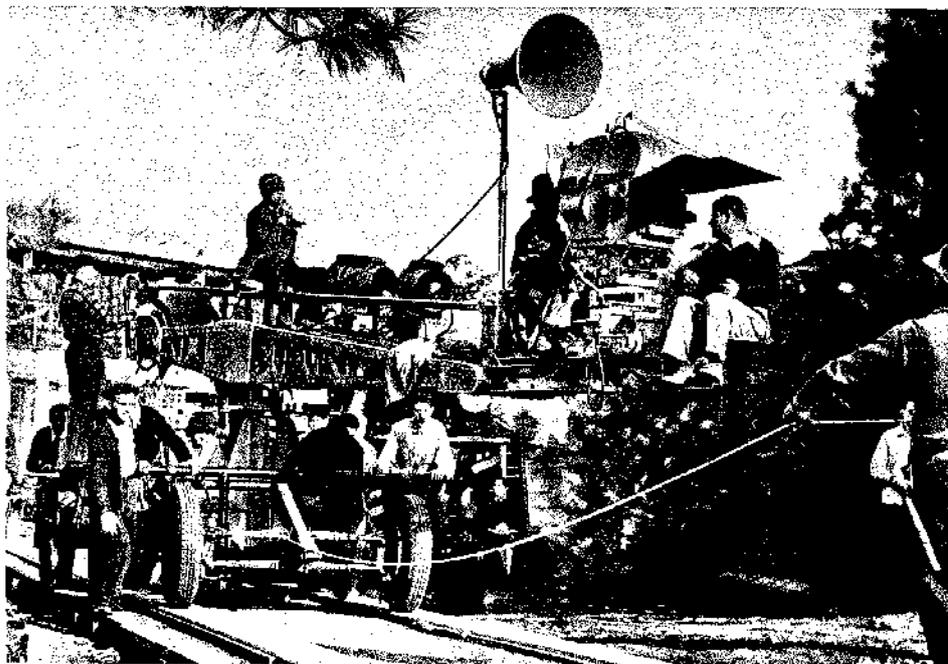
(2) Non si equivochi su l'uso di questi termini: quadri « fissi » in quanto non passibili — neanche in seguito al montaggio — di rappresentare tempi e spazi diversi.

(3) Diciamo « compiuti », perché praticamente i pezzi di pellicola di pan. o di carrello non si possono al montaggio tagliare a volontà. Béla Balász li considera già montaggio bell'e pronto.

(4) V. PUDOVCHIN: *Film e Fonofilm*. Le edizioni d'Italia.

(5) BÉLA BALÁZS: *Der Geist des Films*, trad. di U. Barbaro.

(6) R. ARNHEIM: *Film als Kunst*.



Fatica e molte complicate manovre per un carrello in esterno: ne risulterà un moto necessario o solo un giribizzo?

UN INDICE RETROSPETTIVO

NON si vuol mettere nessuno all'indice, né vogliamo tentare un indice bibliografico del cinema. Altri l'hanno fatto prima di noi e con molta cura; vogliamo soltanto indicare alcune pubblicazioni italiane oggi rare sulla cinematografia, dando di ognuna, finché possibile, un succinto sommario. Siamo stati invitati a questa fatica da un «trafiletto» del *Pescatore d'ombre* del settimanale *Oggi* (maggio) che riportiamo nella sua integrità. Il ritaglio ha un titolo: *Nozze difficili*.

«L'abbiamo già scritto altre volte, una delle controversie più accanite ed illogiche, una controversia che è nata col cinematografo e morrà non prima del cinematografo, è quella fra cineasti e letterati. Gli aspetti di questa lite sono molteplici: tradimenti dei sudati testi da parte dei registi, disistima dei registi per gli autori dei sudati testi, estrema timidezza o al contrario estrema arroganza dello scrittore cinematografico nei riguardi del cineasta vero e proprio. Da qualche tempo le polemiche si sono riaccese e naturalmente ognuno tira l'acqua al suo mulino.

«Il matrimonio fra cinema e letteratura è stato quasi sempre fino a questo momento un matrimonio di convenienza: convenivano agli scrittori le generose paghe del cinema, convenivano al cinema le favole e i drammi, e le commedie degli scrittori. Ma lo scrittore non voleva dare di più delle sue favole, diffidando della "contaminazione" tecnica, né il cinema pretendeva di più diffidando della "contaminazione" letteraria. E i rapporti reciproci erano di profonda e cortese disistima, con quanto profitto e dignità per gli uni e per gli altri è facile immaginare. Nell'interesse del profitto e della dignità l'incontro fra la letteratura e il cinematografo non può essere casuale ed esaurirsi ai rapporti di pura e semplice compravendita dello spunto originale, dell'idea iniziale di un film.

"Gli scrittori non possono limitarsi a cedere un soggetto originale o la riduzione di una propria opera, ma debbono partecipare alla

successiva elaborazione di essa fino a completarla nella sceneggiatura e nei dialoghi in fattiva collaborazione con i realizzatori del film", come autorevolmente fu detto, tempo fa. È soltanto attraverso una collaborazione intima e minuziosa, attraverso un intimo e minuzioso scambio di idee fra chi ha immaginato una favola e dei personaggi e chi quella favola e quei personaggi deve trasportare sullo schermo, che si ridurranno al minimo i così detti "tradimenti" di cui spesso la letteratura accusa il cinema».

Poiché si parla di intellettuali, di letteratura e di cinema, diamo subito ai nostri lettori l'indicazione o meglio il consiglio di rileggersi quello che su *Cinema*, n. 84, 25 dicembre 1939, scriveva Emilio Cecchi («Letteratura americana e cinematografo»); indi gli scritti di Enrico Ribulsi (su *L'Italia Letteraria* del marzo 1936: «Romanzi e cinematografo»), Giacomo Debenedetti (su *Intercine*, n. 8-9, agosto-settembre 1935: «Il cinema e gli intellettuali»), Eugenio Giovannetti sullo stesso numero di *Intercine* («Pittura, letteratura e cinema»), Tito A. Spagnol («Facciamo un film», *Cinema*, nn. 81 e 82). Per finire, consigliamo la lettura di tre puntate della «Storia della critica cinematografica» curata da Emilio Ceretti proprio su queste pagine, nn. 81, 82, 83; e *La storia del cinema* di Francesco Pasinetti (Roma 1938) alle pagine 27, 42, 56, 107, 277 (e speriamo di non averne dimenticate altre), proprio interessanti il giornalismo e il cinema.

Le riviste di cui abbiamo parlato in principio sono, nell'ordine, le seguenti: 1927, *Solaria*, numero dedicato alle risposte dei letterati italiani ad una inchiesta sul cinema; 1933, *L'Italiano*, numero 17-18 (gennaio-febbraio), di carattere prettamente polemico, ma «attivo»; 1935, *Il Selvaggio* (n. 1, gennaio), di tono caricaturale e polemico; 1938, *Prospettive* (n. 2, «Il cinema»), vasta rassegna di molti problemi e cose interessanti il cinema italiano e straniero; 1938, *Il Ventuno* (fascicolo 51, anno VII, numero doppio 3-4 agosto-settembre), di tono soprattutto informativo; 1939, *Bianco e Nero* (anno III, n. 2): «Problemi del film».

Ci sono rimasti irrimediabili: il numero cinematografico di *Quadrivio* edito nel 1935, lo speciale fascicolo dedicato all'Italia nel 1935 da *Intercine*.

I sommari, con qualche nota, sono qua trascritti:

Il numero di *Solaria* «interamente dedicato al cinema», passato alla storia del cinema e della letteratura, è del marzo 1927: sembra preistorico! Contiene scritti di: Guglielmo Alberti, G. B. Angioletti, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Giannotto Bastianelli, Ugo Betti, A. G. Bragaglia, Leo Ferrero, Raffaello Franchi, Piero Gadda, Adriano Grande, Mario Gromo, Alberto Luchini, S. A. Luciani, Eugenio Montale, Umberto Morra, Pietro Pancrazi, e la promessa di pubblicare le risposte di Libero Andreotti, Baccio M. Bacci, Felice Casorati, Giovanni Colacicchi, G. Titta Rosa, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Ravegnani, Corrado Pavolini, Antonio Gerbi, Alberto Carocci; non è tecnico dal punto di vista cinematografico: si limita a mettere in evidenza il pensiero dei singoli letterati riguardo alla cinematografia come spettacolo o arte o passatempo. Trattasi di una raccolta di «risposte» ad una inchiesta; e sono così presentate: «Letterati al cinema. — L'esistenza del cinema e il fatto che persone intelligenti — né si allude ai soli aeropaghi di *Solaria* — vi si interessino, ci ha dato lo spunto per questo fascicolo. Qui però, sulla soglia, lo scrupolo ci consiglia questa precauzione e questo titolo: affinché l'incauto lettore non abbia a cercare in queste pagine le intenzioni di un contributo per una estetica del cinematografo, ma semplicemente una galleria di opinioni, senza eccessive pretese costruttive, un mazzo, soprattutto, di fresche opinioni letterarie».

È un curioso numero, dal quale viene fuori una volta di più il nome di Massimo Bontempelli (1), quelli di Spaini e di S. A. Luciani.

Certamente, quelle polemiche intorno all'essenza del cinema, e se il cinema fosse arte o no, oggi possono sembrare lontane e sorpassate. *Solaria* continuò ad occuparsi di cinema attraverso Leo Ferrero specialmente e pubblicando le lettere già pervenute di Andreotti,



B. M. Bacci, Casorati, Colacicchi, E. Titta Rosa, C. E. Gadda, Ravegnani, Corrado Pavolini, Antonello Gerbi, Alberto Carocci. Ecco che cosa ne dice Massimo Alberini su *La Lettera* (1939) in un articolo divertente: « Il tempo nemico del cinematografo ». « ...gli intellettuali, dieci anni fa, al tempo del muto, avevano sul cinema idee molto diverse da quelle attuali. Un fascicolo di una rivista letteraria, *Solaria*, del marzo 1927, interamente dedicato al cinema, è in proposito molto significativo. Vi appaiono scritti di noti letterati (in quel tempo critici cinematografici non ce n'erano) quali Angioletti, Bacchelli, Baldini, Gromo, Montale ed altri, i quali dimostrano benissimo che fin da allora gli intellettuali avevano compreso l'importanza del cinema, ma che per esaminare la nuova espressione d'arte si basavano su tutt'altri film di quelli che secondo le idee d'oggi, avrebbero dovuto essere i capolavori del loro periodo. Non si trovano in quegli scritti che pochi e rapidi accenni alle opere che, oggi, son ricordate come fondamentali di quegli anni: non si parla né di film d'avanguardia francesi, né degli espressionisti tedeschi; di più, non si fa nemmeno il nome del regista come del massimo artefice del film. I gusti e la sensibilità coincidono con quelli del pubblico: le simpatie e l'interesse son quasi esclusivamente per gli interpreti, e, fra questi, uno viene citato quasi da tutti come esempio indiscutibile: Douglas Fairbanks padre ».

L'Italiano, « Cinema »: molto facile copiare il sommario, meno facile riassumere l'importanza del numero, lo speciale valore. Ci viene in mente Oscar Wilde: « Lo scettico sa il prezzo di tutte le cose e ne ignora il valore; il romantico conosce il valore di tutto senza saperne mai il prezzo ». Di fronte a questo numero de *L'Italiano*, che si lo sappiamo costava dieci lire, diventiamo romantici, avviati verso lo Sturm und Drang.

Aridamente, ecco il sommario: Note e semi-stesure cinematografiche per il film dal vero, con motivi per il nostro cinema « italiano »; una breve ma salata storia del cinema nostro, dall'epoca d'oro al 1933: « Rinascita », di Leo Longanesi autore anche di una serie di asterischi sugli attori, sulle attrici, sui metodi di produzione italiana (« Il film italiano è una serie di cartoline patinate, messe in fila. Assistere alla proiezione di una pellicola nazionale è come sfogliare l'album di fotografie di un villeggiante nostalgico »); R. Fülöp Miller: « L'industria dei sentimenti »; Georg Grosz: « L'ambiente fine »; altre schermaglie di Leo Longanesi e un articolo di Bela Balázs, sullo spirito del film, indi un breve saggio sul cinema russo di Alfred Kerr, Marcello Cora nello stesso numero si occupava della storia della cinematografia, dalla preistoria, e Tito A. Spagnol narrava le sue esperienze americane di Hollywood.

Questo, quanto si può dire nel minor tempo. Seguendo l'idea del sommario, dobbiamo ricordare le molte fotografie da vecchi film e da film ora commemorati quali « capolavori », e una documentazione fotografica di Giovanni Comisso e de *L'Italiano* per un film nostro originale. Per coloro che vogliono occuparsi di estetica e di letteratura-cinema, sarà opportuno consultare il « Cine confino » della rivista; vi troveranno sforbiciature e ritagli saporosi, scritti nel 1920 di Lucio d'Ambra, 1918 di Tridenti e di Roberto Bracco, nonché la riproduzione di un articolo da *In penombra*, 1919, di M. D'Aquila, sulla letteratura nel film.

Il Selvaggio del gennaio 1935 conteneva soltanto tre scritti; uno molto ampio di Luigi Bartolini, ancora abbastanza attuale « Contro il cinema », un secondo, « Disturbatori al cinema » di Vincenzo Talarico, e senza firma il *Gazzettino*. Ecco l'inimicizia di Bartolini: « Dicevamo del cinematografo: ebbene le mie ragioni coincidono con la verità: inventata la macchina, perduti i poeti (giacché impossibile ad essi vivere degnamente: il cantore omerico riuscendo inutilissimo, vacuo insulso in mezzo alle scellerate mediocrità) ecco che Daguerre aveva già inventato il suo meccanismo (a sostituire le acquaforti di Rembrandt), quando inventò il cinema: ed esso cinema fu la prima arte che piacque al pubblico. Prima, in antico, gli erano piaciuti soltanto i carretti siciliani istoriati di figure dipinte ad olio, oppure i deschi, ammettiamolo, del Rinascimento fiorentino (...). Torniamo al cinema: Alle masse non sembrò vero trovare un'arte comoda, docile ai propri comodi. Non soltanto accessibile, ma simile ai gusti plebei con tutte le gobbe dei gusti plebei ». L'articolo intero è soltanto una specie di « macchietta », una divagazione arida e personale, nient'altro.



Ecco dal *Gazzettino* una grossa attualità: « Le colpe del cinema non son poche, ma la sua innocenza è evidente di fronte all'infatuazione dei miserabili intellettuali e petulanti esteti, di tutti coloro che ad ogni pie' sospinto hanno bisogno sempre di nuovi Credo, di nuovi Messia, di sempre nuove religioni. Si deve a questa genia di mancati uomini se siamo tirati per i capelli ancora una volta a sostenere la solita parte odiosa di negatori ». Ammirabili le incisioni di Maccari, sostenute da un'ironia amara e dall'aspirazione a ricostruire grottescamente e fantasticamente un mondo sennembrato. Nel fascicolo 51 de *Il Ventuno*, trovavano posto scritti tecnici e scritti di varietà cinematografica di Francesco Pasinetti, Gino Visentini, Guglielmo Usellini, Giulio Fracarro, Jacopo Comin, Domenico Meccoli, Luigi Chiarini, Martino Giaffa, Gianni Puccini, Rudolf Arnheim, G. P. Godin, P. M. Pasinetti, John F. Carlson, Rinaldo Dal Fabbro, Domenico Rudatis, Teo Ducci, Galeazzo Biadene; nello stesso numero, in risposta a una inchiesta sulla produzione italiana, erano pubblicate le risposte dei critici Emilio Cereetti, Enrico Del Fabro, Mario Gromo, Lino de Joanna, E. F. Palmieri, Fabrizio Sarazani, Guglielmina Setti, Achille Vesce, Carlo Viviani; fra i produttori invece risposte di Curioni, Ghenzi e Sampieri. Gli argomenti variavano dalla storia del cinema all'esame delle attività del Centro Sperimentale di Cinematografia, dalla cinematografia a colori al cinema francese, dal documentario ai disegni animati, con una buona serie di spunti interessanti e una documentazione fotografica doviziosa e attenta. In particolare, consigliamo la lettura dello scritto di Arnheim, sul documentario, l'articolo di Giaffa sui disegni animati (corredato da disegni di Grandville e fotografie).

Prospettive, n. 2: « Il Cinema » (1938) conteneva una serie di scritti di tono impegnativo, ma i problemi cinematografici vi erano appena sfiorati: « Verità sul cinema » di Curzio Malaparte, « Omaggio a Ghione » e « Prospettive del cinema » di G. G. Napolitano, « Fuori l'autore » di Giacomo Debenedetti, « Viaggio a Purilia » di Elmer Rice (traduzione di un capitolo a cura di Laura Balboni), « Biografia del western » di Reed Minot, « Ci-



«Le Fonti del Cinema: dall'incisione anonima della canzonetta popolare ai fastigi dello schermo» (dal numero unico del 'Selvaggio', 1935)

nema nostro tempo» di Alberto Consiglio, «Omaggio a Polidor» di Ennio Grammatica. «La doppia versione» di Giacomo Lwow, e altri scritti di interesse tra il pubblicitario e il documentario. Il pregio eventuale e contingente del numero era dato dalla nota polemica di Malaparte, tendente ad una esatta ripartizione dei valori del cinema rispetto alla storia e particolarmente alla sua storia; e dal materiale trascritto (vecchie fotografie, fotogrammi di antichi film, etc.), che mostrava la gloriosa cinematografia italiana in una curiosa luce da museo, in una cornice di «buone cose di pessimo gusto». Fra gli scritti diremo «vari» era un anonimo «Omaggio a Cretinetti», tolto dal settimanale napoletano *Film*, che rivela come dal 1916 ad oggi, nella stesura dei soffiotti o delle presentazioni, non si sia fatto un gran passo avanti. Il n. 2 dell'anno terzo di *Bianco e Nero* era curato da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, si intitolava *Problemi del film*, e conteneva scritti di Luigi Chiarini (la prefazione), Luigi Freddi, Giovanni Gentile (la prefazione a *Cinematografo* di Luigi Chiarini), Massimo Bontempelli (il saggio 1931 da *Nuova Antologia*), F. T. Marinetti, il manifesto per cinematografia futurista; Telesio Interlandi: «Chi ha paura del cinema politico?»; Emilio Cecchi, saggi sul cinema a colori (da *Lo Schermo*, 1936); Sebastiano A. Luciani: «Due saggi dall'Antiteatro»; Alberto Consiglio: «Cinema come arte pura» (da *Cinema arte e linguaggio*); Ricciotto Canudo: «Estetica della settima arte» (da *L'usine aux images*); Eugenio Giovannetti: «Il cinema come fatto estetico» (da *Il cinema e le arti meccaniche*, 1928, Palermo); Leo Longanesi: brevi scritti da *L'Italiano* (numero del gennaio-febbraio 1933 dedicato al cinema). Tra gli stranieri, si ricordano i nomi di Goebbels, Hans Richter, Béla Balázs, G. W. Pabst, Paul Rotha, René Clair, A. Arnoux, V. I. Pudovchin, S. M. Eisenstein, S. Timoscenco. Il numero, che può essere davvero detto unico, è fra le migliori pubblicazioni del genere.

Data l'importanza che ebbe la rivista di Bontempelli e Malaparte, 900, uscita dal 1926 al 1927 (quattro fascicoli trimestrali, in lingua francese), ci sembra utile riportare un sommario degli scritti cinematografici pubblicati.

Numero primo: autunno 1926. Alberto Spaini si occupa di «cinema»; lo vede però attraverso un attore che non ha nulla da rimproverarsi: un cane di nome Peter. Il discorso gli serve da introduzione a un breve saggio sulla espressione degli attori. Esamina VARIÉTÉ attraverso la maschera di Jannings; guarda dal lato «critico», se può dirsi, il *CYRANO* di Genina, e termina parlando di Jackie Coogan. Nello stesso numero Massimo Bontempelli, nelle «Definizioni», asserisce che la gente del cinema abbia dato alla gente di lettere una lezione di estetica: «da qualche tempo le genti del cinema deluse dagli autori-professionali di scenario si indirizzano con insistenza cortese e confidente, per aver film, agli scrittori» («film» qua è proprio impiegato nel suo complesso significato di trama, sceneggiatura e conclusione di collaborazione). Perché questo?, si chiede Bontempelli. Perché l'arte muta si indirizza alla parola? E lo scrittore risponde che tutto ciò deve ricon-

durci all'essenza della parola «poeta» che vuol dire «autore di fatti, inventore di miti».

Numero secondo: inverno 1927. Massimo Bontempelli, oramai solo e lontano anche esteticamente da Malaparte, in «*Nous et le Théâtre*» «il problema del cinema è il più importante dei nostri giorni». Polemizza contro il *cinema puro dei francesi*: «i purissimi sono distruttori, non concepisco un cinema d'avanguardia, la forza del cinema è nel suo carattere di spettacolo, e cioè che serve soprattutto una necessità, una necessità popolare». E non si accorge che anche e forse soprattutto il cinema «puro» è uno «spettacolo». Nello stesso numero, S. A. Luciani afferma che *L'arte del cinema* ci ha reso sensibili alla bellezza dinamica del viso umano come quella del teatro ci aveva reso sensibili alla bellezza della voce.

Numero terzo: primavera 1927. Charensol: «*La mort du Théâtre*»: «Dopo cent'anni di sforzi penosi, l'epoca nostra è riuscita a mettere a punto il solo mezzo di espressione capace di adattarsi alla sua frenetica andatura, il cinema». Continua esaminando le possibilità cinematografiche future, cita la *CORAZZATA PATIOMKIN*, *GREED* (*Rapacità*) di Stroheim come punti fondamentali.

Sulla rivista *Occidente*, ch'ebbe un'estrema importanza, apparvero molti scritti sul cinema: Nel numero 2, (gennaio-marzo 1933), nella rassegna *Ritagli della stampa internazionale*, Vinicio Paladini («*Rivista del cinematografo educativo*») sviluppa il concetto della funzione educativa del cinema; afferma che il film documentario si impone alle masse per sostenere un affratellamento dei popoli. Nel numero 7 (luglio 1934): N. N.: «*Documenti: Contributi al cinematografo*». Di particolare interesse letterario e documentario. Nel numero 8 (ottobre 1934): Nella rassegna *Ritagli della stampa internazionale*: Valery Jahier: «*Se Atene piange...*», parla dell'industria che disorganizzata non riesce a favorire la cinematografia francese, anzi assorbe i risultati d'arte. Insiste perché si giunga ad una organizzazione. Nel numero 9 (gennaio 1935): Bela Balázs: «*Le forbici poetiche*», si occupa del montaggio di un brevissimo scritto. Nello stesso numero Umberto Barbaro scrive: «*Strazio della celluloida*»; «*Mentre a Roma si discute ancora se la cinematografia sia o non sia un'arte*, Pabst, Dupont, Capra, e soprattutto i direttori sovietici, hanno espugnato la cittadella di Sagunto ed hanno creato delle autentiche perfette opere d'arte».

RENATO GIANI

(1) Per Massimo Bontempelli, i cui saggi sul cinema sono raccolti ne *L'avventura novecentista* (Vallecchi, Firenze, 1939), il discorso sarebbe doverosamente e particolarmente più lungo. Fin dal 1926 e prima, si occupò di cinematografia (Adriano Grande nella lettera a *Solaria* cita uno scritto di M. B. «sull'ultima dispensa di 900» che è dell'inverno 1927). Il Nostro fondò nel 1929 il *Cine-Club* di Roma che fece conoscere al pubblico diversi buoni film fra i quali il *CROLLO DELLA CASA USHER* di Epstein, *BERLIN* di Walter Ruttmann, *IL MILIONE* di Clair, ecc. Il *Cine-Club* pubblicava «programmi» che dal lato informativo risultavano molto ben curati, e così dal punto di vista culturale e polemico. Nel programma numero uno, per esempio, Walter Ruttmann raccontava come aveva girato *BERLIN* (*Sinfonia d'una grande città*).



«Amici, vero?» di Maccari (da «*Prospettive*», n. 2, «*Il Cinema*», 1938)

NUOVO AVANGUARDISMO

Ai intervalli più o meno frequenti, qualche occasione si viene sempre offrendo per parlare ancora della situazione del cinema italiano. Come quando ci si trova in molti in una grande piazza, e si sentono ora da un canto ora dall'altro uscire ed elevarsi all'improvviso delle voci che non si sa chi le emetta; e a poco a poco una parola si allarga, si dichiara fino ad affermarsi e a giganteggiare: una sola parola, tutti la stessa parola. Così della rinascita della nostra cinematografia; se ne è parlato spesso, se ne parla tanto che se uno prova a ripetere tra sé « rinascita », come parola isolata, e poi vi aggiunge « del cinema italiano », certamente si accorgerà che la seconda volta il termine ha perso, come d'incanto, la sua forza originaria.

Lo stesso da qualche mese in qua. Ma più delle parole amoroze ed accorate con le quali Ugo Casiraghi e Glauco Viazi nel numero 117 di Cinema (« Motivi di rinascita ») cercano di fare il punto per gettare le basi di una nuova cinematografia, e con maggiore esattezza e precisione di quanto altri giovani, innegabilmente anch'essi preparati e coscienti, quali Adriano Magli, Carlo Lizzani e Franco Monaco in Architrave e in Roma Fascista vanno da tempo predicando nei loro frequenti articoli sul cinema del nostro paese, ci sembra opportuno riportarci all'auspicato ritorno di un « avanguardismo italiano », segnalato intelligentemente da Il Merciaio nei numeri 115 e 117 della rivista Cinema nella rubrica « Campionario ».

Scrivete infatti Il Merciaio a proposito di « Tutti i romanzi » di Luigi Pirandello: « Il bianco e nero, le inquadrature, le sovrimpressioni, le dissolvenze, riuscirebbero a fabbricare un linguaggio psicologico di rara immediatezza, i concetti pirandelliani otterrebbero la loro più concreta precisazione e semplificazione. Un'opera troppo aristocratica, diranno i filistei, ma aderente alla natura del cinema; un'opera artisticamente fantastica, ovverossia: ciò che attendiamo da un avanguardista di nuova tempra che riuscisse a giocare d'invenzione sugli elementi espressivi dell'arte sua, per un "cinema puro", e dunque, come già in passato, per un rinfrescamento dei mezzi, riproponendoli in forma inusitata all'industria normale ». Parole chiare ed attuali: anche oggi, come sempre, il cinema italiano ha bisogno di una forza nuova che lo riscatti dalla corrente amorfa che lo trascina; ma potrebbe far nascere considerazioni anche più energiche. Ciò che non ci sembra invece del tutto convincente è l'uso che l'autore propone di mezzi cinematografici particolari, come le sovrimpressioni, ecc., mezzi che debbono essere usati con grande parsimonia, e che non ci pare siano gli unici che possano risolvere i complicati monologhi interiori dei personaggi pirandelliani. Bisogna sempre ricordarsi che è necessario far uso dei mezzi espressivi propri del cinematografo soltanto come valore indicativo in sede puramente di laboratorio, come a vaghiarne, con una sottilissima staccata, le precise possibilità concrete. In questo senso l'indicazione non è errata. Clair e Léger in ENTR'ACTE e nel BALLET MECANIQUE e Man Ray ne L'ETOILE DE MER hanno abusato di tutti questi effetti particolari: ma si sa bene che quei corti metraggi erano esercitazioni; prove, saggi, che avevano valore di ricerca delle leggi espressive proprie del cinema.

Un mese dopo, Il Merciaio ribadisce il concetto nella segnalazione delle Lettere di una novizia di Guido Piovene: « Nella stasi in cui, ora, si viene a trovare il cinematografo, non mi appare inutile impresa ostinarmi a predicare l'incalzante bisogno, che un po' tutti sentiamo insistentemente propagarsi per l'aria, della nascita d'un novello avanguardismo in Italia, che faccia d'incanto vibrare le corde assai logore del "cinema borghese" e lo riconduca di buona lena alle più pure fonti visive: quella per cui il cinematografo ha la sua giusta ragione d'esistere ». Segno preciso della convinzione nell'autore di questi concetti, e questa fede decisa ci piace oggi mettere in evidenza. Certo, un lato nuovo della polemica è stato scoperto: sembra che, parlando di avanguardismo, il piano della discussione sia portato su basi concrete.

Tra l'altro l'indicazione ha un valore non soltanto morale, ma anche meramente pratico: si tratta di spezzare una tradizione, di irrigidirsi e di non accettare più (qui si suole alludere agli organi che ne hanno il potere) la coalizione industriale esistente, come si sa, piuttosto imperfetta nell'organizzazione e incapace in modo assoluto del più piccolo slancio; infine di mettersi decisamente contro ad una mentalità che troppo facilmente e con relativa irresponsabilità è penetrata, dal 1930 ad oggi, nella nostra cinematografia, e va man mano crescendo, uccidendo a poco a poco i gangli vitali che dovrebbero fornire la linfa, e cioè la fantasia e l'in-

gegno, al cinema, che, è bene ricordarlo, è, oltre tutto, un'arte. Nell'editoriale del numero 117 di Cinema, F.S.M. deplora ancora una volta la produzione, per essersi troppo decisamente volta verso i film storici, che rappresentano un po' l'ultimo mulanno della nostra cinematografia.

Bisogna dar modo insomma ai giovani ed a tutti coloro che nel cinema credono, e che del cinema misurano le possibilità artistiche, di sperimentarsi e di dire la loro parola. In questo senso noi intendiamo e crediamo nei frutti di un nuovo avanguardismo. Non proponiamo un avanguardismo in senso tecnico o tanto meno storico; ma avanguardismo significa nel nostro caso quel fervore, quell'interesse cosciente di un gruppo più o meno folto di intellettuali e di uomini vicini al cinematografo, presenti spiritualmente con le loro idee feconde, con la loro fantasia, con le loro capacità. Avanguardismo dunque inteso non come una vecchia politica da rispolverare e da presentare di nuovo al pubblico, ché oramai, storicamente, ogni esperienza tecnica può dirsi chiusa, o per lo meno non rappresenta oggi problema centrale ed assillante, ma avanguardismo nel corrente significato di ricerca interiore, non come ideale estetico, ma come avvenimento puramente legato all'esperienza cinematografica.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia forse è oggi l'unico organo stabile che potrebbe far nascere un movimento nel senso indicato più sopra: incominciando con il chiamare a raccolta tutti i giovani che, non esauriti dall'esperienza arida della produzione normale, aspettano il momento per esprimere praticamente le loro idee. Tanto più che ora il Ministero della Cultura Popolare ha affidato al Centro la produzione di un certo numero di film: e a questo punto potrebbe innestarsi il seme capace di far germogliare questo ultimissimo avanguardismo, sbocciato è vero in un periodo di stasi, ma forse proprio per questo dettato da necessità essenziali. Ma per attuare in pieno questo programma si dovrebbe poi lasciare al Centro ed a quei giovani che da anni attendono il loro turno, carta bianca su tutta la linea.

È uno sforzo che si chiede, forse, e nemmeno da poco: ma l'arte per nascere e dichiararsi in pieno deve esser libera da ogni strettoia e da ogni vincolo materiale. In Francia: come si sa, molti registi come Clair, Renoir, Duvivier, Carné, l'Herbier, ecc. hanno per molti anni atteso il loro turno lavorando in sott'ordine, ma sempre avendo la possibilità di esprimersi in brevi saggi e in documentari. Una volta maturi, una volta affermati in se stessi, la sicurezza di una maturità cosciente, eccoli ad uno ad uno uscire dall'ombra e dare un tono elevato e compatto alla cinematografia del loro paese.

In Italia, il primo avanguardismo si è avuto nei primi anni della nostra cinematografia, e va dalla teoria estetica sulla fotografia di Bragaglia del 1911 e dal manifesto futurista del 1916 ai primi due film, di Arnaldo Ginna il primo ed il secondo, PERFIDO INCANTO, di Anton G. Bragaglia con la collaborazione di Cassano per la sceneggiatura e di Prampolini per la scenografia. Questo avanguardismo corrispondeva in un certo modo ad un fermento generale che si riscontrava in tutte le arti, e che aveva dato luogo ad un rinnovamento profondo con nuove teorie e con nuove correnti estetiche.

Ma forse un avanguardismo che ha fatto meno chiasso, benché fondato su maggiori possibilità concrete, è quello che si ebbe in Italia dal 1930 in poi e che dette opere discontinue, incerte, talora perfino sbagliate, ma che inducevano a sperare molto sull'avvenire della nostra cinematografia. Pensate a SOLE, 1860, VECCHIA GUARDIA di Blasetti, a RAGAZZO di Perilli, a ROTAE e al CAPPELLO A TRE PUNTE di Camerini, a LA BORSA O LA VITA di C. L. Bragaglia, e soprattutto ad ACCIAIO di Ruttmann, per non nominare che i principali, tutti film che corrispondevano ad esigenze autentiche ed a criteri di ben provata sincerità. Tra questi, Blasetti aveva dimostrato di possedere una vena sicura che lo poteva portare ad opere di più ampio respiro. VECCHIA GUARDIA e 1860 rappresentano in ogni modo il prodotto migliore della nostra cinematografia. Ambientazione e passaggio, realtà nella recitazione ed un gusto funzionale dell'inquadratura facevano predire ben altra strada da quella che poi Blasetti intraprese. Benché egli rimanga, si badi, uno dei nostri migliori registi. Ma del suo avanguardismo, e di quello degli altri suoi colleghi, che tanto li aveva appassionati, oggi certo Blasetti neppure si ricorderà.

La nostra ferma convinzione che soltanto una nuova corrente innovatrice possa portare quei frutti che tutti attendono da molti anni dal nostro cinema, ci ha oggi indotto a fare questo discorso. E chiudiamo queste righe con la speranza che la nostra tenue voce non rimanga isolata.

MASSIMO MIDA



CRAWFORD 19

POSSEDERE UN ARCHIVIO ANTICO
E' MOLTO UTILE. ECCO CHE GIORNI
FA CI CADDE L'OCCHIO SU QUESTO
CRAWFORD LONTANA COME DI
L'ERVORE DEI SENTIMENTI L'



V. RAGAZZE CHE BALLANO

FORD

FORNITO, RIESCE SPESO MOLTO
NDO FOTO NUOVE E SCIALBE,
ARA E INTERESSANTE. È UNA
E BELLE GAMBE E L'INGENCO
AGLI INIZI DELLA CARRIERA

FEBBRE DI PRIMAVERA



WEST POINT



FEBBRE DI PRIMAVERA
(con William H. Macy)



LA CASA DEL MALE



DABITO D'ODIO

COMPENDIO BERLINESE

ovvero: Il pesce con la forchetta

(Continuazione e fine - v. numero precedente)

AL cinema Gloria, il venerdì santo ha condotto la ripresa di quello che molti ritengono il migliore film tedesco degli ultimi anni, BEFREITE HÄNDE di Hans Schweikart. Fra l'altro, esso è senza dubbio il momento più impegnativo nella carriera di colei che, insieme alla Wessely, è considerata generalmente la massima attrice cinematografica tedesca, Brigitte Horney. Anche a rivederlo, esso colpisce sino dalle primissime inquadrature, di tono così nettamente poetico, ove l'immagine si risolve in atmosfera, il gioco dei personaggi si trasfigura in visione eccezionale, alquanto favolosa. È uno di quegli « attacchi », che fanno il silenzio nella sala: quelle pecore sulla spiaggia bianca, in riva alle lunghe onde, e la giovane donna che intaglia le sue statnine di legno, e fra gli sterpi il bimbo, e l'insidia improvvisa di quella vipera. Il film risulta, specie ad una seconda visione, un po' lungo e disunito, e non manca di momenti ai quali si rinunciarebbe, specialmente certe scene in Italia, d'impostazione così turistica; ma la sua importanza è insomma notevole, specie per il coraggio, così estraneo ai nostri commendatori, di fare dell'arte il centro della vicenda, il nucleo del « fatto ». Qui la necessità dell'espressione artistica è il nucleo drammatico, il centro delle emozioni e degli interessi: si potrebbe in certo senso dire che il posto tenuto in un vecchio film, MUSIK IM BLUT (il film nel quale, per quanto ci riguarda, facemmo la conoscenza di Leo Slezak e di un'attrice quasi scomparsa, Sybille Schmitz), dalla musica, è qui tenuto dalla scultura. Il film è inoltre, a quanto mi risulta, il principalissimo merito cinematografico d'un altro grande attore di teatro, Ewald Balser. È l'attore di mezza età, robusto e pensoso; l'attore « profondo ». Voi mi capite. In un altro film, mediocre del resto, e di cui non ricordo neppure il titolo (mi perdonino i lettori precisi, ma qui, più che dare una notizia cinematografica, facciamo un appunto psicologico-sociale) egli aveva la parte del solito famoso medico con la solita giovane assistente; e per quella parte pareva nato. Nei rapporti fra uomini del genere e ragazze giovani, attente, intimamente entusiaste, in questi rapporti circostanziati da eventi che oserei definire scientifico-sentimentali, è da ravvisare una posizione ricorrente, un cliché tedesco. Chi ha visto e letto un po', mi capisce subito; chi è stato in Germania mi capisce ancor meglio. In altre parole, l'epoca del galantone, dell'irresistibile, è superatissima; lo sportivo col « passo della prateria » dura, tutt'al più, lo spazio d'un mattino; il vero rubacuori è il chirurgo. Del resto, pochi giorni orsonò una mite giovinetta diciannovenne ci scriveva: « Ora lavoro per obbligo, ma dopo la guerra final-

mente potrò riprendere la mia amata batteriologia ». Non debbono, i miei esempi, parere slegati. Si capisce a che cosa tendo: dall'attore con la provetta in mano non è più il caso, come nel vecchio cinema, di aspettarsi dell'alchimia. C'è della precisione, c'è dell'impegno; siamo o non siamo nell'età della tecnica? La scienza entra di straforo persino in un film lieto come UNSER FRAÜLEIN DOKTOR, uno dei massimi successi della stagione. Qui è la volta della matematica. L'insegnante d'un corso inferiore è chiamata a supplire un collega della Oberprima (cioè la terza liceo); sicché vediamo la signorina Jenny Jugo svolgere alla lavagna dei teoremi, che noi non riusciamo a seguire, di fronte a giovanottoni prima astiosi e diffidenti, infine sconfitti e innamorati.

Tocchiamo, con quest'ultimo esempio, la zona dei film leggeri ed amabili, sovente costruiti assai bene, film scacciapensieri, che hanno un loro significato industriale e terapeutico abbastanza preciso. Le signore ce li raccomandano con le parole: « Non c'è tendenza, non ci sono secondi fini, è una meraviglia ». E non vi è neppure lo slancio pazzoide di un MY MAN GODFREY, che ha certe sue radici nella tradizione vignettistica del *New Yorker* (qui in Germania, mettiamo, l'umorismo alla Bertoldo è visto da molti con una certa diffidenza); ma c'è una amabilità convincente, un'aggraziata concatenazione di fatti. E c'è ambiente. In un film dello stesso piano, WIE KONNTEST DU, VERONIKA, vi è un interno familiare tutt'altro che trascurabile. Ho indicato così la tendenza che in altre circostanze dà invece luogo ai « comico-sentimentali » più raccapriccianti. La sicurezza dell'ambientazione è, come si è detto, una loro salvaguardia: è la garanzia d'una dignità e serietà spesso non indegne di nota.

Un gruppo, in tal senso, bene individuato è beninteso quello dei film a sfondo viennese. Lo sfondo viennese sembra assicurare, per la gran massa degli spettatori non austriaci, un certo speciale sapore di grazia e di novità, di caratteristica urbanità e di leggero esotismo. Ne ho visti parecchi; ricorderò DER HERR IM HAUSE, WIENER GESCHICHTEN, e infine, ma in un genere differente, cioè nel genere in costume al suono di valzer, la celeberrima OPERETTE di Willy Forst che è probabilmente, nel momento in cui scriviamo, il massimo successo berlinese. Non so se sia avventato il seguente giudizio: essere i registi nell'attuale produzione tedesca molto meno individuati, meno personalmente evidenti, degli attori. Vi sono, a quanto ritengo, vari ottimi uomini di routine, che tengono quello che in una cinematografia è senza dubbio fra i conseguimenti più ardui: cioè un soddisfacente livello medio. Ma nel caso degli attori si è giunti

ormai al « tipo », al volto che la sala buia già accoglie col mormorio dell'approvazione, anche prima che quello apra bocca. Basterebbe che citassi un Theo Lingen: ma vi sono anche figure minori, e ve ne sono ormai parecchie. Vienna, di cui parlavamo, è esempio particolarmente probante nel senso indicato. Vienna, è vero, a quanto ne so, ha anche registi suoi (ricordo E. W. Emo); ma quanti attori che ormai fanno parte delle conoscenze intime dello spettatore più distratto! Si pensi a Slezak, a Paul Hörbiger, a Hans Moser, per dire i massimi. Si dirà che non è ufficio del regista il fare di se medesimo un « tipo ». E va bene. Ma si pensi un momento a quel che voleva dire per noi andare a vedere l'ultima novità di Clair, di Renoir, o d'altro dello stesso calibro. Si capirà allora che cosa io dico, attestando che la cinematografia tedesca di oggi è impostata sugli attori; « punta », diremo così, su di loro. Non vedo regista che possa giustificare una certa misura di proselitismo. Potrei anche chiedermi se io veda eventuali proseliti: quel tipo di giovani, per intenderci, che sono intorno alla presente rivista. Vero è che in Germania, a quanto mi risulta, una rivista del tipo di *Cinema* non esiste.

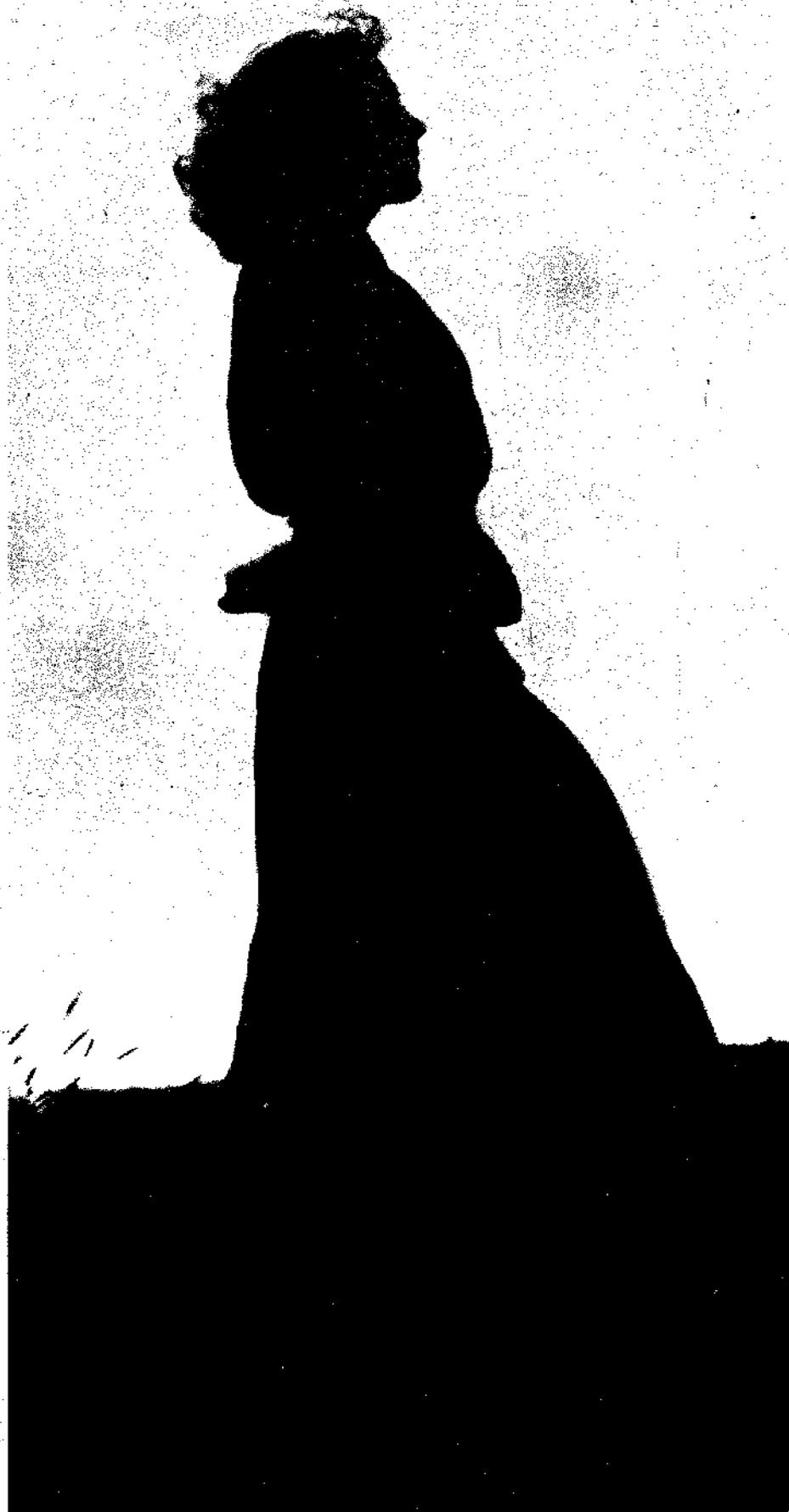
Per venire al genere viennese più serio, è quasi superfluo ricordare ch'esso dispone d'una attrice di primissimo piano, cioè la Wessely. Generalmente i tedeschi vedono in lei la loro massima attrice. In quel venerdì santo, che dette l'avvio al nostro discorso, essa non poteva mancare; e infatti vidi ripreso in un cinema il vecchio SO ENDETE EINE LIEBE. Più importante, benché lontano dall'essere la sua massima produzione, è l'ultimo film apparsoci di quest'attrice, il diffuso e sentimentale EIN LEBEN LANG, dove confermava del resto ampiamente le aspettative del suo pubblico che cerca, io credo, soprattutto in lei l'attestazione di un carattere da tempo noto ed amato: voglio alludere a quella forza, accompagnata a dolcezza, quell'energica rassegnazione al destino, quella maniera insieme tollerante e decisa, lievemente popolana, d'incontrare i fatti. Al fianco suo era Joachim Gottschalk: uno dei migliori, se vogliamo; uno di quelli che adempiono alla funzione d'attori non fataloni bensì tipici e convincenti, come anche il Raddatz, o il troppo frequente Birgel. Il film ripreso, SO ENDETE EINE LIEBE, è una vecchia cosa in costume, uno di quei film ove è d'uopo appaia l'imperatrice Maria Teresa, o almeno qualche membro della sua famiglia. Qui abbiamo, fra l'altro, anche Willy Forst come duca di Modena, e Gründgens come Metternich. A noi il film serve come caso di produzione in costume. Tale genere, oggi, abbonda. Abbondano le biografie più o meno romanizzate (BISMARCK essendone il caso più grosso); non scarseggiano le interpretazioni particolari d'una data fase storica (ad es. DAS HERZ DER KÖNIGIN). Una ricostruzione di storia recente dell'Irlanda, non occorre dire con quale indirizzo ideologico, era MEIN LEBEN FÜR IRLAND, uscito alcune settimane fa. Questi film

soffrono di evidenti *handicaps*: la necessità di una condensazione di eventi, che intensifica il caso tipico sino a dar fuori nell'inverosimile; la necessità della dimostrazione che è alla base del film; e infine il fatto che i personaggi, più storici sono, più riescono, sullo schermo, improbabili. Pure, questi prodotti non vanno confusi con ricostruzioni banali o del tutto arbitrarie. Anzi, anche qui ci vengono alle labbra parole consuete: serietà, pazienza, dignitosa competenza.

Parole consuete, intendo dire, nel parlare della cinematografia tedesca odierna. Sono appunto tali doti che ci hanno fatto avvicinare con profondo interesse ad una cinematografia della quale, durante la nostra vita in Germania in anni passati, non avevamo avuto, è bene dire, una stima soverchia. Ho parlato degli attori, come d'un elemento centrale: aggiungerò che alla base della loro preparazione scorgo una solida tradizione teatrale. Non intendo incappare nei quesiti della recitazione teatrale e delle sue differenze da quella cinematografica; alludo a codesta tradizione facendone piuttosto un problema di mentalità: di quell'abitudine ormai antica, ormai disinvolta, a considerare quello di attore come ogni altro mestiere d'artista, lo scrittore, il pittore, o altro. Il loro modo di vita non ha, a quel che mi risulta, nulla di quel tono che le agenzie pubblicitarie hanno inventato per gli americani, e che viene altrove imitato per sentito dire. E spesso, come dicevo, li si rivede a teatro. Il che consiste, per loro, nel recitare decine e decine di volte la stessa cosa, nella stessa sala per non dire saletta, ogni giorno, come si andrebbe all'ufficio. L'altro giorno al tavolo vicino al nostro, al ristorante, ci accadde di vedere Paul Wegener. Veste giacca nera e mille righe, colletto duro rivoltato e cravatta a *plastron*. Al cameriere, ordinò il piatto che permetteva la massima economia di buoni per la carne.

P. S. per Gianni Puccini. - Proprio mentre stavo mettendo giù l'articolo, lessi un tuo editoriale *Sguardo ad alcuni giovani*, nella rivista che mi era accaduto di trovare alla libreria italiana della Knesebeckstrasse. E insieme, carissimo Gianni, riebbi qui presente Piazza della Pilotta; e mi venne fatto di pormi certe domande, che tu facilmente intuisci. Contribuiscono, le persone di cui si parla qui sopra, alla formazione di uno stile cinematografico preciso, inconfondibile, inalienabile? Lo cercano, almeno, con l'intransigenza dei nostri giovani amici? Si preoccupano, si « danno da fare » nel senso voluto? Non so. Ma in queste sere buie e piovose uno deve sapersi contentare. E poi non si tratta soltanto di buio e di pioggia. Esprimiamoci pure con un'immagine, mio caro Gianni: se vediamo persone che non adoperano la forchetta speciale e la palette per mangiare il pesce, contentiamoci che esse almeno non lo mangino con il coltello.

P. M. PASINETTI



Una suggestiva immagine di Brigitte Hornsey in 'Mani liberate' (foto Bavaria)



(Pesce)

Valentina

SEDUTO sulla sua poltrona a fianco della macchina da presa, Carlo Campogalliani dirige il BRAVO DI VENEZIA con l'aria di un buon papà. Qualche consiglio, un sorriso indulgente, un lieve crollare del capo brizzolato... Sono di scena Rossano Brazzi e Carlo Duse; s'attende la giovanissima diva Valentina Cortese.

Valentina Cortese, già truccata e vestita da varie ore, è su, nell'ufficio di pubblicità. È graziosissima. Non ha più di diciotto anni. Guarda alcune fotografie fatte ieri: « Questa mi piace », « Questa è orribile », « Questa la strappo », « Questa me la tengo »... Telefona al fotografo e lo sollecita perché ne mandi presto altre. Corre in un vicino ufficio dove un giornalista l'attende per la solita intervista: « Un viso nuovo del cinema italiano », « Una promessa del nostro cinema », « La nuova attrice diciottenne », ecc. In cinque minuti gli ha detto tutto ciò che gli deve dire. Ora deve andare, l'hanno cercata in teatro. Presto, chiamare la sartia, il parrucchiere. E intanto ella s'avvia al teatro, mentre la dottoressa Conchita, suo angelo custode, corre in camera per prenderle il suo rossetto speciale — corre rapidissima in modo da lasciarla sola il meno possibile.

In teatro, Brazzi e Duse posano per una fotografia: la pubblicità ha le sue esigenze. Pronti, fermi, grazie. La fraseologia del fotografo di scena non è diversa da quella del fotografo per fotografie formato tessera. « Son qua », dice Valentina sorridendo. Ma intanto è disperata perché il rossetto non c'è ancora, perché la sartia ritarda, perché non ritrova un anello. Teme che ciò provochi ritardo, ritarda per colpa sua; non si è ancora resa conto che nel cinematografo tutto è urgentissimo ma può essere rimandato a domani. Oppure anche a dopodomani.

Campogalliani vuol passare subito alla nuova inquadratura, ma il direttore dell'ufficio pubblicità vuol far fotografare Valentina con Rossano, la testa di lei dolcemente appoggiata sul petto di lui. Campogalliani protesta che alle fotografie ci penserà domani. Ma sì, ma no, ma sì, ma no... « Allora, prendi quest'altra fotografia », ordina Campogalliani al fotografo. E Valentina è già pronta, è arrivata la sartia, la dottoressa Conchita ha portato il rossetto. Ma il fotografo crol-

la il capo. « Mi dispiace, dica, non ho più lastre. Domani... ».

Tutto qui, per oggi, cara Valentina. Vi siete vestita e truccata solo per un progetto di fotografia. Non impressionatevi, vi capiterà ancora.

È un po' triste Valentina quando esce dal teatro. Ma il sorriso le torna subito: qualcuno vuol fotografarla: gaia, pensieroso, con una rosa in mano, in compagnia di Carnera — cento possibili pose che nei prossimi giorni si riveriranno nelle redazioni di tutti gli illustrati. E Valentina è tutta presa da questa fotografica orgia, sogna paginoni, copertine a colori, edizioni speciali di giornali al solo scopo di pubblicare la sua più recente fotografia. Oggi una tal venesia è curiosità, è appetito di chi, sognata tanto una cosa, finalmente l'ottiene; domani sarà ambizione; infine calcolo. Allora Valentina comincerà ad esigere nei contratti molte ed importanti clausole, fra cui per l'appunto quella che riguarda la forma e la portata della pubblicità: non avrà più semplicemente la dolce emozione di vedere se stessa in migliaia di immagini, ma per ogni fotografia farà il computo finanziario dell'aumento della propria popolarità e ne terrà il debito conto.

Valentina Cortese dice che è stupita di come facilmente sia entrata nella vita cinematografica, tanto più stupita in quanto che qualcuno le aveva parlato di questa in modo piuttosto pessimistico. « E invece, tutto è così semplice, così bello, quasi una faba. Tutti mi sono intorno affettuosi, pieni di attenzioni, di consigli. Sono proprio felice. Vedete, il cinematografo è... ». Ah, signorina Valentina, il cinematografo lo conosco anch'io e so quello che pensate.

(Veramente, parlandomi, la Cortese mi ha detto « vedi » invece di « vedete ». Ma il pronto intervento dell'onnipotente dottoressa Conchita spezza e ricaccia il timido tentativo di Valentina di darmi del tu).

Domando a Valentina qualcosa del suo ruolo nel BRAVO DI VENEZIA, se le piace o se preferisce altro genere. Sì, questo ruolo le piace: un amore contrastato, una fuga con l'innamorato, un matrimonio finale, e tutto ciò in costume. Quid magis? Ma, a quanto ho potuto capire, questo ruolo non è proprio l'ideale per Valentina, la quale sogna romantiche storie con commovente morte finale alla maniera di Mimi.

Valentina va a struccarsi e a rimettersi panni moderni. È l'ora del tramonto. Nei teatri si è smesso di girare: attori, generici e comparse dei diversi film, tutti in costume, invadono il giardino, i cortili, il bay. Il cinema italiano è in maschera.

D. M.



ERNESTO VERGANI

da New York City

GIUGNO - Da Broadway. — Fortunato Gallo, il piccolo commendatore italiano che la stampa americana chiama « Il Napoleone della lirica », ha finalmente accettato la direzione della Chicago Opera Company che ha una passività di 300.000 dollari. Il presidente d'amministrazione ha dichiarato che solo la grande abilità del commendatore Gallo potrà riportare il vecchio teatro al suo antico livello. Come è noto, tutte le organizzazioni liriche americane sono in continuo pericolo di cadere nell'abisso della passività: Gallo invece gestisce da trent'anni, senza mai ricorrere a sovvenzioni, la sua San Carlo Opera Gallo Corporation con grande successo. Schipa, Castagna, Grace Moore, Tibbett, Martini, Lily Pons sono passati più volte sul suo palcoscenico. — Una certa Della Howard, una donna sui 65, un tempo comparsa cinematografica, fu presa da uno svenimento in Lenox Avenue a causa della fame. Era poveramente vestita, con tutti i segni dello sfinimento addosso. Condotta all'ospedale, fu trovata in possesso di 25.000 dollari. — Harry Maxwell, il Re della pubblicità cinematografica e teatrale è stato ucciso dai « gangsters » per aver lardato ad alzare le braccia. Egli usciva dal « Marocco », un locale notturno di Broadway: appena salito in auto, uno sconosciuto gli ha puntato contro la rivoltella ingiungendogli « il mani in alto ». Si trattava di una delle aggressioni oramai rese tristemente famose dal cinema e dalla cronaca. Un secondo di esitazione ha costato la vita a Mr. Maxwell. La polizia ha arrestato a tempo di primato il bandito, esartemente due ore e 53 minuti. Il « gangster » aveva lasciato le sue impronte sulla macchina, ed esse venivano radiotrasmesse alla polizia centrale di Washington: questa in nove minuti e 14 secondi inviava a New York la fotografia e il nome dell'assassino, il quale aveva sparato col silenziatore impedendo alle numerose persone che si trovavano sul posto di avere il minimo sentore del suo delitto. Con Harry Maxwell scompare uno degli uomini più dinamici d'America: egli era il concessionario d'un terzo delle autostrade federali dalle quali, servendosi di decine di migliaia di immense insegne luminose, lanciava i grandi spettacoli in tutta l'America. — Victor Mc Laglen, l'eroe di tutti i ragazzi d'America, si produrrà in persona allo Strand Theatre di Broadway.

Da Hollywood. — Un soggetto cinematografico scritto da un distributore di manifestini dell'Alabama, fu comperato un giorno da un sergente di polizia per la somma di 25 dollari. Il sergente lo rivendette al maestro del villaggio per 40 dollari. Il maestro a sua volta ricavò 75 dollari per averlo trasmesso al giudice. Dal giudice ad un editore: un rispettabile salto di 925 dollari. Camminando via via per strade sempre più dirette, il soggetto giunse finalmente in proprietà della Metro per 27.000 dollari. Durante tutti questi passaggi, il copione ha subito numerose modifiche: ma il fatto più singolare è che la Metro ha scartato tutte le copie corrette ed ampliate per ritornare alla fonte prima, il manoscritto del modesto fattorino, sul quale si baserà la sceneggiatura definitiva. — Tony Gaudio, il grande operatore italo-americano considerato quaggiù il maggior specialista del mondo, produrrà un film stereoscopico. Per dare un'idea della considerazione in cui egli è tenuto, basterà dire che riceve 250.000 dollari di stipendio l'anno, più una percentuale sugli incassi dei suoi film.

L'EROICA ANTIBORGHESE

Il film è nato comico e non poteva essere diversamente. A dire: anche se intenzioni comiche palesi (ne *L'ARROSEUR ARROSÉ* o ne *LE GOÛTER DE BÉBÉ*) non fossero subito affiorate, la prima forma di reazione istintiva del pubblico improvvisato al nuovo spettacolo sarebbe stata, indubbiamente, la stessa. Dicesi reazione istintiva in quanto l'uomo, il riguardante, lo spettatore in senso lato, posto di fronte a cosa per l'innanzi sconosciuta, subito il primo ondeggiamento della sorpresa e dello stupore, cerca immediatamente di farsi dinanzi al fatto nuovo un equilibrio. Ora, dinanzi alla fotografia in movimento, che gli dava bruscamente lo spettacolo dell'esame nudo e crudo del proprio simile, la posizione dei primi spettatori non poteva essere che critica. Le prime risate provocate dallo schermo dovettero riecheggiare quella del primo essere umano che si trovò riflesso sull'acqua.

Il cinema rivelò subito risorse ben più spietate della fotografia, che fissando un istante suggerisce soltanto l'immagine dell'uomo; ma l'osservazione dell'uomo in movimento, eccone la descrizione completa, d'un documentarismo insaziabile.

Bisogna pensare che il cinema dei primordi non poteva avere altra intenzionalità all'infuori di una sorprendente ritrattistica.

C'è insomma da credere che al « film » di una sola inquadratura *BAIGNADE EN MER*, semplice « scena dal vero » (anche se aveva la buona sorte di preannunziare le comiche sulla riva del mare di Mack Sennett), non si ridesse meno che al terribile scherzo dell'innaffiatoio. *LE GOÛTER DE BÉBÉ* poi non era, pur classificandosi volutamente comico, che una semplice « ripresa » in cui si faceva comodo affidamento sulla grazia comica connaturata alla simpatia che avrebbe ispirato il piccolo personaggio.

Il film comico fu dunque, oseremmo dire, il prodotto più genuino del cinematografo e ne fu infatti il primo genere (seguito a breve distanza dall'avventuroso), e l'unico a trovare facilmente e felicemente la sua strada, le sue formule, le sue caratteristiche. L'indirizzo fu critico, ovviamente, per quanto abbiamo detto sopra; non si cercò cioè di trovare ogni volta una vicenda magari elementare, in funzione della quale agissero i personaggi, ma piuttosto di inventare dei personaggi comici, dei tipi esacerbati della umanità corrente, ed in funzione di questi imbastire un qualsiasi canovaccio. Con truccature iperboliche e col buffo vestire si cercò di andare incontro, di buona voglia, alla macchina da presa, che, ritraendo con un verismo insaziabile, dava il suo mordente concorso all'esito farsistico finale. Questa posizione critica — la stessa che avevano assunto istintivamente i primi spettatori nelle sale al buio — assegnò subito al film comico una funzione antiborghese.

Partendo dalle comiche della Patbé a Vincennes, che nel 1905 aveva già scoperto Max Linder, e giungendo attraverso i prodotti Essanay e gli *one reels* della Keystone alle classiche bobine di Sennett, noi non troviamo che un lungo inventario parodistico di esemplari umani pieni di manie, di rabbie, di desideri; irrequieti, torbidi, vendicativi. Il dissenso con questa piccola umanità è dato dalla diversa natura del comico protagonista, che è sempre un perseguitato; ciò che lo pone, polemicamente, dalla parte opposta *dei più*.

La letteratura cinematografica non ha mai concesso grandi attenzioni — forse per vizioso contrasto alla gran fortuna decretatagli sempre dal pubblico — al comico Ridolini. Eppure, questo comico, con tutta la sua esteriorità ginnica, fu l'iniziatore della poetica eroica antiborghese nel film comico. Le piccole noie giornaliera, e le grandi catastrofiche disavventure terrene perdono con lui, per la prima volta sullo schermo, il misero, lacrimoso valore quotidiano. La sua imperturbabile, pronta maniera di rifarsi dagli scalognatissimi colpi della cattiva sorte e della cattiveria degli uomini, è già tutto un franco scavalcamento delle paure e delle avverse contingenze mortali. Quando Ridolini si rialza da terra — dopo aver accusato l'attacco delle forze avverse — allontana lo stordimento con uno sgambetto e, portandosi amorosamente le piccole mani sulle guancie bianche e tirate, si regala due colpetti fantasiosi, opera d'incanto il magnifico superamento della mala-sorte. Non a caso, anche se poi diverrà un

comune elemento di contrasto, il suo eterno rivale è un uomo grosso, gigantesco, specie di combutta di tutte le pesanti leggi del terra-terra di cui egli, esile, eterico, deve scavalcare gli attacchi. L'uomo grosso è materiato, sempre, di rancori, di invidie, di vendette: Ridolini è toccato ma mai avvelenato da questi sentimenti; non viene mai a patti, non si lascia mai trasportare a combattere su uno stesso piano e vince sempre in definitiva (eccoci all'eroica) la grassa, adiposa materia.

Il film comico, sortito fuori naturalmente come una specie di sfogo documentario dal sorprendente realismo critico della fotografia in movimento, comincia a sbizzarrirsi ed abborda così, con felice processo evolutivo, il grande campo della fantasia. La fantasia permette gli sconfinamenti ideali da certe leggi dell'ineluttabile. Il film comico prese ad ignorare, spavalamente, la morte ed a farla dimenticare agli spettatori. La preoccupazione della morte (antierica) non tange i personaggi comici del periodo sennettiano che s'azzuffano in campo totale. « Fatti oggetto a rivoltellate, i comici si fregano i pantaloni. Le bombe li fanno scomparire un istante ma poi ce li fanno ritrovare in mutande ». Tolti dunque bellamente di mezzo certa ligia schiavitù, certo intralcio della verosimiglianza e normalità « borghese », anche la poesia prese a scaturirvi, in piena libertà, spesso nelle forme più impensate, quando si definiscono le forti individualità comiche. E poesia, ad esempio; poesia semplice e dolce del magnifico adattamento in solitudine, la boc-



« Con Keaton l'orizzonte poetico si allarga, investe la varietà delle cose create, abbraccia in un grande senso di solidarietà terrena gli animali... » (da « Io e la vacca »)



Entrando nel cinema, i Bonos manterrebbero viva la tradizione dell'«eroica antiborghese», col loro pepe grottesco e feroce

ceffina del sale con cui il vagabondo, con una alzata di spalle, condisce il povero tozzo di pane, sul ciglio della strada, solo, beatamente.

Con Keaton (COME VINSI LA GUERRA, IO E LA VACCA, IL NAVIGANTE) l'orizzonte poetico s'allarga, investe la varietà delle cose create, abbraccia in un grande senso di solidarietà terrena gli animali e persino gli ordigni, le macchine create dall'uomo e che l'uomo servono, ligiamente, come per un connubio vivo contro le forze preponderanti del male. Keaton e il treno (COME VINSI LA GUERRA): la partecipazione della macchina alla buona e cattiva ventura del comico impassibile diventa quasi commovente. Anche la macchina si è personificata nella nostra mente.

In un tempo, il film comico denuncia l'insofferenza a certa pretesa inderogabilità della mentalità borghese che il vero si ottenga col reale. Non si deve credere che gli sfondi dipinti fossero assolutamente un ripiego economico della fase di realizzazione del film, come non lo sarà, più tardi, per René Clair che ne farà ripetuto uso; no, lo sfondo dipinto è qualcosa di meglio e di più: è l'aperta, bella ribellione, al getto realismo che tarpa troppo le ali, è l'amore apertamente professato per la finzione che deve reggere il gioco della fantasia.

Il film comico mantenne a lungo la sua indomita estrosità, la sua genuinità, insomma, e si può affermare che i suoi primi comici non lo tradirono e non lo prostituirono. La sua vitalità polemica antiborghese ed eroica decadde quando vennero fuori le figure di rinforzo e lo spettacolo si fece ibri-

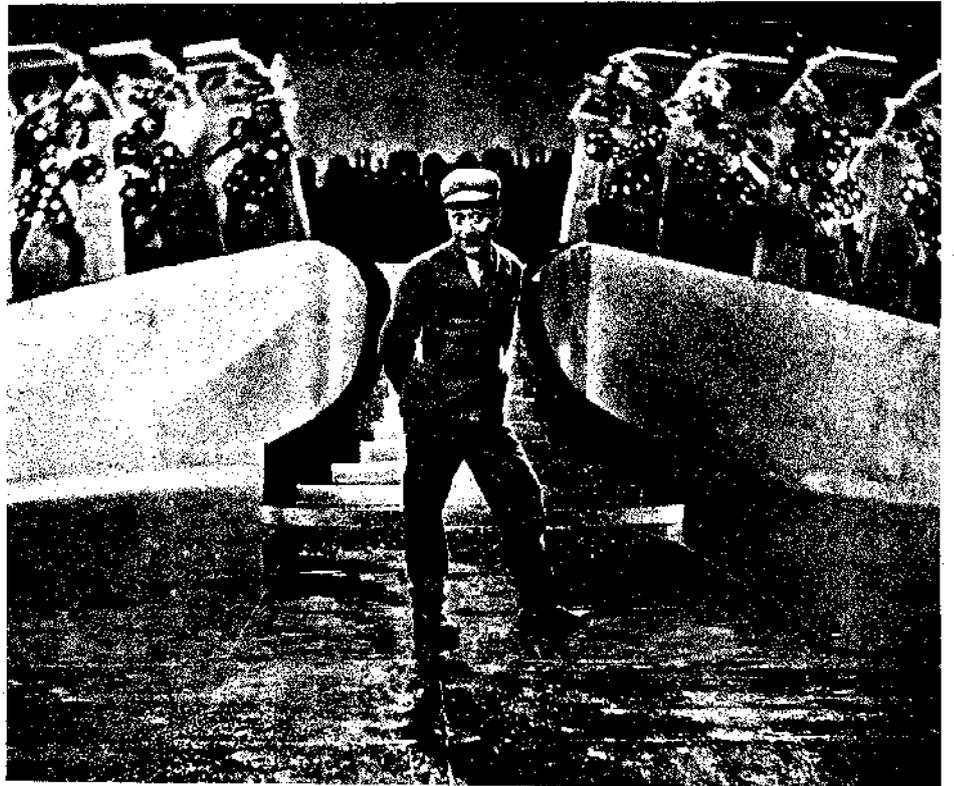


Ridolini «fu l'iniziatore della poetica eroica antiborghese nel film comico» (da 'The Dome Doctor', in italiano 'Ridolini cade dalle nuvole')

do, più completo, ricco, certamente; ma impersonale come un melodramma. Gli nocque il contatto fastoso con un prodotto di Ziegfeld, Eddie Cantor, senza dubbio, ma l'accusa diretta è un troppo facile tema esplicativo, d'un assolutismo tempestivo, da rifuggirsi senz'altro. Del resto, ritorni fortunati alla pura vena iniziale non sono mai mancati, né noi dobbiamo dolercene più degli altri proprio oggi che, con la valorizzazione in atto delle due prime grandi personalità comiche del nostro cinema (e l'au-

spicato ingresso al cinema di altri notevoli «assi» del campo del varietà, primi fra tutti Rascele e i Bonos, già segnalati da Cinema) il film comico comincia ad affermarsi in Italia, e NON ME LO DIRE è già un esempio di fedeltà ai modi ed alle «atmosfera» del primo periodo, da chiamarsi ormai classico. Intendesi non fedeltà supina, imitazione di schemi, ma ripresa di quello spericolato spirito di fantasia; fantasia imbastita col libero cuore dei ragazzi e dei poeti.

GIANFRANCESCO LUZI



La vena di Macario fonde felicemente la tradizione del comico muto con quella, tutta sonora, del varietà (da 'Imputato, alzatevi!' - Foto Bragaglia)



Una fanciulla in un prato

UN giorno in campagna, mentre camminavamo senza una meta precisa, ci accadde di incontrare una fanciulla. Ne vedemmo il profilo della figura contro il cielo. Ella si volse con aria interrogativa. Sì, proprio ci parve che la ragazza avesse tutte le caratteristiche e le attitudini per poter essere la protagonista di un film. Avvicinatici, l'abbiamo ritratta in alcune fotografie che qui riproduciamo. La fanciulla non parlava. Guardava soltanto, lievemente sorpresa. Poi ci disse che si chiamava Diana Darno, ma che non ha mai pensato di poter diventare attrice di film. « Eppure, le dicevamo, tu hai tutte le doti necessarie ». « Non lo so », rispondeva, ma col suo atteggiamento e la sua voce non faceva che confermare la nostra impressione. Si trovava in campagna per riposarsi. Fra qualche giorno avrebbe dovuto sostenere i suoi esami. Ma il cinema? insistevamo noi. La conversazione continuò per un pezzo. « Sì, va bene, vedrò », concluse la ragazza. Ma ormai avevamo capito che era persuasa delle sue possibilità. Però ella sa benissimo che, per diventare attrice cinematografica, occorre una preparazione accurata, uno studio severo. Per tale sua modestia, e per la intelligenza che ha dimostrato nella conversazione improvvisa, pensiamo che Diana Darno meriti questa segnalazione.

F.

Fotografie di Alberto P. Bessone



INCONTRI EUROPEI



Quando'erano vivi: da un disegno del 1918, ripreso da una rivista dell'epoca

CADAVERI

ANDANDO per certe Società cinematografiche capita che s'inioppi troppo sovente in cadaveri che si ostinano a credersi vivi. Sarà toccato ad altri, come a me, di incontrarne, e non li avrà identificati lì per lì: perchè, quando sono in circolazione, vanno vestiti come me e come voi. Ma quel processo di decomposizione, che è in loro nascostamente in atto, diffonde tuttavia un lezzo di guasto che non sfuggirà più a un naso che si sia appena un po' sperimentato. Nei casamenti modernissimi dove s'insediano ora certe Società, gli uffici guardan tutti su corridoi lunghi, con tanti usci laterali, e sul battente d'ognuno tante targhette uguali, col nome dell'occupante: un colombario in camosanto.

M'è accaduto di trovarmi, aprendo uno di questi usci a caso, in presenza di scenette memorabili: un vecchietto saltabecante per la stanza, smanìa in preda a una furia ispiratrice sotto lo sguardo di un coetaneo, con bargigli d'antico tacchino, che, immoto dietro l'ampio scrittoio di legno chiaro, ne segue le mosse sgranocchiando pasticche di Urotropina, vigilante come il serpente che poi si pappera il coniglio.

Personaggi così si danno appuntamento nelle tarde ore pomeridiane, al termine di una digestione penosa, a inventare libretti di melodramma che già esistono a loro insaputa.

Se vi si è mai presentata l'occasione di dover conferire con qualcuno di codesti signori e di dover esporre, con un filo di ripugnanza, i vostri sogni, le vostre illusioni, la vostra fede, vi avranno contemplato con l'occhio assente del sonnambulo, e in fondo alla loro orbita opaca vi sarà parso affiorare il freddo della morte.

Avviene di loro, di fronte ai vostri argomenti, come di certo personaggio di Poe, che, già morto da un pezzo, ma conservato intatto nel corpo da una possente volontà magnetica, questa venendogli d'improvviso a mancare, si corrompe e discioglie in men che non si dica.

Vivono, già morti, ignari del progredire del tempo, del riflesso di cose tutte estinte, di quel loro mondo trascolorato, dove si cir-

colava impunite sui pavimenti di carta e gesso, dove i fondalini vacillavano al respirare d'un uscio improvvisamente aperto, dove in perpetuo fiorivano rosei in cartacelina, dove stile ed epoche si fondevano e confondevano magnanimi, dove, per intenderci, Cleopatre liberty in toupè vampireggiavano (mettendoli alla frusta) ombrosi pezzi di Marcantonii in busto di balene. Rimpiangono teatrini di posa a tettoia di vetro come le serre dei fiori, gabinetti fotografici alla periferia.

Talvolta li sorprenderete di notte, tra la mezzanotte e l'una, quando, furtivi, e con l'innocenza del convittore che ha tagliato la corda dopo il silenzio, corrono a ritrovare l'amichetta, giovane, che li lasci un po' piangere nel suo gilè. S'infilano allora su per certe scalette che san di fenolo.

Nel sonno, poi, patiscono terribili incubi: sul far del giorno, svegliati di soprassalto dal fegato, che reclama il suo Schoum, nella incerta luce della stanza non san più se son vivi ora, o se han vissuto.

Non vanno mai al cinematografo.

Che i giovani d'oggi, che son tanti e che vegnon su nutrendosi, per ora, solo di santa speranza, tuttavia impazienti per tante cose che hanno da dire, si debbano trovare come bastoni tra le ruote, codesti troppo numerosi cadaveri, ostili e diffidenti, è cosa ben triste.

Il loro tempo è finito e loro son rimasti: e non si sa perchè.

Consentano dunque d'esser messi in vetrina, e c'inchineremo tutti quanti siamo. Ma come non deplorare che ancora oggi a troppi di costoro sia consentito di tenere in mano i cordoni della borsa e di fare la pioggia e il bel tempo? Verrà mai quel giorno sospirato, in cui alle giovani forze del nostro cinema sarà concesso di dire chiaro e tondo: « I cadaveri al cimitero »? Vedrete come tutti accorreremo, quel giorno, a sollecitare qualche imprudente ritardatario, e ad aiutarlo, con tutti i riguardi (che non s'abbia a far male) a introdurre anche l'altro piede nella fossa.

LUCHINO VISCONTI

SONO passati nove anni e il titolo A ME LA LIBERTÀ resta vivo solo per un numero sempre più esiguo di persone, per i competenti e per i fanatici. A Trani nelle Puglie, però, gli antichi cartelloni e i resti delle fotografie slabbrate, sempre più sudice, sempre più opache e gialle sono riapparso fino a una quindicina di giorni fa e le musicchette di Georges Auric si sono sparse da un amplificatore esterno per un raggio di una cinquantina di metri in una stretta via popolare tra una friggitoria e un negozio di uccelli. C'erano i più vari e colorati uccelli nel negozio, in uno strepito assordante e primaverile, e al mio amico ed a me parve che se Clair si fosse trovato a passare per quella strada, l'aria in mezzo alla quale era venuto a finire il suo film gli sarebbe indubbiamente piaciuta. Ma forse questa fu solo una nostra idea che il signor Clair, così come lo vedemmo in alcune fotografie, ci dava più l'aria di un giovanotto scanzonato e elegante, tutta un'altra cosa nella vita, dai suoi film.

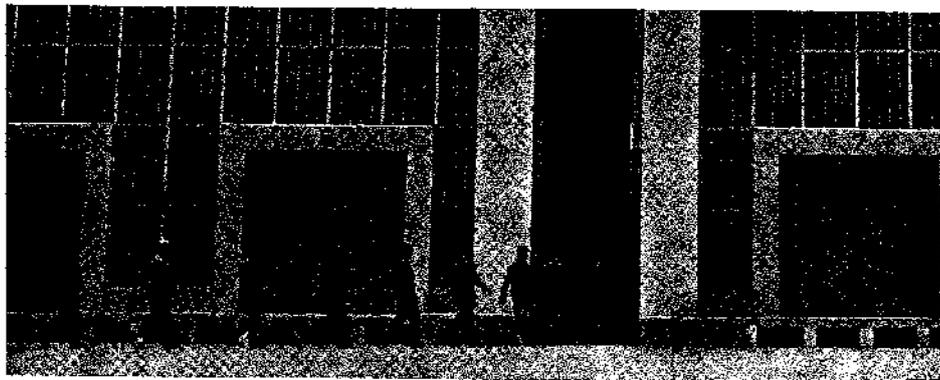
Aveva, allora, una giacca a grossi quadri il signor Clair, e pesanti scarpe di camoscio, e con la sua pipetta corta fra i denti, nel gesto in cui lo aveva fermato la fotografia, sembrava volersi conferire un'aria troppo palese di padreterno per darci affidamento. La fotografia ci deluse. Ma a Trani l'avevamo già dimenticata, e il cinguettare degli uccelli e i fumi della friggitoria contribuirono a restituirci chissà perchè quell'immagine di René Clair che avevamo gelosamente coltivata per anni. L'accostamento delle pizzette fumanti, dei canarini e degli antichi cartelloni ci sembrò fortunatissimo e degno di tanto nome e di tanto passato successo.

Quando nel 1932 A ME LA LIBERTÀ apparve alla prima mostra del cinema a Venezia, il sapore di tutta la produzione comica dei primitivi film americani non era ancora così stagionato e a punto da farci capire le derivazioni da essa nascenti, e si pensava piuttosto ad un avanguardismo cinematografico. Turbinavano nelle nostre menti i nomi di Cavalcanti e della Dulac di fronte ai quali Mack Sennett ci pareva logico e per nulla eccezionale. I primi dubbi, è vero, erano sorti con IL MILIONE, ma i vari «ismi» cinematografici li avevano fatti rapidamente scomparire. Fu con A ME LA LIBERTÀ che la verità cominciò a farsi strada. Mentre l'America gettava a fasci per il mondo i suoi divi e le sue dive e il leone della « Metro » che, relativamente da poco, aveva avuto il dono del sonoro, ruggiva tre volte accompagnato dall'ormai classico grido delle platee, i francesi arrivavano con la loro aria di provincia, con gli organetti e con le figure anonime dei loro attori. La concorrenza di Fredric March fatta a suon di dollari non era uno scherzo e il pubblico andava ormai con passo spedito tra i colossi che venivano a pile accatastate nelle stive dei transatlantici di lusso e dimenticava l'Europa.

In Europa ci fu il colpo di RAGAZZE IN UNIFORME, ma il DOTTOR JEKYLL ne mise la vita seriamente in pericolo. Tutti discutevano del Dottor Jekyll. I partiti che si formarono a quell'epoca, le discussioni nelle famiglie, sugli autobus, i fascicoli del Cine-Romanzo con le fotografie del mostro furono una pubblicità gratuita, un'arma nelle mani degli americani. Che potevano mai i piccoli filmetti francesi, senza abiti da società, senza il brivido, con le scene palesemente fasulle e povere?

Eppure in quell'autunno romano in cui apparve a ME LA LIBERTÀ, il pubblico si addensò ai botteghini e quando le porte delle sale si aprirono per i turni (c'erano ancora gli spettacoli ad ore fisse) dovettero intervenire gli agenti dell'ordine. Il pubblico si divertì ma non capì gran che della faccenda che gli sembrava un passo indietro nella tecnica della cinematografia e che portava scompiglio in un ordine ormai debitamente sistemato dai chilometri di pellicola hollywoodiana. Ci fu chi accusò i sostenitori di intellettualismo, ci fu chi parlò di lamentele politiche, chi si meravigliò della larghezza della censura.

Era una sera fredda e triste quella della prima, e veniva giù una pioggerella monotona e gelida sui gruppi che uscivano dai cinematografi. Uomini e donne indossavano



i primi impermeabili di gomma nera incrociata. Le ragazze portavano il berretto basso. Da allora il nome di René Clair cominciò a circolare con insistenza.

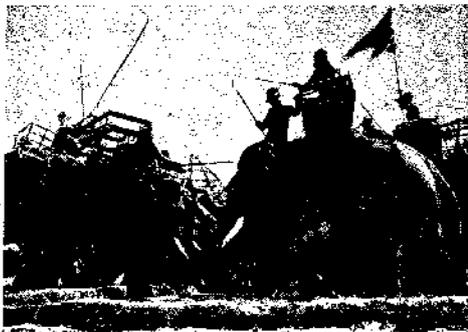
A Venezia il Festival era sembrato quell'anno più una simpatica manifestazione che altro. Il pubblico aveva un sapore commerciale. C'era, oltre le personalità del cinema internazionale, una gran folla di affaristi, di noleggiatori e di produttori. C'erano anche i primi giornalisti cinematografici e cominciarono così le prime corrispondenze di una certa entità sui giornali. Le signore del Lido davano « il tonò ». Nella terrazza dell'albergo Excelsior, sotto l'unica luce delle stelle, si udiva il

risciacquo delle onde monotono e uguale commentare in sordina le poche parole del parlato. Gli uomini in abito bianco portavano cinte di seta a colori violenti.

A Trani noi giravamo con la guida turistica sotto il braccio e ci interessavano la cattedrale romanica e gli altri monumenti. Confessiamo che era stato l'odore delle pizzette ad attirarci in quella strada, e con le pizzette in mano entrammo nel cinematografo. L'incontro ci ringiovanì, per quanto alterato dai tagli e dalla quasi intellegibilità visiva della pellicola. Ma fu un documento. Chissà se il DOTTOR JEKYLL ci avrebbe fatto ancora la stessa impressione.

GIUSEPPE ISANI

'IL RE DALL'ELEFANTE BIANCO'



SCRITTO e prodotto dal Ministro degli Esteri della Thailandia, l'Eccellenza Luang Pradist Manudham, il RE DALL'ELEFANTE BIANCO rappresenta qualcosa di singolare nella cinematografia mondiale. Una quantità di uomini rappresentativi in tutti i campi della cultura thailandese hanno preso parte al film in qualità di tecnici ed interpreti, passando tutte le ore libere dal loro lavoro professionale, per circa un anno, a cavalcare elefanti riotosi in mezzo a giungle temibili o a realizzare e a montare scene negli scomodi teatri di posa. Quattromila comparse e attori figurano nel film. Intraprendendo una così originale iniziativa, Luang Pradist non ha fatto che seguire le tradizioni del suo paese, i cui dirigenti hanno sempre favorito l'arte dello spettacolo. Luang Pradist fu uno dei due capi della « Rivoluzione incruenta » del 1932, ed è stato uno dei maggiori fautori del presente governo costituzionale.

Il soggetto del film è molto semplice. Il giovane Re di Ayudhya, la capitale del Siam dal 1349 al 1767, è spinto dai suoi consiglieri a seguire l'usanza reale di prendere 365 mogli; ma egli non ne vuole che una sola, e la sua passione più grande è quella di ricercare un prezioso elefante bianco che si dice vaghi nelle giungle nella parte settentrionale del suo regno. Nel frattempo, il Re di Burma aggredisce senza preavviso il Siam. Sentendo che l'elefante è stato catturato, egli lo chiede come tributo di guerra, sapendo che gli verrà rifiutato. Difatti, al rifiuto, egli piomba sulla impreparata capitale, e l'elefante bianco è il comodo pretesto per una grande guerra: questa si conclude con un duello tra i due re, ed il Re del Siam, sopra il suo elefante bianco, riporta naturalmente la vittoria. Secondo lo stile dei film asiatici, l'intrigo amoroso è praticamente inesistente, ma l'eroe sposa alla fine la graziosa figliola del primo ministro, al quale per ricompensa vengono donate le altre 364 ragazze. Gli attori recitano con spontaneità veramente rara, regia e tecnica sono notevoli.

IL PROBLEMA DEL FORMATO RIDOTTO



Si parla, si scrive, e qualcosa si fa in materia di formato ridotto in Italia? Il problema del formato ridotto è ormai maturo. Occorre pertanto aggiornarsi, occorre iniziare senz'altro la produzione regolare e su vasta scala di film a formato ridotto, sia di quelli a carattere spettacolare, sia a carattere artistico, didattico, scientifico e culturale in genere. Il problema della produzione è, naturalmente, strettamente connesso a quello della distribuzione, al problema cioè delle sale di proiezione. Per ambedue le questioni, la soluzione è possibile, solo che vi sia un po' di buona volontà. Oggi la situazione è press'a poco la seguente: la produzione di film a formato ridotto è stata finora effettuata quasi esclusivamente dai Cine-G.U.F. e da pochi dilettanti. Sembra sia stato prodotto qualche interessante film ed è stata svolta qualche Mostra, senza peraltro effetti tangibili. In Italia, particolarmente nell'ambiente studentesco, vi sono molti giovani appassionati per la cinematografia a formato ridotto, la sorella minore della cinematografia 35 mm. Perché non coordinare, convogliare ed eccitare queste forze giovanili? Perché lasciare che esse vadano disperse o rimangano circoscritte in una ristretta cerchia di amici e di dilettanti? E poi, perché questi dilettanti debbono rimanere sempre tali? Si può essere dilettanti per uno, due, tre anni, ma infine chi ha veramente una passione per il cinematografo potrebbe sfociare nel più vasto campo della cinematografia industriale. E di idee, di forze giovanili c'è sempre bisogno, in questo come negli altri campi. Vi sono dei giovani che hanno fatto e fanno tuttora sacrifici per mantenersi un piccolo apparecchio cinematografico. Perché non trovare il modo di premiarli, perché non aiutarli, anche se non finanziariamente, per una loro maggiore affermazione? Perché almeno non farli conoscere? Non è il caso di stare a fare paragoni. Ma è opportuno ricordare che in tutti i Paesi che si occupano di cinematografia, quella a formato ridotto si è già validamente affermata, si sono create organizzazioni per la produzione ed il noleggio, si sono ottenuti aiuti finanziari, particolarmente

non è più un problema, è un lavoro di tutti i giorni. Si producono molti film di tutti i generi, fino a quelli di alto livello artistico, scientifico e di propaganda culturale, film in bianco e nero e a colori, disegni animati, e i film prodotti girano velocemente nei numerosi locali per i quali è stata creata una regolare rete di distribuzione, con particolare riguardo per le scuole. In Germania, ad esempio, vi è una organizzazione attrezzatissima per la diffusione di questa cinematografia, che può stare benissimo a fianco della cinematografia industriale. In Ungheria vi sono 800 scuole già attrezzate con proiettori cinematografici 16 mm. e centinaia di film sono a disposizione per integrare, con questo modernissimo mezzo, l'insegnamento. Nel solo anno 1949 sono state effettuate centomila ore di proiezione cinematografica didattica nelle varie scuole ungheresi. Basterebbe pensare alla organizzazione di un regolare programma cinematografico nelle scuole, per constatare quale mole di materiale vi sia da utilizzare e da sfruttare per integrare la cultura del fanciullo.

E l'apparecchio di formato 16 mm. sia da presa che da proiezione, è l'ideale, perché presenta caratteristiche tali per l'uso — economia di costi delle macchine e dei film, maneggevolezza ecc. — da renderlo indubbiamente preferibile ai tipi usati per il formato 35 mm. Non è il caso qui di illustrare siffatte caratteristiche, ma chi conosce tali apparecchi da presa sa benissimo che per il loro uso non occorre maggiore abilità di quella di un buon dilettante di fotografia. Bastino quelle poche nozioni sui tempi di esposizione, sulla velocità di presa, e sui filtri eventualmente da usare, basta cioè una buona educazione fotografica della mano e dell'occhio.

Ad alimentare un costituendo mercato dei film 16 mm., sarebbero inoltre utili le "riduzioni" dei migliori film spettacolari e dei documentari di formato normale. D'altro canto, i migliori film di formato ridotto potrebbero essere ingranditi al formato 35 mm. Si può creare in tal modo anche uno scambio intenso fra le organizzazioni della cinematografia industriale e quelle del formato ridotto. Inoltre gli Enti come la G.I.L., l'O.N.D., la Cinoteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, l'Istituto Nazionale L.U.C.E., potrebbero avvalersi efficacemente dei centri di produzione dei Cine-G.U.F. della G.R.E.A. per la cinematografia rurale, e di quegli altri organismi privati che sorgessero (qualcuno è già sorto) per lo sviluppo del formato ridotto. D'altro canto occorre creare una rete di sale da proiezione per la diffusione di tali film. Buone macchine da proiezione già si fabbricano in Italia. Gli stessi Enti come la G.I.L. e l'O.N.D. potrebbero avere (che non ci abbiano già pensato?) una rete di piccole sale per i loro iscritti, mentre la Cinoteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica potrebbe crearla nelle scuole. Certamente più presto saranno in grado di funzionare tali sale di proiezione, più presto si svilupperà la produzione di film 16 mm. L'attrezzatura di queste sale è semplice e poco dispendiosa, mentre si eliminano tutti gli inconvenienti e gli oneri che si riscontrano — a cominciare dalle cabine di sicurezza — per la costruzione di sale per pellicole 35 mm. Qualcosa sembra si stia facendo in tale campo da parte del Dopolavoro. È necessario peraltro estendere questo genere d'attività in altri importanti settori della Nazione, dove tale cinematografia può bene sviluppare i propri potenti mezzi di cultura e di propaganda. Occorre svegliare i centri di produzione, o, dico per quelli che sono svegli, aiutarli moralmente e materialmente. Forse sarebbero sufficienti, una volta tanto, anche i soli appoggi cosiddetti morali.

E, come dicevo, tutta questione di buona volontà e di organizzazione. Si cominci intanto ad organizzare una Mostra nazionale dei film a formato ridotto al più presto — ma non affrettatamente —, si fissino dei premi d'incoraggiamento per il miglioramento della produzione e dopo questa prima prova nazionale (dico la prima perché, ripeto, delle altre fatte nello stesso campo si è persa la traccia), se ne prepari una in più vasto campo per porre a confronto la produzione italiana con quella delle altre Nazioni. Sembrano, questi, problemi difficili, ma la volontà può e deve sopperire a tutto.

La materia è molta e varia e non c'è bisogno di molte discussioni per mettersi al lavoro. Bisogna correre per raggiungere gli altri e correre di più per superarli. Se non manca la buona volontà, non mancherà neanche il fiato.

A. VAL.

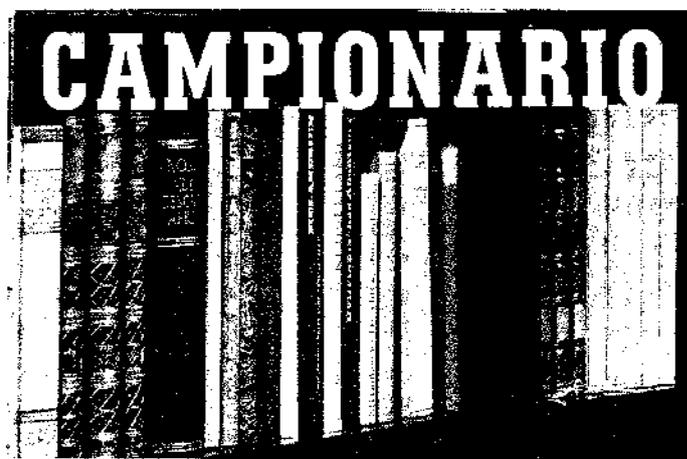
Nota d. R. — Pubblichiamo volentieri queste note di A. Val. che riassumono in breve la situazione in Italia del « formato ridotto ». Cinema ha sempre considerato con interesse questo problema e se ne occuperà maggiormente, istituendo nelle sue colonne una rubrica speciale per i « ridottisti », che avranno modo quindi di farsi conoscere e di seguire le questioni tecniche ed organizzative connesse a tale produzione. La Direzione di Cinema, d'accordo col Comitato di cura e soggiorno di Riccione, presieduto dall'avv. Frangiotto Pullè, Podestà del Comune, ha inoltre in progetto di organizzare una Mostra Nazionale del formato ridotto, su cui torneremo prossimamente.



Nel numero 116 di *Cinema* ho riferito alcuni periodi tolti da una recensione di Emanuelli su *Tempo*: così saggio, preciso e compendioso m'è apparso codesto articolo, che, ancora una volta, torno ad attingervi. Dice l'autore su citato: «... Direi che il nostro cinema abbia paura dei veri sentimenti, accontentandosi di avere sempre una meliflua andatura; e così, sfruttando solamente alcune trovate superficiali, resta lontano da quella universalità che è il primo segno dell'arte». Ma la voce di Emanuelli non vive isolata e sommersa: di continuo, uomini di provato valore e di sottile cultura e sensibilità mostrano, a pieni polmoni, le manchevolezze, le piaghe dei diabetici, starei per dire, del cinema nostrano. I produttori debbono vagare a mezz'aria, meglio in un clima lunare, sordi come sono a qualsiasi insistente richiamo: uno fa appena in tempo a varcare le soglie cinematografiche, che gli schermi li rimandano, oh, pungente sofferenza dei nostri occhi, appartamenti bianchissimi, zeppi di telefoni, alberghi e ville lussuosissime, dove un dramma (quando esiste un dramma) si spappola d'incanto, perché quelle stesse stupide barocche pareti lo soffocano non appena è nato; e, d'altronde, non possiedono funzionali capacità « atmosferiche » per contenerlo e compendiarlo. I personaggi, com'è naturale, scivolano in quelle stanze di qua e di là, come in un morbido, prolungato dormiveglia. La presa sul pubblico viene, allora, o a mancare completamente; oppure, che è peggio, si fa del tutto per rendere gigantesco quel « cattivo gusto » che un poco il pubblico, si sa, porta dietro di sé.

Ogni volta che si esce da simili spettacoli, incalzante, un quotidiano assillo, diviene il nostro bisogno di ricercare libri da proporre agli uomini del cinema, per mostrar loro quante ne esistono, di opere, che possiedono se non tutto, almeno un generoso « appiglio », alla resa dei conti, per la creazione di un « genere », ad esempio, che rifletta gli autentici costumi di un popolo, che dotti drammatici evidenzino ad avvenimenti socialmente solidi e che, propri di una nazione, vengano, ben trattati, ad assumere universale interesse.

L'agenzia Felsner di E. Camuncoli si presta a piene mani ad un rivolgimento in immagini cinematografiche: è un'opera vasta e singolare,



che, giustamente articolata e, più che altro, molto rattenuta perché non si spinga sui sentieri, orlati di erbacce, della retorica, potrebbe offrire ai nostri pubblici svariati « elementi » per il raggiungimento di una migliore educazione cinematografica.

Vicenda di largo respiro, narra l'assidua e dura battaglia per la bonifica da parte di un gruppo di operai, guidati dall'ing. Felsner e da sua moglie Adelina, una coraggiosa pioniera, due personaggi assai vivi, analiticamente messi a fuoco in tutte le loro passioni violente, nella loro schietta individualità.

C'è di più: nella maggior parte del romanzo, si vive all'aria aperta, sotto il sole e sotto gli uragani: è il « western », che ognuno di noi aspetta ad ogni inizio di stagione (Ezio Camuncoli: *L'agenzia Felsner*, Casa Editrice Sonzogno, Milano, L. 15).

STENDHAL (HENRI BEYLE)
MINA DI WANGEL
E ALTRE NOVELLE



in costume, ricorrono, con torpida monotonia, a quei quattro o cinque « drammoni » popolari che fin dal 1905, lontana infanzia del cinema italiano, fanno turbare, coi loro irraggi, le tele del cinema peninsulare.

Avviene, naturalmente, che tutto restando alla superficie, uomini ed avvenimenti, in questi grossolani « canovacci » cinematografici (fatto, questo, provocato dalla totale assenza di « clima » e di una giusta penetrazione psicologica nelle opere dalle quali i suddetti film vengono estratti) si ricorra a tutto uno sgarbiante effetto spettacolare per occultare la corda che, ormai, mostrano film impostati su « tra-

me » di per se stesse soltanto magniloquenti e melodrammatiche.

Sono propenso a credere che « le masse », lo sfarzo scenografico, non debbano più provocare quegli entusiastici risultati che ottenevano sui pubblici del 1905, ingenuamente scaldati dai « moderni », diabolici fantasmi in bianco e nero e per i quali, con questi mezzi, si poneva in evidenza quali grandiose possibilità contenesse la nuova forma di arte nei confronti, ad esempio, del teatro. Perciò mi sembra più giusto, volendo fare un film storico od, in generale, in costume, ricorrere ad opere letterarie psicologicamente e spiritualmente importanti, anzitutto (l'esempio maggiore di quest'anno è LA VOCE NELLA TEMPESTA di Wyler); e popolate di personaggi individuati con così grande energia ed impegnati in una vicenda tanto intensa, da non esserci alcun bisogno di dover ricorrere, per il successo, al « colossale ».

Sono sicuro che, in questo modo solamente, il nostro film storico o in costume, potrà divenire opera d'arte, liberandosi, una volta per sempre, da quell'eterno richiamo al *Ballo Excelsior*.

Ecco, dunque, Stendhal fare proprio al nostro caso: Mina di Wanggel è la protagonista della prima novella di questa raccolta. Una giovane tedesca bellissima, appartenente alla più alta aristocrazia del suo paese. Ella agisce unicamente per impulso della sua anima ardente, ascoltando soltanto la voce della passione per il signor di Larçay: è da tutto ciò spinta in una rete di avventure audacissime, in posizioni ardite e pericolose.

L'intrigo, il mistero, la duplicità dominano questa novella e la fanno assai adatta ad un trasferimento cinematografico. E, per la maggior parte, ambientata in un angolo sorridente e pittoresco della Savoia (e, dopo PICCOLO MONDO ANTICO, il paesaggio, l'importanza del paesaggio, sembra cominci a dare sull'occhio ai nostri registi).

Le feste e le danze nei ritrovi mondani, le passeggiate tra i monti, le gite notturne sul lago, in un'atmosfera romantica, alla Jean-Jacques Rousseau (con quelle gran nuvole bianche che passano e ripassano, mentre non è neppure trascurata la nota auditiva, data dalla musica melodiosa proveniente da un'imbarcazione, e il cui eco viene a spegnersi sulla riva), cospicano, in questo caso, razionali attività, e non soltanto riempitivi spettacolari.

Nel *Cofano e il fantasma*, invece, abbiamo la Spagna del 1820; orgoglio aspro e violento, durezza selvaggia e azione, azione, azione: un « giallo » sodo e « selvaggio », sollevato a pura forma artistica.

Don Blas Bustos y Mosquera è « il terribile capo della polizia di Granata »: entrando in una chiesa di un villaggio, vede un giovane nobile a lui sconosciuto, Don Fernando della Cueva, e lo fa subito arrestare. Ma un vecchio, Don Jaime Arregui, accompagnato da una giovane bellissima, Ines, chiede a Don Blas la scarcerazione del gentiluomo, promesso sposo di sua figlia. Don Blas gliela offre, purché il giovane vada a vivere a Majorca. Naturalmente questo atto di pietà è da lui concesso, perché è rimasto affascinato dalla grazia della ragazza. Il matrimonio avviene, e la gelosia di Don Blas è addirittura feroce. Ma Don Fernando, non resistendo di star lontano dalla sua antica fidanzata, torna una sera a Granata e si nasconde entro un cofano, che dev'essere portato in casa di Don Blas. S'introduce, in questo modo, nella camera di Ines, la quale gli rinnova le sue promesse di amore. A causa di avvenimenti ulteriori, il cofano viene condotto via da un facchino, il quale, nei pressi di un cimitero, udendo, improvvisamente, partire una voce dall'interno, teme i fantasmi e fugge. Don Fernando, ferito, riesce a raggiungere la città. Don Blas mette in moto tutta la polizia; inizia interrogatori da ogni parte. Fernando, scoperto, viene ammazzato. Ines si rinchioda in un convento, ma anche lei è raggiunta dalla ferocia del terribile marito (STENDHAL [HENRI BEYLE]: *Mina di Wanggel e altre novelle*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino).

IL MERCIAIO

LIBRI RICEVUTI

GUALTERO GUATTERI: *Bellidote*. Ceschina.

CESARE PAVESE: *Paesi miei*. Einaudi.

FILM DI QUESTI GIORNI

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



"Battaglione d'assalto" (111a)

*** BATTAGLIONE D'ASSALTO

(Unternehmen Michael) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Karl Ritter - Interpreti: Heinrich George, Paul Otto, Willy Biygel, Mathias Wiemann, Hannes Szelner.

BATTAGLIONE D'ASSALTO è un film che ha già diversi anni sulle spalle, (ci sembra che abbia visto la luce nel 1937) e che capita fra noi in momenti di vera, scottante attualità. Costruito in teatro di posa ed in tempo di pace, le sue scene, che trattano di un episodio della scorsa grande guerra mondiale, richiamano naturalmente alla memoria i tanti perfetti documentari di guerra che si proiettano ormai periodicamente nei nostri cinematografi.

Il confronto perciò con la realtà viene indiscutibilmente alla mente e facilita in un certo senso anche il nostro compito. Ci è stato possibile, in altre parole, provare su dati concreti, le capacità ricicvocate e drammatiche di un regista quale Karl Ritter, alla stregua di interi brani di fatti, vivi e veri. Il confronto ci ha confermato nell'idea che già avevamo di questo regista, ci ha confermato che il suo spirito è d'una qualità rara e tale da garantire, se non altro, l'esattezza ed il valore spettacolare del suo lavoro.

Per quanto il film abbia spesso manchevolezze di staticità ed anche di recitazione (Heinrich George ci è sembrato estraneo alla sua parte, e fiacco nella costruzione del suo personaggio, mentre le scene ci sono apparse spesso eccessivamente legate al racconto verbale dei protagonisti, e troppo schiave del dialogo), pur tuttavia non si possono non notare la completezza di alcuni momenti di questo lavoro, ed il crescendo drammatico del secondo tempo.

L'attore che maggiormente ci sembra aver inquadrate il suo ruolo è Mathias Wiemann, di un'assoluta modestia recitativa e di una composta ed indovinata espressione. Gli altri non sono sempre così in ordine con il loro lavoro come questo attore e il film, appunto per questo, ha, qua e là, degli squilibri che saltano agli occhi e che pregiudicano la sua organicità. Piccole scene di dettaglio, come quella d'inizio ed altre, ci sono sembrate ingiustificate e superflue. Perfetta invece, e ricca di un ritmo ben calcolato e distribuito, è la scena della battaglia tra la piccola ridotta assediata e le forze nemiche, di cui, più

che vedere, si « sente » l'incombente furore. Ottima la fotografia.

Segue il film un perfetto e vivo documentario Luce sull'avanzata italo-germanica nella Mar-marica.

*** CACCIA RISERVATA

(Le Roi) - Francia - Produzione: Les Films Modernes - Distribuzione: Colosseum - Regia: Pierre Colombier - Direttore di prod.: A. Gargour - Soggetto: Louis Verneuil, dalla commedia di De Flers e Caillavet - Sceneggiatura: L. Verneuil - Scenografia: J. Colvinber - Operatore: Kruger - Interpreti: Gaby Morlay, Elvire Popesco, Raimu, Victor Francon, André Léfaur, Duvalles.

Il film è tratto da una fortunata commedia francese che già qualche anno fa riscosse il migliore successo per l'interpretazione di Sacha Guitry sui palcoscenici francesi, e risulta una indovinata e gustosa trasposizione sullo schermo di tutti quegli elementi di satira nei quali il teatro parigino era all'avanguardia.

Pochi anni orsono ci capitò di vedere LE ROI nella edizione originale; nel naturale confronto con la versione italiana dobbiamo riconoscere ai doppiatori di aver proceduto con la massima fedeltà possibile e con un garbo ed una intelligenza che fanno veramente loro onore. Tutto il sapore della satira un po' scandalistica, e a volte assai mordente di questa commedia, è stato mantenuto intatto mentre le inflessioni vocali, così come la scelta dei toni, oltre l'esattezza del testo recitato, non potrebbero essere migliori.

CACCIA RISERVATA altro non è se non una *po-chade*, ma realizzata con un tale calibro di attori, e con una così scanzonata ed elegante leggerezza, da renderla veramente divertente e da scoprirne le doti di intelligente e fine ispirazione. Tratto da un lavoro per il palcoscenico, il film correva il pericolo di risolversi unicamente sugli effetti di battuta dei suoi personaggi che, perfetti nella loro formulazione teatrale e ricchi perciò di una solleticante attrazione, avrebbero potuto fare da allestente specchio alla regia. Ciò però, proprio in grazia di una regia avveduta, non è per nulla accaduto, e il film risulta cinematografico al cento per cento, valendosi di ogni possibilità visiva inerente al soggetto. C'è così un'aria fresca e disinvolta nel susseguirsi di queste sequenze, un nascere continuo di spunti ameni creati, in gran parte, dall'equilibrato uso di una recitazione di bravissimi attori.

La velata, dignitosa e contenuta ironia di Victor Francon, nei panni del Granduca, così come la borghese ed adattante bonomia di Raimu, sono gli elementi base della recitazione. Sul loro contrasto si appoggia poi quella di Gaby Morlay, parigina puro sangue e quella di Elvire Popesco che mostra, nella sua parte, di saper fare di un « tono » e di una « classe », redditizio mestiere.

*** L'ISPETTORE VARGAS

Italia - Produzione: Prod. Associata - Distribuzione: Generalcine - Regia: Gianni Franciolini - Direttore di prod.: C. Civallo, G. Pelagallo - Soggetto: Vincenzo Tieni, dalla commedia La sbarra - Sceneggiatura: V. Tieni, P. L. Melani, G. Franciolini - Scenografia: Salvo D'Angelo - Musica: M. Costantino Ferri - Operatore: Renato Del Frate - Interpreti: Giulio Donadio, Mariella Lotti, Lauro Gazzolo, Massimo Serato, Maria Dominianni, Olga Solbelli, Luis Hurtado, Checco Rissone, Miguel Castillo (in doppia vers.: italo-spagnola).

Questo film, che appartiene alla schiera dei gialli a forti emozioni e ad intrighissimo intreccio, è basato su un soggetto che aveva forse in origine le sue doti, per cui la storia avrebbe potuto essere una delle più attraenti di questo genere.

Infatti, senza gli eccessi di un macabro calcolato e portato alla vista diretta dello spettatore, L'ISPETTORE VARGAS, così come sembra pensato nella stesura letteraria originale, sarebbe riuscito veramente a colorire di un sapore avventuroso ed avvincente il normale fattaccio di cronaca che dà sempre spunto a simili lavori.

Gianni Franciolini ha diretto, lo si vede chiaramente, con molta buona volontà. Teniamo a riconoscergli un tentativo di accuratezza e di assidua partecipazione che denota, se non altro, una onestà di mestiere. La ricostruzione di certi ambienti loschi e la figurazione di certi tipi, sui quali la regia non ha, in verità, abusato oltre il normale colore necessario, stanno a significare questo nostro riconoscimento.

Poco indovinata la distribuzione che denota qua e là debolezze, spesso di entità non lieve. Mariella Lotti stavolta appare quasi sempre priva della naturalezza necessaria ad un'attrice. Trattandosi di un elemento giovane, la cosa acquista un valore che va oltre alla semplice e momentanea recitazione di questo film. Occorre infatti tenere costantemente presente che bisogna tendere, nei riguardi degli attori, ad un'educazione artistica che è la base per la creazione di un gruppo professionale di valore e di rendimento. Così pure poco convincenti ci sono sembrati Luis Hurtado e Olga Solbelli, ambedue sfasati nel loro ruolo. Giulio Donadio pecca ancora di troppo amore per il teatro ed abusa eccessivamente della sua mimica facciale che, del resto, non sembra troppo ricca e variata. Per il resto, però, egli è l'unico che abbia saputo creare e far vivere con intensità il personaggio voluto. Buona la fotografia.

*** L'UOMO CHE NON POTEVA ESSERE IMPICCATO

(The Man That Could Not Hang) - U.S.A. - Produzione: Columbia - Distribuzione: Generalcine - Regia: Nick Grinde - Direttore di prod.: William Lyon - Sceneggiatura: Karl Brown - Direzione musicale: M. W. Sieloff - Operatore: Benjamin Kline A.S.C. - Interpreti: Boris Karloff, Lorna Gray, Robert Wilcox, Roger Pryor, Don Beddoe, Ann Doran.

Uno spettatore che sedeva accanto a noi durante la programmazione di questo film se ne uscì, l'altra sera, con questa frase: « con i tempi che corrono che non ci sia proprio di più allegro da farci vedere che i terrorizzanti aspetti di Boris Karloff e dei suoi spaventosi intrighi? ». Lo stesso spettatore, però, uscendo dal cinema completamente dimentico della sua frase, disse al suo compagno: « Peccato davvero che l'invenzione di Karloff sia andata distrutta. Sarebbe stata una bazzza! ». In queste due frasi c'è in sintesi tutto il significato dei film di questo pauroso e terribile attore, e c'è anche espressa tutta l'attrazione che, malgrado ogni cosa, essi esercitano sul pubblico.

Anche questa volta siamo più o meno nei climi frankensteiniani, con meno dovizia di cartone e di trucco, ma con maggiore pseudo-veridicità di costruzione, d'altro canto. Il volto di Boris Kar-

loff, le sue imprese, le sue macabre invenzioni, sono in verità tra gli elementi più discostanti che si possano immaginare, ma in compenso la sua recitazione, la perfetta struttura tecnica dei suoi film, e la spettacolare logica che li regge, ne fanno un materiale attraente e facilmente accettato.

Il tema costante, che riappare anche in questo l'UOMO CHE NON POTEVA ESSERE IMPICCATO, è quello della eterna incredulità umana di fronte alle conquiste della scienza, incredulità che del resto i film di Karloff non fanno poi, tutto sommato, che alimentare sempre maggiormente, dati i risultati che l'ipotetica scienza di questo attore raggiunge nella pratica dei fatti dei suoi film. Il postulato ideale quindi, di questi lavori, se c'è, risulta del tutto rovesciato e quasi sempre senza scopo.

Ma il nostro compito, più che di esaminare la vicenda, è di vederne la realizzazione dal punto di vista cinematografico, e in questo caso, dobbiamo riconoscere a Karloff impagabili doti e a film come questo i suoi punti validi. A parte certi attacchi fondati sull'eterno luogo comune e su certi spunti ripetuti a sazietà dal cinematografo interazionale, la storia risulta costruita da un'ottima regia che procede a veri colpi di scena, merito soprattutto di un intelligentissimo montaggio.

Quanto all'attore ci sembra ormai superfluo parlarne. Con la sua tetra figura, il suo passo davvero ultraterreno, egli si muove a perfezione in questo suo nuovo personaggio, nuovo per i panni che veste, ma eterno nella tradizione della ormai consuetissima sua produzione. A posto anche tutti gli altri.

★★ IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA

Italia - Produzione: Pistorio-Arno-Incine - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia, soggetto e sceneggiatura: Giocacchino Forzano - Direttore di prod.: Fabio Franchini - Scenografia: Antonio Valente - Operatore: Giuseppe La Torre - Costumi: A. Valente-Casa d'Arte di Firenze - Montaggio: Bonotti - Interpreti: Andrea Checchi, Alfredo De Sanctis, Silvana Jachino, Giovanni Grasso, Mino Doro, Osvaldo Valenti, Egisto Olivieri, Augusto Di Giovanni, Tina Lavanzi, Aldo Silvani, Vincio Sofia, Maria Labia, Calisto Tanzi, Giuseppe Addobbati, Mario Mina, Giovanni Onorato.

Muoversi nell'aria della storia, e soprattutto della storia più oscura non è compito fra i più agevoli, specie quando alla narrazione cinematografica della storia debbono aggiungersi tutti quegli elementi di esattezza ricostruttiva e di colore che sono necessari alla buona riuscita spettacolare di opere del genere.

Giocacchino Forzano si muove a proprio agio, fin troppo, nei campi più difficili della storia passata. Siamo qui in pieno '300, a Firenze, in un clima europeo fra i più intricati e drammatici, mentre nella città la vita del lavoro e dell'arte raggiunge toni sempre più elevati. E in questi anni che lo straniero si rivolge ai fiorentini ed ottiene quegli aiuti che il progresso di una vita civilissima e organizzata può concedere. I mercanti fiorentini prestano denari al re d'Inghilterra. Sono i denari di un'intera collettività cittadina che va incontro a sacrifici per il prestito e che conta in un domani sulla regolarizzazione degli impegni presi dagli inglesi. Ciò non avverrà, però, e l'intera città di Firenze ne sentirà un danno gravissimo con l'accentuazione, tra l'altro, degli odii, che in conseguenza di tutto ciò, nascono tra le famiglie più in vista della città stessa.

La regia di Giocacchino Forzano è quasi tutta basata sugli effetti dei grandi movimenti di scena, e sullo splendore di una decorazione fastosa ma fine a se stessa il più sovente. Tutto questo però non ha troppo a che fare con quella dinamicità e quelle necessità di ritmo che dovrebbero essere inscindibili dal vero cinematografo. Ciò che maggiormente Forzano ci sembra aver raggiunto è la trasposizione, in sede del tutto morale, di un fatto particolare e minuto ad un concetto di carattere ideale e universale. E questo che era, riteniamo, fra i presupposti iniziali di questo film, è stato pienamente raggiunto.

Silvana Jachino, diretta con ottima mano, ha realizzato perfettamente la figura affidatale, men-

tre Andrea Checchi, che abbiamo costantemente seguito durante la sua breve carriera d'attore, ci sembra aver fatto ancora passi innanzi per una recitazione sempre più spedita e sciolta, e soprattutto ricca di intelligente comprensione. Osvaldo Valenti, Mino Doro, Anita Farra, e gli altri hanno contribuito con buona volontà alla fatica comune. Buona la scenografia e discreta la fotografia.

★★★ MANI LIBERATE

(Befreite Hände) - Germania - Produzione: Bavaria - Distribuzione: Scalera film - Regia: Hans Schweikart - Soggetto: dal romanzo di Erich Ebermayer - Musica: Lothar Brühne - Scenografia: Ludwig Reiber, Willi Deppenau - Operatore: Heinrich Schnackerz - Interpreti: Brigitte Hornay, Eduard v. Winterstein, Carl Raddatz, Olga Tschschowa, Ewald Balsler, Paul Dahlke.

È questo uno dei film che hanno riscosso maggior successo nella scorsa stagione sugli schermi tedeschi e che apparve a Venezia, nella recente Mostra Cinematografica, riscuotendo il massimo riconoscimento da quel pubblico.

Ci preme dir subito che le doti maggiori di questo film poggiano tutte sulla recitazione e principalmente su quella di Brigitte Hornay e di Ewald Balsler, che hanno avuto il perenne compito di salvare, attraverso le loro alte qualità di attori, uno svolgimento di scena quasi costantemente basato sul luogo comune e sul già detto.

In sostanza siamo di fronte ad un soggetto alquanto povero di ispirazione, ma che raggiunge effetti forse impensati dagli stessi soggettisti per mezzo dei realizzatori vivi del film.

Hans Schweikart ha mosso i suoi personaggi e ha creato i climi ad essi confacenti con vera maestria e soprattutto con grande leggerezza di mano. La Hornay ha avuto il massimo campo di libertà ed ha saputo approfittarne mantenendosi in limiti coscienzosissimi e ben definiti che le hanno permesso di darci un personaggio veramente completo in tutte le sue graduali trasformazioni. Non è facile impersonare il tipo di un'artista nata contadina e che lentamente asurge ai grandi momenti dell'arte, quasi sempre senza basarsi sulle spiegazioni e sulle affermazioni verbali.

Olga Tschschowa, in una parte di secondo piano, ha saputo anch'essa mantenersi entro la propria linea, sicché, tutto sommato, l'aspetto più indovinato del film è dovuto alla distribuzione e alla intelligente direzione di coloro che tale distribuzione hanno ricevuto.

Non ci è apparso così convincente il doppiato italiano che ha creduto spesso di doversi dilungare oltre il necessario dando appunto quelle illustrazioni vocali che con molta più accortezza erano state evitate nell'originale.

GIUSEPPE ISANI

PROGRAMMAZIONI DEL MESE DI MAGGIO

A ROMA

	Giorni	
Giuliano De' Medici	Supercinema	7
Gli eroi della strada	Corso	7
Notte di dicembre	Corso	7
Ultima rosa	Moderno	7
La perla nera	Corso	7
L'angelo della sera	Moderno	6
La cortigiana di Siviglia	Corso	6
Città cinese	Supercinema	6
Il sogno di tutti	Moderno	6
Verso l'amore	Barberini	6
Il pozzo dei miracoli	Barberini	5
Ridi, pagliaccio!	Supercinema	5
Rosa di Rio Grande	Moderno	5
La casa abbandonata	Barberini	5
Ragazze sperdute	Barberini	5
Il re d'Inghilterra non paga	Moderno	5
Mani liberate	Supercinema	5
Noite di fortuna	Barberini	4
L'accusato di Norimberga	Barberini	4
Ernesto il ribelle	Supercinema	4
I pionieri della Costa d'Oro	Supercinema	3
Le sorprese del vagone letto	Supercinema	3

A MILANO

	Giorni	
Piccolo mondo antico (contemporanea)	Corso	24
Uomini e lupi	Odeon	8
Transatlantico	Smeraldo	8
Kitti la manicure	Ambasciatori	8
Stella di Rio	Eden-Filodrammatici	7
Raffles	Odeon	7
Noite d'incanto	Smeraldo	7
Ragazze sperdute	Ambasciatori	6
La figlia del Corsaro Verde	Corso	6
Città cinese	Corso	6
La via dei brillanti	Eden-Filodrammatici	5
Circostanze attenuanti	Odeon	5
Mani liberate	Ambasciatori	5
Un matrimonio movimentato	Ambasciatori	5
Il prigioniero di Santa Cruz	Corso	5
Verso l'amore	Odeon	5
Il re d'Inghilterra non paga	Odeon	5
L'uomo che non poteva essere impiccato	Corso	4
Il peccato di papà	Ambasciatori	3
L'angelo della sera	Smeraldo	3
Felicità perduta	Ambasciatori	3
Balalaika	Corso	3

GALLERIA

CXIX - EDUARDO E PEPPINO DE FILIPPO

(v. tavola a fianco)

Il cinematografo in Italia ha sempre ricevuto un aiuto dal teatro: ragioni di vitalità determinate da immaturità professionale degli attori del cinema hanno reso necessario un certo afflusso di attori teatrali sullo schermo dal 1930 ed anche negli anni del muto. Esempio significativo del vecchio cinema italiano, Ermete Novelli, protagonista di numerosi film in un periodo che si aggira dal 1913 al 1917. A volte il cinema, soprattutto tenendo conto della sua evoluzione industriale, ha indubbiamente ricevuto beneficio da questo apporto; altre volte invece la combinazione non ha servito che a ritardare la ricerca di una recitazione schiettamente cinematografica.

Vedete, ad esempio, il caso di Eduardo (Napoli, 24-5-1900) e di Peppino (Napoli, 24-8-1903) De Filippo: raggiunta un giorno la fama ed il successo in teatro, dopo anni di dura esperienza nei varietà di second'ordine (ci ricordiamo di averli veduti, insieme a Tina, circa dieci o dodici anni fa umili macchietti sul palcoscenico di un cinema rionale di Roma; e soltanto qualche anno dopo al cinema Moderno in « Sik Sik, l'artefice magico »), furono subito invitati, con vera naturalezza, a prendere parte a qualche film. Due autentici comici, due tra i migliori derivati della famiglia gloriosa della Commedia dell'Arte, accanto a Pulcinella e ad Arlecchino, e sulla tradizione di altri non ancora freschi e famosi, quali Petrolini, Maldacea e Viviani, avrebbero tentato di portare tutto il loro mondo, così ricco e spontaneo, e derivante inconsapevolmente dal loro istinto portentoso, nel cinema, che era proprio, in quegli anni, nel suo periodo sperimentale. Sopra tutti gli altri concetti prevalse quello di usare i De Filippo come puri comici, protagonisti di vicende strambe e fantastiche, e vennero subito naturali i paragoni con gli allora trionfanti grandi comici americani. Ma nessuno parve comprendere che l'umorismo dei De Filippo era intimamente allacciato all'azione umana, dialettica, mimica delle loro commedie, facenti parte saldamente del teatro napoletano, e che essi acquistavano valore di grandi attori proprio perché di quelle commedie ne erano gli interpreti insuperabili, gli unici capaci di dar vita a personaggi che senza la loro partecipazione fisica di attori tagliati a meraviglia in un repertorio univoco e classico, non avrebbero avuto quella risonanza e non avrebbero acquistato il diritto di diventare quelle figure che sono entrate con le carte in piena regola, nella tipologia della Commedia dell'Arte.

Venne così il primo film, TRE UOMINI IN BRAX: non si poteva ancora giudicare in modo assoluto questo primo debutto: bisognava attendere la seconda prova. Il film in ogni modo era mediocre ed inesperta la voce del regista. Certo, chi in teatro aveva seguito con il cuore e attentamente tutto il gioco vario e molteplice del loro repertorio, e aveva insieme ad essi palpitato e sofferto, nei momenti felici d'ispirazione e di fantasia, momenti nei quali i due attori si lasciavano andare alle più impressionanti e temerarie improvvisazioni, sentiva bene che qualcosa non collimava, che il cinema doveva fare ben altro sforzo per assimilare e per potersi realmente giovare dei due comici.

Tutto sembrò risolto, o almeno la strada buona imboccata, con il CAPPELLO A TRE PUNTE di Mario Camerini: che non ci stancheremo mai di ricordare come un film davvero eccellente, uno dei migliori in modo assoluto della nostra cinematografia. Qui i De Filippo trovarono e scoprirono il giusto ritmo

della recitazione, che era anche coincidenza felice, il ritmo cinematografico dell'azione; e l'ambiente non era creato freddamente, ma il regista si era valso a meraviglia della mimica e della forza che i due attori avevano saputo imprimere ai loro gesti ed ai loro movimenti. Insomma, se la combinazione si fosse ripetuta, se dopo il CAPPELLO A TRE PUNTE, altri film del genere fossero stati fatti, oggi forse un genere di sicuro successo e di altrettanto sicure possibilità artistiche si avrebbe in Italia.

In QUEI NUBI, fatto nello stesso anno del CAPPELLO A TRE PUNTE (1934) si fa pure un tentativo azzardato, e i due comici sono lanciati con una formula simile a quella di Stan Laurel e Oliver Hardy, sebbene strettamente e giudiziosamente legata alle loro ideali possibilità espressive. Disgraziatamente, se non caddero Eduardo e Peppino, il film risultò debole, soprattutto mancante di unità e di coerenza, e forse anche i De Filippo non riuscirono a raggiungere quel certo grado di commozione, che la loro recitazione teatrale giornalmente invece ci offre. In seguito, negli altri film, che vennero a distanza di qualche anno, si studiò altrettanto la loro partecipazione e si abusò troppo della loro comicità nativa, che era poi quella del palcoscenico. In SONO STATO IO, RE MA L'AMOR MIO NON MUORE e nel MARCHESE DI RUVOLITO i De Filippo cominciano rapidamente a percorrere una strada arduo. Con il CAPPELLO A TRE PUNTE essi avevano preso verso il pubblico un impegno preciso: a poco a poco invece i De Filippo da protagonisti, da eroi centrali, passano in secondo piano, come sostegni, ci pare, di baracche poco solide. L'esperienza di IN CAMPAGNA è caduta una stella risultò d'altra parte negativa: la regia di Eduardo non era ancora sufficientemente scaltro, ed il film, passato piuttosto inosservato sugli schermi italiani, era in fondo incolore. Peppino in questo film era forse più a posto del fratello, e ci ricordiamo pure di una coerenza, davvero da antologia, piena di cose realizzate, che si svolgeva nella stanza da letto. Per il seguito, dunque, soltanto caratteristi: seppure caratteristi tali da far sentire molto il loro peso e la loro arte, al puro loro apparire, che crolla subito, anche nel fotogramma, un'atmosfera precisa e particolare. Vedasi a questo proposito l'interpretazione di tutti e due i fratelli ne IL SOGNO DI TUTTI e quelle di Peppino ne L'ULTIMO COMBATTIMENTO e in NOTTE DI FORTUNA, riservandosi quest'ultimo puri più dichiarate di brillante. E non dimenticheremo il volo di Eduardo sul pallone nel MARCHESE DI RUVOLITO: non la vena più assoluta del Nostro, ma certo un metro grottesco di forza profonda. In definitiva si può affermare che i De Filippo sono ancora quasi interamente da scoprire per il cinematografo: il problema è interessante, e forse non senza sorprese per il domani.

Altre notizie su questi grandi attori non siamo in condizioni di offrire ai lettori: l'altro giorno, recitati al Teatro Quirino, Eduardo ci fece dire dal portiere che stava provando, e che non ci poteva ricevere. Senza nemmeno aggiungere una parola: potevamo, dovevamo ritornare?

FILM PRINCIPALI: TRE UOMINI IN BRAX (Caesar, 1933); IL CAPPELLO A TRE PUNTE (Lido, 1934); QUEI NUBI (G.A.I., 1934); SONO STATO IO (E.I.A.-Amato, 1937); MA L'AMOR MIO NON MUORE (Amato, 1938); IL MARCHESE DI RUVOLITO (Iripinia, 1938); IN CAMPAGNA È CADUTA UNA STELLA (Defilm, 1940); IL SOGNO DI TUTTI (Mandelfilm, 1941); (insieme). (Peppino solo): L'ULTIMO COMBATTIMENTO (Novissima, 1941); NOTTE DI FORTUNA (Atesia, 1941)

PUCK



**Prodotti Chimici
per fotografia**

**IDROCHINONE
ATOLO (ISOLFATO DI MONOMETILPARAMIDOPENOLD)
SOLFATO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFATO DI SODIO
METASOLFATO DI POTASSIO
BISOLFATO DI SODIO**

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





PER LA VOSTRA ELEGANZA
AL Mare

Preferite i bellissimi costumi creati da "Zalar", e sarete ammirata su qualunque spiaggia.

Per la speciale confezione e la particolare elasticità essi aderiscono perfettamente dando risalto e grazia alla Vostra linea e facendo spiccare la delicata Vostra femminilità.

In vendita nei migliori negozi.

Zalar DI MARCA
LA MAGLIERIA MILANO
CORSO VERCELLI, 20

"ferrania,"



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V. TEL. 02 70911

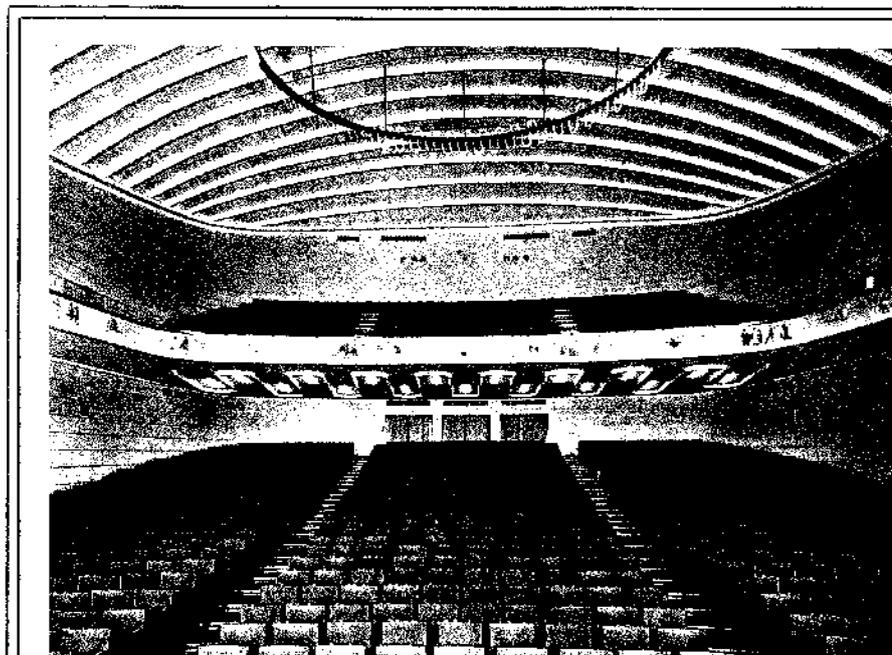
PER IL SUONO TIPO S.D.V. PER DENSA 201147 11

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

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



ACUSTICA
ARCHITETTURA
FORME ARMONICHE

si ottengono con l'impiego dei complessi

VETROFLEX

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

Acusticamente corretto con i complessi acustici assorbenti

VETROFLEX

Prodotti e brevetti della
Società Anon. Vetrerie Italiane
Balzaretti Modigliani
ROMA - LIVORNO - MILANO

UNO STUDIOSO DI CINEMATOGRAFIA (Ancona). - Cinematografista vuol dire chi fa del cinema, cineasta vuol dire chi fa del cinema e chi lo studia. Vedremo di accontentarvi, n. SEGNÒ N ZORRO è stato realizzato nel 1920, pubblicato nella stagione 1920-21. Desideri conoscere se qualcuno possiede in buono stato copie dei film MACISTE ALPINO e IL SEGNÒ DI ZORRO perché desiderate acquistarle.

ALBERTO TESTA (Torino). - « Invio i miei più sentiti ringraziamenti a Beatrice Negri, Adriano Rimoldi, Elisa Cegani che mi hanno voluto onorare del loro autografo ». Sì, in piccolo MONDO ANTICO la caratterizzazione del personaggio della marchesa Majroni fatta da Ada Dondini sembra anche a me piuttosto notevole. Del film STINGART il regista è William A. Wellman, il protagonista Richard Dix. A MASTRO DON GASTALDO come film hanno pensato già altri, su propositi di affidarne la regia a Mario Soldati e l'interpretazione a Carlo Ninchi, Oretta Fiume, Alida Valli, Massimo Serato, Ada Dondini, Amelia Chellini. « Ma non è che un sogno » dici. E perché? Non si sa mai.

NERIO TEBANO (Torino). - Si capisce che sei diventato amico di Alberto Testa al quale vuoi che rivolga i tuoi saluti. Infatti anche tu apprezzi molto piccolo MONDO ANTICO, la regia di Soldati e pensi a un suo MASTRO DON GASTALDO. William Wyler è un regista, secondo me, piuttosto dotato; soprattutto mi sembra che riesca a rendere coerenti personaggi con difficili psicologie; inoltre sa creare attorno ad essi una adeguata atmosfera.

G. P. G. (Roma). - Senz'altro ti accolgo nel mio equipaggio. Vuoi sapere come si chiama la mia nave. Finora nessuno me lo aveva chiesto; si chiama Fortana. « Vorrei domandare subito un piacere, la fotografia del più grande regista del mondo (per me; dopo ERANO — non ERAVAMO — NOVE CELIBI non saprei a chi attribuire questo titolo) Sacha Guitry. Se qualcuno vuole discutere il titolo da me attribuito a Sacha si faccia avanti e lo dica ». Io non possiedo fotografie, forse qualche lettore ne ha una di Guitry e potrà mandarmela. Ma dove?». Quanto al discutere sul titolo da te attribuito a Guitry, comincio senz'altro io che ritengo il film citato anzitutto inferiore ai precedenti dello stesso attore-regista. Hai visto LE ROMAN D'UN TRICHEUR? È migliore di ERANO NOVE CELIBI. E dove metti Clair, Pabst, Dupont, Vidor, Ford, Mamoulian, ecc.?

M. T. (Roma). - Ti accolgo volentieri fra gli amici di Cinema e di questa rubrica. Purtroppo però sei giunta in ritardo perché, come ho dato notizia nel fascicolo scorso, io non dò più indirizzi di attori e attrici. Manda le lettere alla redazione di Cinema e saranno recapitate.

E. CHIGI (La Spezia). - Victor de Kow è un attore degno di nota che continua a lavorare in Germania. Seguendo altri suoi colleghi si è messo anche a fare il regista. Vedrai presto suoi film. Informazioni precise ti potrà dare la Germania-Film, Via dei Villini, 10-A, Roma.

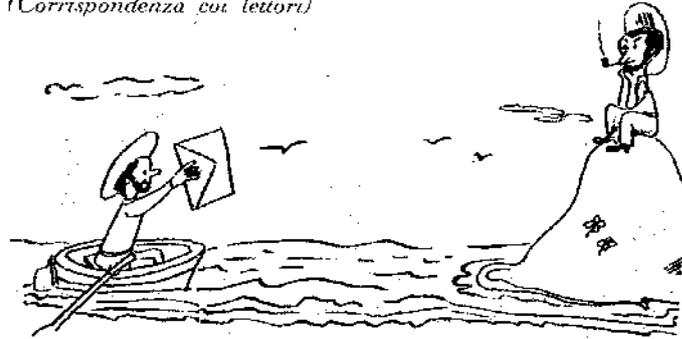
MARIO PERRELLA (Roma). - Invia le lettere alla redazione.

GL. VI. (Milano). - Certo che mi ricordo di te; ricordo tutte le tue lettere, dalla prima all'ultima. Seguo i tuoi articoli che mi sembrano interessanti; ho visto che collabori con C. C.; collaborazione da me auspicata da tempo. Il cinema e la critica hanno bisogno di elementi seri e capaci. Tuttavia ti prego di non cercare di scoprire chi sono, ma poiché ogni tentativo fatto da altri in questo senso è stato vano, penso che non riuscirai nei tuoi intenti. Scrivimi ogni tanto che le tue lettere mi fanno molto piacere.

IVO DAMIANI (Venezia). - Come già ti ho detto, quel soggetto è stato dato ad altra persona. Non appena lo riavrò

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



te lo spedirò. Comunque è in buone mani. Il volume di cui parli sarebbe senz'altro utile, benché qualcosa di simile viene fatto anno per anno dalla Società Italiana Autori ed Editori. Questa potrebbe essere la fonte che chiedi, per quanto non completa. Il libro da te citato ti può anche servire, come ti potrebbero servire, soprattutto per i primi anni del secolo, per esempio, le cronache teatrali di qualche critico, che puoi seguire nei periodici del tempo; le cronache raccolte in volume da Marco Praga, per i tempi più recenti; quelli di E. F. Palmieri; e poi le raccolte di commedie di *Dramma, Comœdia, Scenario*. Nonché i volumi di commedie pubblicati, ecc. Comunico ai lettori di Cinema la tua iniziativa di preparare un volume contenente la trama, la data della prima, dei lavori rappresentati in Italia dal 1900 ad oggi. Ecco il tuo indirizzo: Odino Sartori, Campo Grappa 7, S. Elena, Venezia. Se qualche lettore è disposto ad aiutarti nel tuo lavoro ti può scrivere.

P. V. (Genova). - Indirizza le lettere alle attrici. Puoi fare l'abbonamento dal gennaio '41 ma conteggiando gli arretrati il doppio.

NOVELLINO K. 2 (Reggio Emilia). - Ho comunicato a Puck il tuo desiderio. I giochi non vengono pagati, manda qui lettere ad attrici e a registi che saranno recapitate.

UN AMMIRATORE (Istoria). - Manda qui lettere a registi e attori che saranno recapitate. SCIPIONE L'AFRICANO di cui è protagonista Annibale Ninchi, conta tra gli attori anche Carlo Ninchi. Alcune scene di uomini sul fondo sono state ricostruite infatti nel teatro di posa.

G. P. C. (Milano). - L'articolo andrebbe bene, se non sullo stesso argomento abbiamo già un altro articolo accettato. Scrivi dell'altro e manda, auguri.

IL COLONO DI LITTORIA (Littoria). - Immagino che la non accettazione sia dipesa dal fatto che la commissione non ha riscontrato in te le qualità necessarie per poterti avviare alla carriera cinematografica. Da quanto mi risulta il Centro Sperimentale evita per quello che è possibile di creare spostati od illusi. Indirizza qui la lettera a C. N. e recapiteremo.

A. G. (Caltanissetta). - « Nei primi tempi che comprai la rivista, non leggevo la vostra rubrica, ma poi così per caso, lessi la vostra rubrica, che trovai interessante e piacevolissima; senz'altro presi le riviste passate e lessi le vostre pagine; la lettura di esse mi rese felicissima, le vostre pagine furono per me come un tesoro che si aveva ma che non si conosceva la sua esistenza ». Grazie! Il film TERESA CONFALONIERI non è del 1928 bensì del 1934. Non è un film in rilievo. Con un procedimento per film stereoscopico è stato realizzato il film NOZZE VAGABONDE, se non che l'edizione stereoscopica non è mai uscita; si basava in ogni modo su un altro procedimento diverso da quello di cui parlano i manoscritti di vostro fratello,

la cui invenzione potrebbe forse interessare qualche casa cinematografica. Potreste intanto parlarne alla Direzione Generale per la Cinematografia, oppure al Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia (Via Sistina 9, Roma; presso la Federazione dello Spettacolo).

LUCIANA (Bassano del Grappa). - La notizia è stata pubblicata in « Cinema gira » nel numero 118.

ALBERTO GIAMBA. - Ecco il tuo indirizzo: 542 Compagnia Mista Teleg. e R. T. Posta Militare 74, Caltagirone. Così i lettori potranno corrispondere con te.

S. EFFRENA (Milano). - Forse nessuno dei registi da te citati potrebbe realizzare un film da te GRANDE AMICO. Quei registi stranieri sono lontani. Io penso ad uno che potrebbe rivelarsi proprio con questo film finora sconosciuto o quasi. Non so chi. Forse però un regista nuovo sarebbe il più indicato. In ogni modo io ritengo che non sia opportuno (e dico questo anche per i PROMESSI SPOSI) tener sempre presente il rapporto tra l'opera letteraria e quella cinematografica. Tra non chiosare di Cervantes e non chiosare di Pabst non c'è una stretta parentela; eppure sono ciascuna nel loro campo opere d'arte. I produttori hanno quasi sempre pensato soltanto al commercio e poi in fondo quante persone credi che amino il cinematografo nella sua essenza artistica?

ANNA MARIA ALMEA. - « Vi sono due categorie di persone che invidio al mondo: quelle che possono dedicare tutta la loro vita alla musica e i fortunati che ricevono dal Nostromo una risposta quasi lunga una colonna ». Con questa premessa che tu fai, alla tua gentilissima lettera, non può riuscirci che gradita la tua assiduità a questa rubrica. Scrivi perciò quando vuoi e chiedimi quello che vuoi, io ti risponderò e scusa se non posso darti risposte lunghe una colonna, ma lo spazio è poco e devo accontentare molti lettori. Nel 1915 è uscito il film I PREPARATORI (titolo originale THE CHEAT, titolo francese FORAATTURE) regista Cecil B. De Mille. Qualche anno fa il romanzo di Hector Thurnbull dal quale era stato tratto il film di De Mille ha dato origine al film francese di Marcel l'Herbier FORAATTURE; in italiano L'INSIDIA DORATA. Ecco spiegato il mistero. Gli attori del film americano sono Sessue Hayakawa, che appare anche nel film francese, e Fanny Ward. Lisc Delamare è apparsa anche in LA FERMESSE BROICA. Non sono tuttavia d'accordo con te circa la simpatia per De Mille che, salvo per alcuni film, considero un regista piuttosto macchinoso. Tra gli americani che ne pensi allora di Vidor? La tua lettera non mi ha affatto annoiato, certo la scrittura a macchina è un vantaggio, ma se fosse stata scritta a mano non l'avrei buttata nel cestino; tutte le lettere dei lettori sono da me conservate, dopo che a tutte ho risposto, in una apposita cabina nella stiva della mia nave fortuna. E, se anche tu avessi scritto a mano, avrei pazientemente decifrato la tua « orribile

calligrafia », rimanendo magari ore e ore sopra il tuo manoscritto con una lente, sarebbe giunta la notte e avrei udito il canto dei miei marinai.

18 9 16 (Verona). - Un soggetto sul tema da te proposto potrebbe rientrare nella categoria di quei film attuali di cui si parla in questi giorni e di cui si auspica la realizzazione. La stesura è un po' sommaria e i fatti esposti non sono invero molto originali, tuttavia è possibile che nei successivi ed eventuali sviluppi il soggetto vada assumendo una fisionomia tale da interessare qualche produttore in modo decisivo o le competenti autorità, penso infatti che prima di tutto dovresti rivolgerti alla R. Accademia di Caserta per sapere quello che ne pensa.

UNO STUDIOSO DI CINEMATOGRAFIA (Ancona). - L'attrice è Ossi Oswald (non Oswald). Non conosco il film LA BAMBOLA OVVVERO LA POUFÉE. Il film dovrebbe tuttavia essere tedesco. La Oswald ha preso parte a vari altri film dei quali se ti interessa ti potrò dire i titoli. Con la presente avverto anche i lettori che avessero notizie sul film LA BAMBOLA di farmelo sapere.

SERENO. - Sì, la giovane donna della copertina del numero 117 è senza dubbio attrante. Mi pare che il film SENZA CIRLO non abbia raggiunto il suo scopo; notevoli le costruzioni.

PDB. (Milano). - Leggerò il soggetto.

FIORELLINO (Lago). - Indirizza alla redazione che trasmetterà.

LURAGHI (Roma). - Indirizza alla redazione che trasmetterà.

PERI, TAVERNITI e DAL MONTE. - Indirizzate alla redazione di Cinema che farà recapitare.

GIOVANNI GASTALDO (Sampierdarena). - Puoi leggere i volumi della collezione Bianco e Nero, fatti mandare il programma dalle Edizioni Italiane, via Veneto, 34-b, Roma.

IL NOSTROMO

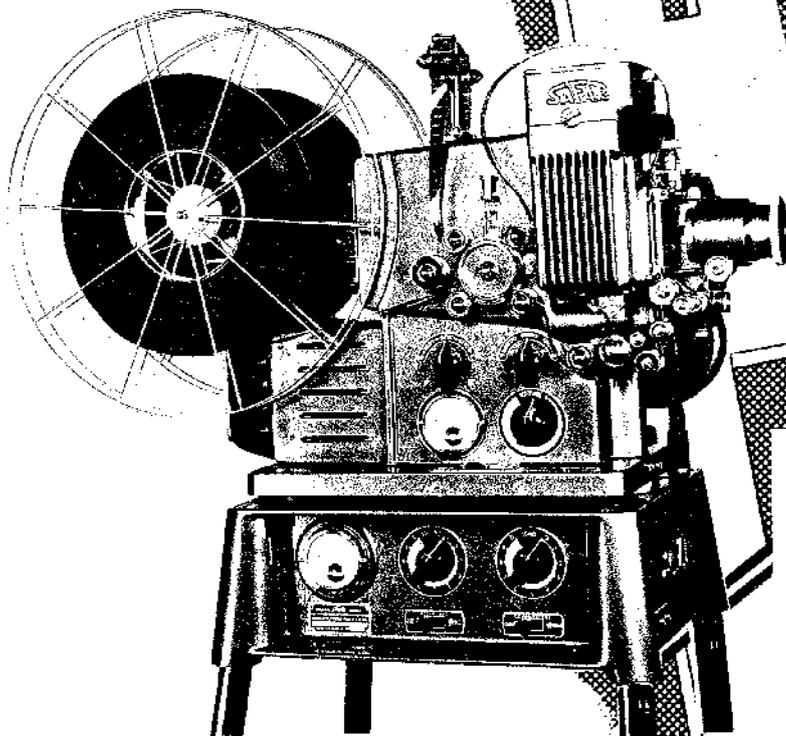


FIVVE

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

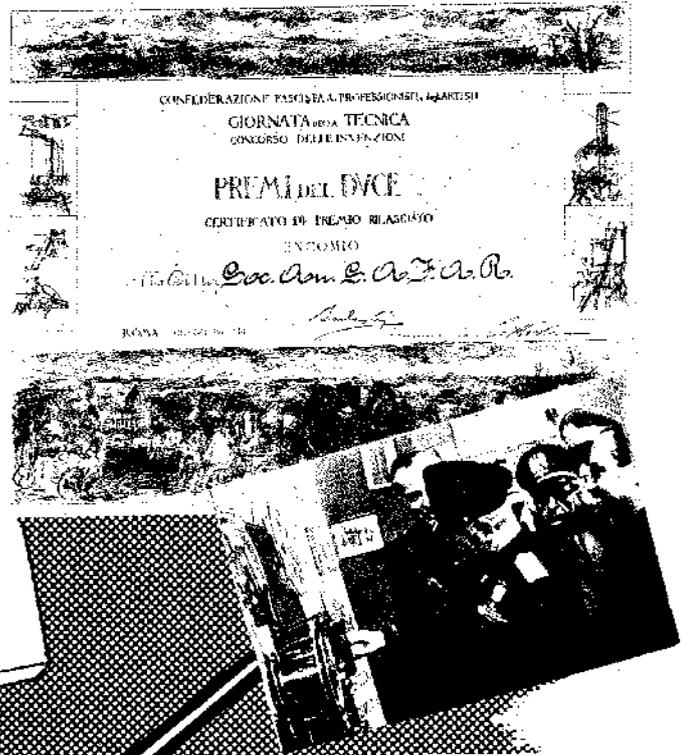
Fivve S.A. MILANO

SAFAR



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

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



 CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA
UFFICIO CENTRALE

Aut. n.° 52
Reg. n.° 101

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

OGGETTO: Concorso proiettori cinematografici.

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

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

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

Per la diffusione dei risultati del concorso si prega di voler prestare la collaborazione necessaria alle Commissioni giudicatrici del concorso:

Commissione giudicatrice del concorso:
Augusto Ponzetti, Presidente
Livio Laurenti - Luigi Chiarini
Libero Innamorati - Gino Gimini
Anchise Brizzi

Il Ministro dell'Educazione Nazionale
Presidente della Cineteca