

CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

121 LIRE
2,50

10 LUGLIO 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

Le nostre spiagge



*Nelle incantevoli
località del litorale toscano
potrete trascorrere un piacevole soggiorno:*

MARINA DI CARRARA • MARINA DI MASSA • FORTE
DEI MARMI • MARINA DI PIETRASANTA • LIDO DI
CAMAIORE • VIAREGGIO • MARINA DI PISA • LIVORNO •
ANTIGNANO • CASTIGLIONCELLO • PORTO SANTO STEFANO

RIDUZIONI FERROVIARIE



INFORMAZIONI: ENTI PROVINCIALI PER IL TURISMO DI MASSA, LUCCA, PISA, LIVORNO, GROSSETO E TUTTI GLI UFFICI VIAGGI

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831
CAPITALE SOCIALE INTERAM. VERSATO L. 120.000.000

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE, i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia 3 miliardi e 105 milioni
Capitali vita in vigore 9 miliardi e oltre 267 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 11 miliardi e oltre 573 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
59 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
Rappresentanti e Commissari d'avaria in tutto il mondo



*Le camicette
CHE DESIDERATE*

Per quanto possiate essere esigente, voi siete sicura di trovare nel vasto assortimento di camicette Zalar quella che risponde al vostro desiderio. Sono creazioni di alta moda, perfette nel taglio e di squisita fattura, che troverete presso i migliori negozi.

Zalar DI MARCA
LA MAGLIERIA MILANO
CORSO VERCELLI, 20

NEI CINEMATOGRAFI

Si ottengono audizioni perfette con l'applicazione del

POPULIT GAMMA
POPULIT ONDA
POPULIT ZETA

pannelli correttori acustici di alto potere assorbente dei suoni, isolanti, non infiammabili, di facile e rapida posa in opera.



POPULIT-GAMMA

POPULIT-ONDA

Chiedere chiarimenti tecnici e preventivi alla

SAFFA S. A. FABBRICHE FIAMMIPERI ED AFFINI
CAPITALE L.150.000.000 INTERAMENTE VERSATO
MILANO - Via Moscova 18 - Tel. 67-146

Uff. Commerciali: Ancona - Bari - Bologna - Bolzano - Firenze
Genova - Napoli - Padova - Palermo - Roma - Torino.



SOCIETÀ ANONIMA INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

presenta il

PRIMO GRUPPO 1941-42

L'AMANTE SEGRETA

Produzione S. A. Grandi Film Storici - Regia di **CARMINE GALLONE** - Con **ALIDA VALLI**, **FOSCO GIACHETTI**, Vivi Cioi, Camillo Pilotto, Osvaldo Valenti.

PRIMO AMORE

Produzione S. A. Grandi Film Storici - Soggetto di Lucio d'Ambra - Regia di **CARMINE GALLO-NE** - Con **LEONARDO CORTESI**, **VIVI CIOI**, Giuseppe Porelli, Clelia Matania, Bianca della Corte, Luigi Admirante, Luigi Cimparà e la nuova attrice Valentina Cortese - Canzoni originali di Cicognini e Bixio cantate da Malipiero.

ORE 9: LEZIONE DI CHIMICA

Produzione Manenti Film - Regia di **MARIO MATTOLI** - Con **ALIDA VALLI**, Andrea Cecchi, Eva Dillan, Bianca della Corte, Giuditta Rissone, Carlo Campanini, Sandro Ruffini.

FRA DIAVOLO

Produzione Fotovox - Dal celebre dramma storico di Bonelli e Romualdi.

LA FUGGITIVA

Dal celebre romanzo di Milly Dandolo - Produzione I.C.I. - Regia di **PIERO BALLERINI** - Con **IOLE VOLERI**, Renato Cialente, Clelia Matania, Carlo Campanini, Annibale Betrone, Anna Magagnoli, Nino Crisman.

CATENE INVISIBILI

(Titolo provvisorio) - Produzione Italcine - Interpretato da **ALIDA VALLI**.

GELOSIA

Produzione Fauna Film - Regia di **G. FRANCO-LINI** - Con **FOSCO GIACHETTI** e **LUISA FERIDA**.

L'AMORE CANTA

Produzione I.C.I.-Realcine - Regia di **F. M. POGGIOLI** - Con **MARIA DENIS**, Massimo Serato, Jone Salinas, Nuccia Robella, Giacinto Mottieri.

L'ATTORE SCOMPARSO

Produzione Imperial Film - Regia **LUIGI ZAMPA** Supervisore Gennaro Righelli - Con **VIVI CIOI**, Stefano Sibaldi, Giulio Donadio, Maria Mercader, Virgilio Riento, Bianca della Corte, Carlo Lombardi.

IL FIGLIO DEL CORSARO ROSSO

Produzione I.C.I.-B.C. Film.

GLI ULTIMI FILIBUSTIERI

Produzione I.C.I.-B.C. Film.

FILM ITALIANI

I FUOCHI DI SAN GIOVANNI

Dal famoso dramma di Sudermann - Produzione E. G. Techow - Regia di **A. M. RABENALT** - Con Otto Wernicke, Gertrud Meyan, Anna Dammann, Maria Koppenhöfer.

IL SEGRETARIO PRIVATO

(Titolo provvisorio) - Regia di **CHARLES KLEIN** Produzione F.D.F. - Con Gustav Froelich, Fita Benkhoff, Maria Andergast, Theo Lingen.

UN CUORE 900

(Titolo provvisorio) - Regia di **THEO LINGEN** - Con Hilde Krahl, Gusti Huber, Gustav Froelich, Theo Lingen - Produzione Majestic Film.

L'INCROCIATORE DRESDA

Regia di **ARNOLD FANK** - Con Herbert A. E. Boehme, Marie-Luise Claudius, Martin Baumann, Rickelt - Produzione A. Fank.

TRENO DI LUSSO

Regia di **PAUL VERHOEVEN** - Con Kate von Nagy, Paul Hoerbiger - Produzione Deka Film.

BANDIERA GIALLA

Regia di **CHERARD LAMPRECHT** - Con Hans Aibers, Olga Tschechowa, Dorothea Wieck - Produzione F.D.F.

L'ORCHIDEA ROSSA

Regia di **NUNZIO MALASOMMA** - Con Olga Tschechowa, Camilla Horn, Albrecht Schoenals - Produzione F.D.F.

DIRITTO ALL'AMORE

Regia di **JOE STÖCKEL** - Con Magda Schneider, Viktor Stael, Paul Wegener, Ameliese Uhlig - Produzione Rolf Randolph Film.

UN GRANDE FILM SVEDESE:

RIFARSI UNA VITA

Regia di **PER LINDBERG** - Con **INGRID BERGMANN**, Marianne Loeftgren, Olof Widgren - Produzione Svenska Film.

UN GRANDE FILM FRANCESE:

PRIGIONE D'AMORE

Regia di **JEAN BOYER** - Con **LILIAN HARVEY**, **LOUIS JOUVEY**, Bernard Lancret - Musiche originali di Schubert.

LA SIGNORINA PROFESSORESSA

Regia di **ERICH ENGEL** - Con Jenny Jugo, Albert Matterstock - Produzione Klagemann Film.

FILM ESTERI

Esclusività: DEUTSCHE FILM EXPORT

In copertina:



Maria Dominiani è riuscita a superare le leggi della gravità! L'avvenimento si è verificato a Tirrenia, allorché, incontrata da un nostro redattore e fotografata per conto di 'Cinema' la giovane attrice si è, per la gioia, aggrappata ad un palo

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 II Fascicolo 121 10 luglio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

ALS. (Editoriale)

Il fico del Vangelo pag. 9

ROSARIO ASSUNTO

Lo specchio del nostro secolo . . . » 10

GLAUCO VIAZZI

Caratteri nuovi del cinema tedesco . . » 12

GIUSEPPE ISANI

La 'parata' americana » 14

MARIO BRANCACCI

I piccoli, biondi » 15

MASSIMO MIDA

Vecchio Griffith » 18

SVATOPLUK JEŽEK

Opinioni di Otókar Vávra . . . » 21

LO DUCA *

Betty Boop, l'eterna seduttrice . . » 22

BALDO BALDINI

'Vera fotografia' e sentimento . . » 25

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 28

WALTER DIRANI

Valore del cinema retrospettivo . . » 29

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 4

Giornali Luce » 5

Capo di Buona Speranza . . . » 27

Galleria: Luisella Beghi . . . » 30

Giocchi e concorsi » 32

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza delle Pile, 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 semestro L. 28. Estero, anno L. 70, semestro L. 40
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, v.le Dossola 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

Inventario libri
n. 31268

CINEMA GIRA

GERMANIA

ANCHE QUEST'ANNO...

... la Cinematografia Tedesca sarà largamente rappresentata in Italia. Il solo Consorzio Tobis esporterà una ventina di film. Vedremo perciò: TRENN, IL CAPITANO DI VENTURA, WALLY DELL'AVVOLTOLO, A TEMPO DI VALZER, I MASSADIERTI, SQUADRIGLIA DI COMBATTIMENTO LÜTZOW, LA MIA VITA PER L'IRLANDA, JAKKO, BISMARCK, PER TUTTA UNA VITA, SANGUE VIENNESE, NOTTE SENZA ADDIO, I TRE CODONAS. Verrà anche presentato in Italia il film di Emil

Jannings LA BROCCA ROTTA, tratto dall'opera di Kleist.

LA PRODUZIONE...

... cinematografica ammonterà questo anno a circa 125 film. La Tobis e la Ufa raggiungeranno ciascuna quota 34. Le altre produzioni vanno divise tra altre case, quali la Terra, la Bavaria, la Wien Film ed altre.

LARGO INCREMENTO...

... alla produzione dei cartoni animati viene dato quest'anno dai maggiori consorzi cinematografici.



Maria Denis e Massimo Serato in 'L'amore canta' di produzione Realcine-ici (foto Vasselli)



Ginette Leclerc ha acquistato un cinema; qualche volta fa anche da cassiera

Per giungere ad una buona produzione quantitativa e qualitativa, tanto nel campo del cartone pubblicitario che in quelli d'avanspettacolo e lungo metraggio, l'industria tedesca ha chiamato in Germania alcuni specialisti stranieri, e tra gli altri, come già abbiamo pubblicato, anche il noto disegnatore italiano Luigi Giobbe.

Iniesta prende parte col suo magico violino ad alcune scene del film, considerato il primo del genere biografico realizzato nella Spagna.

NEGLI STABILIMENTI...

... Kinefon prosegue la lavorazione del film EL DEFUNTO ES UN VIVO, interpretato da Antonio Vico, Mary Santamaria, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luis Porredón e Alberto Lopez. È una produzione di Aureliano Campa per conto della Cifesa, basata sull'opera comica di Iquino e Prada.

SPAGNA

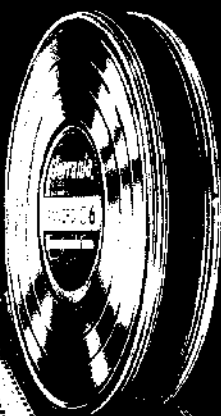
SI GIRA NEGLI...

... stabilimenti della C.E.A. di Ciudad Linal il film SARASATE, sotto la direzione di Richard Buschs. La figura del grande violinista è interpretata da Alfredo Mayo, mentre il ruolo della Adeliua Patti viene tenuto da Margherita Carosio. Operatori del film: Enzo Riccioni e Alfredo Fraile. Autori dei dialoghi: Antonio de Obregon, Joaquin Goyanes. Il maestro Muñoz Molleda è il direttore delle musiche e Carlo

A BARCELLONA...

... è terminato ALMA DE DIOS, film tratto da un soggetto di Arniches e Garcia Alvarez, musica del maestro Serrano, interpretato da Amparito Rivelles, Luis Prendes, Manuel Gonzales, Guadalupe Muñoz Sampedro, Pilar Soler, Pepe Isbert e Martinez Soria. A Madrid sono terminati gli esterni del film su

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V.

PER IL SUONO TIPO S.D.V.

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA



UNO dei documentari più rari: girato nelle Nuove Ebridi (isola dello Spirito Santo) dall'esploratrice Osa Johnson. Nel fotogramma si vede un'autentica scena d'antropologia. Sullo spiedo si nota un piede, uno stomaco, qualche viscere. Gli indigeni calcolano che, mangiando questi pezzi squisiti, ereditano la forza, il coraggio, le qualità della vittima. (Non ci si dice se in questa scena la signora Johnson ha usato un teleobiettivo).

Ferrania SOCIETÀ ANONIMA, CAPITALE SOCIALE L. 1.000.000.000 INT. VERS. SEDE: MILANO - CORSO DEL LUTTORIO, 12

GIORNALI LUCE

N. 153. — *Ritorno di combattenti*: L'arrivo di nostre truppe reduci dal Fronte Jugoslavo (Luce) - *Autarchia*: Bologna: L'inaugurazione del 4° Convegno Nazionale del metano. Qualche aspetto della Mostra tecnica del metano (Luce) - *Artisti italiani*: Cinque minuti nello studio dello scultore Carlo Fontana (Luce) - *Cronaca sportiva*: Padova: Durante la giornata remiera, s'inaugura il nuovo campo di regate (Luce) - *Cose d'America*: Un nuovo genere di sport: la lotta con i calamari (Metrolone) - *Mare del Nord*: Aspetti della guerra di ogni giorno nel Mare del Nord (Ufa) - *Su Creta*: In volo su Creta con una nostra squadriglia (Luce).

N. 154. — *Ludi Juveniles*: Roma: Il Segretario del Partito inaugura la Mostra dei Ludi Juveniles per l'anno XIX (Luce) - *Nozze in tram*: Napoli: Corteo nuziale in una vettura tranviaria (Luce) - *Dalla Svezia*: Stoccolma: Concorso di bellezza infantile (Svenski) - *Dal Manciucuo*: Coltivazione di canne per la fabbricazione di cellulosa (Manshu Eiga) - *Occupazione di Corinto*: Un documentario retrospettivo dell'impresa dei paracadutisti germanici per l'occupazione del Canale di Corinto (Ufa) - *Adesione al Tripartito*: Venezia: la cerimonia dell'adesione della Croazia al Patto Tripartito (Luce).

N. 155. — *Universitari piloti aviatori*: Roma: La consegna delle Aquile e dei libretti di volo agli allievi ufficiali piloti del I Corso della Milizia Universitaria (Luce) - *Annuale Bersaglieri*: Caserta: Saggio ginnico per festeggiare il 195° anniversario della fondazione dell'Arma (Luce) - *Premio Cremona*: Cremona: L'inaugurazione della Mostra del 3° Premio Cremona (Luce) - *Viticoltura*: Bologna: Gara fra specialisti per l'innesto erbaceo della vite (Luce) - *Dalla Svezia*: Stoccolma: Vedute del Giardino Zoologico (Svenski) - *Dalla Croazia*: Zagabria: Il Poglavnik pone la prima pietra al villaggio di nuove case operaie (Luce) - *Africa settentrionale*: Episodi dell'offensiva italo-tedesca sul Fronte di Sollum (Luce).

HERMANO Y EL, già girato in inter-ru negli stabilimenti Orpheus di Barcellona. Il film è ricavato da un soggetto dell'accademico Eduardo Marquina, interpretato da Antonio Vico, Blanca de Silos, Manuel Luna, Concha Català, Carmen Carbonell; la regia è di Luis Marquina. Negli studi Trilla-Orpheus Gonzalo Delgras ha dato vita a LOS MILLONES DE POLICHINELLA, interpretato dalla nuova scoperta del cinema spagnolo Marta Santaolalla.

ITALIA

PRESSO IL MINISTERO DELLA CULTURA...

... Popolare ha tenuto la sua riunione mensile il Comitato per il film di guerra e politico, sotto la presidenza del Ministro Pavolini. Preso atto con compiacimento della fervida adesione del mondo cinematografico all'indirizzo impresso a questo particolare settore della produzione, il Comitato ha esaminato le varie proposte inoltrate sia da società che da autori. Con riserva di ulteriori informazioni su sette film spettacolari (dei quali il Comitato ha esaminato e approvato i progetti presentati da Case produttrici per la realizzazione), film aventi un particolare valore di riferimento al nostro tempo o in genere ispirati alle idealità politiche del Regime, è stato adottato, dopo attenta selezione sia dei soggetti che della consistenza industriale delle iniziative, un piano di produzione per nove film di guerra da proiettarsi nella veniente stagione cinematografica. Un film sugli Alpini, su soggetto del regista Cino Betrone, croica-



Una scena del film 'Ragazzi' (Ufa)

mente caduto sul fronte greco, sarà realizzato dall'Api Film, mentre altri due film a soggetto africano, BENGASI e GIARABUB, saranno

prodotti rispettivamente dalla Società Bassoli Film e Scalera Film. Tre film avranno soggetto marinaro e precisamente: LA NAVE BIANCA (Scalera Film) che sarà presentato nella manifestazione veneziana, MAS (Cristallo-Itar) e ALFA TAU (Scalera Film). Tre film infine avranno soggetto aviatorio e precisamente UN PILOTA RITORNA (Aci), PILOTI (Avia Film) e SENTINELLE AZZURRE (Istituto L.U.C.E.). Altre iniziative di notevole interesse nel settore del film di guerra saranno nuovamente esaminate allorché avranno raggiunta una più compiuta elaborazione. Il Comitato ha stabilito per altro che tali iniziative potranno essere realizzate soltanto nella stagione ventura.

IL PRIMO GIRO DI...

...manovella è stato dato nei teatri della Safa-Palatino al film di

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

produzione Scia-Stella, dal titolo LA GIOSTRA DELLA MORTE (*Confessione*). La regia è di Flavio Calzavara; interpreti: Paola Barbara, Aldo Silvani, Nico l'epe, Giovanna Federico Benfer, Vanda Martinez.

Lettera aperta a Mario Soldati

Giugno XIX

Circa un anno e mezzo fa, dalle pagine di questa rivista, facevamo la proposta di ridurre in film LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO DI Ippolito Nievo. In un primo tempo parve che la proposta dovesse concretizzarsi, ma in realtà non se ne fece proprio niente.

Ora, dopo il felice esito di PICCOLO MONDO ANTICO, noi ripetiamo tale proposta a Voi personalmente, poiché avete dimostrato di poterla intendere in modo particolare.

Il capolavoro di Nievo nelle Vostre mani, potrebbe facilmente e degnamente trasformarsi in immagini. È inutile che ci dilunghiamo con argomenti miranti a rafforzare la nostra proposta, sia dal suo lato commerciale che extra commerciale, poiché... a buon intenditor poche parole bastano.

E Voi di essere un buon intenditore, come abbiamo detto, già lo avete dimostrato. Scusateci la libertà, è gradite i nostri migliori saluti.

OSVALDO CAMPASSI



ROSEOLACT

(latte detergente-sottocipria perfetto)

PRESERVA ANCHE LA PELLE DALLE BRUCIATURE DEL SOLE E FACILITA UNA RAPIDA ABBRONZATURA

CHIEDETE AL VOSTRO PROFUMIERE, PER LA DONNA CHE AMATE

ROSEOLACT

COME CHIEDETE AL BARISTA UN CAMPARI PER VOI

IN VENDITA NELLE MIGLIORI PROFUMERIE

LABORATORIO «OLEOLACT»
Viale Ezio, 5 - MILANO - Telefono



Federico Benfer, Vanda Martinez nel film 'Confessione' (foto Ciolfi)

Scolto, Guglielmo Sinaz. Operatore: Gabor Pogany.

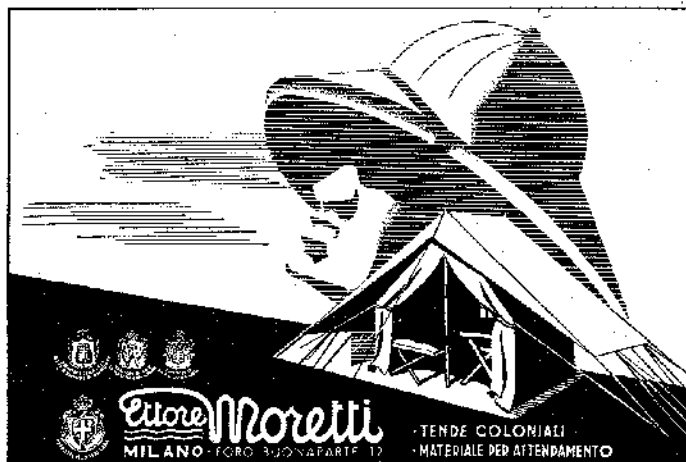
IL CINEGUF 'MUSSOLINI'...

... di Napoli ha riesumato in una serata retrospettiva SETTE ANNI DI GUAI di Max Linder e I DUE TIMINI di Clair. Questi due film sintetizzano due momenti e due generi del comico e danno modo di conoscere ed apprezzare l'evoluzione dell'umorismo cinematografico. Le proiezioni hanno avuto luogo al cinema « Delle Palme ».

L'ACI-EUROPA FILM COMUNICA...

Durante l'ultima settimana del mese corrente sarà dato il primo giro di manovella all'atteso film TERESA VENERDI. La regia è stata affidata

a Vittorio De Sica. Interpreti principali, oltre a Vittorio De Sica, saranno Irasema Dillian, Giuditta Rissone, Guglielmo Barnabò, Olga Vittoria Gentili, Nico Pepe, Clara Auteri, Arturo Bragaglia, Virgilio Riento, Elvira Betrone, Vittorina Benvenuti. L'organizzazione generale è di C. O. Barbieri, direttore di produzione Luigi Giacosi, ispettore di produzione Alberto Tronchet, segretario Mario Gabrielli. A fianco di De Sica lavora Paolo Moffa, aiuto regista. Segretaria di edizione: Aida Marchetti. Dopo questo film, l'Acì-Europa produrrà I SETTE PECCATI, UN PILOTA RITORNA. Tra le altre produzioni attualmente in fase di preparazio-



IL PRIMO EX-LIBRIS DEL CINEMA?

« COS'È l'antica caverna di Platone se non una camera oscura, la più grande, mi pare, che sia mai stata concepita? Se Platone avesse visto l'apertura dell'antro a un piccolissimo foro, e ricoperto d'uno strato sensibile la parete che gli serviva da schermo, sviluppando il suo fondo di caverna avrebbe ottenuto un film gigantesco... » Il film della storia degli uomini. Tali parole furono pronunciate da Paul Valéry in occasione del centenario della fotografia. Questo ricordo di Platone e dell'autore di Eupalinos si è fuso a una incisione del 1630, pubblicata a Bracciano nel Rosa Ursina di Cristoforo Scheiner: ecco nato un ex-libris cinematografico, sintesi di varie patenti di nobiltà. Con un ritocco all'incisione originale, il nostro Lo Duca ha ottenuto il suo ex-libris ideale.

(Lo Duca dimentica di dirci se l'orso della grotta è lui stesso o un suo simbolo).

ne vi sono: MARIA MALIBRAN, RAP-SODIA UNGHERESE (un episodio della vita di Liszt), IL MERCANTE DI VENEZIA, tratto dall'opera di Shakespeare, LUISA SAN FELICE, un film con Macario il cui soggetto è tratto dalla commedia di Plauto I Menecmi. Interpreti di MARIA MALIBRAN sono M. Cebotari e G. Diessi. Intanto l'Acì-Europa, non avendo ancora trovata l'interprete principale per TERESA VENERDI, ha indetto un concorso fra tutte le giovani intorno ai 17-18 anni, che ne abbia-

no i requisiti richiesti, fisico piacente, temperamento cordiale, romantico, sensibile. Molte sono le fotografie giunte finora all'Acì, e da oggi si sta procedendo allo spoglio onde rintracciare l'elemento nuovo, adatto a ricoprire il ruolo della protagonista.

LA SOVRANIA...

... sta alacramente organizzando il film RAGAZZE IN PRIMO PIANO, che entrerà in lavorazione verso la fine del mese.

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 11.000.000

★

FILIALI:

ABBZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA
BORGO A MOZZANO - CASTELNUOVO DI
GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE - GENOVA
LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI
PIANO DI SORRENTO - PONTECAGNANO
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA
LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE
SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA

★

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone
Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100
Agenzia C - Via Ostiense n. 52

PROGRAMMAZIONI DI GIUGNO

A ROMA

Ohm Krüger	Moderno	19
Ohm Krüger	Barberini	17
L'uomo che non poteva essere im-		
piccolo	Moderno	16
Battaglione d'assalto	Barberini	9
L'uomo che cerca la verità	Corso	9
Caccia riservata	Corso	7
Io sono un criminale	Supercinema	7
A nord di Shanghai	Supercinema	7
L'ultima fiamma	Galleria	7
Il ribelle della montagna	Supercinema	7
Forza, Giorgio!	Corso	6
Un matrimonio movimentato	Bernini	6
L'ispettore Vargas	Supercinema	6
Pazzo per la musica	Corso	5
La bella e la belva	Barberini	5
La morte invisibile	Corso	5
Sherlock Holmes	Moderno	4
Miseria e nobiltà	Supercinema	4
Mani in alto. Arrivano i gangsters	Corso	4
Il capitano degli Ussari	Barberini	4
L'ultima avventura	Moderno	4
Congo Express	Barberini	3
Imprevisto	Corso	3

A MILANO

Ohm Krüger	Odeon	19
Ohm Krüger	Ambasciatori	10
Battaglione d'assalto	Odeon	8
Tragica attesa	Corso	7
Il tatuato	Corso	6
Senza cuore	Eden Filo	5
Congo Express	Eden Filo	5
Valzer d'amore	Ambasciatori	5
Pericolo all'ovest	Corso	5
S.O.S. Sahara	Corso	5
La morte invisibile	Corso	5
L'amore più forte	Odeon	5
Oro tragico	Eden Filo	4
L'ultimo combattimento	Corso	4
Avventura a Sarajevo	Ambasciatori	4
Kitty, la manicure	Dal Verme	4
Il buzer delle idee	Odeon	4
Noite di fortuna	Ambasciatori	4
Espresso delle Montagne Rocciose	Excelsior	3
Specchio della vita	Ambasciatori	3

FRANCIA

SONO STATI DESIGNATI...

... i nuovi membri della Commissione per Artisti per l'anno corrente. Fanno parte della stessa: Gabrielle Dorziat, Pierre Renoir, Jeanne Boitel, Pierre Fresnay, Alice Tissot, Noël Roquevert, Suzanne Nivette, Gilbert Gil, Nane Germon, Jean Brocard, Claire Oliver, Henry Darbrey. Questa commissione si riunirà periodicamente per studiare le questioni professionali che le saranno sottoposte e per assi-

curare il legame necessario tra i Comitato organizzativo dell'Industria Cinematografica e gli attori e le attrici del cinema.

MARCEL L'HERBIER...

... si appresta ad iniziare LA DAME DE L'OUËST di Pierre Benoit, cui farà seguito HISTOIRE DE RIRE interpretato da Fernand Gravey, Pierre Renoir, Marie Déa.

DANIELLE DARRIEUX...

... terminato sotto la direzione di Henri Decoin PREMIER RENDEZ-VOUS, si appresta a girare per la regia di Léo Joannon il film CAPRICES. Subito dopo questa produzione inizierà poi LES ÉVADÉS DE L'AN 4000, un grande film di Marcel Carné.

LA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA...

... è in fase di ripresa. Tra i film al montaggio: LE DERNIER DES SIX di Georges Lacombe, L'ASSASSINAT DU PÈRE NOËL di Christian-Jaque, PREMIER RENDEZ-VOUS di Henri Decoin. Negli stabilimenti di Francoeur si gira ROMANCE DE PARIS di Jean Boyer, con Charles Trenet, Jean Tissier, Robert Le Vigan, Alerme, Pasquali, l'Orléans, Yvette Lebon. A Saint-Maurice si lavora attorno a: PREMIER BAL di Christian-Jaque, una commedia a sfondo drammatico, interpretata da Marie Déa, Gaby Sylvia, Gabrielle Fontan, Raymond Rouleau, ecc., e dal cane Rin-Tin-Tin; Roger Richébe gira MADAME SANS-GÈNE con Arletty, Aime Clariond, Maurice Escande, Henri Nassiet. Negli sta-



Geraldine Katt dell'Ufa



*Con questa cipria
non sono più costretta
a ritoccarmi...*

La principale caratteristica di questa nuova cipria è il suo alto potere assorbente per cui viene completamente eliminato l'inconveniente del viso che ritorna lucido a causa della traspirazione e dell'untuosità della pelle. Adoperando quindi la Cipria Kaloderma, solo di raro si ricorre ad essa per il ritocco del viso il quale, anche se esposto alla luce più intensa, apparirà sempre ben "curato", ma non "incipriato".



7 TINTE MODERNE
L. 15.- CAD

Cipria
KALODERMA
LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S. I. A. - MILANO

bilimenti Photosonor Léon Mathot gira FROMONT JEUNE ET RISSLER AINE avvalendosi dell'interpretazione di Mireille Balin, Francine Bessy, Marcelle Géniat, Janie Astor, Marguerite Pierry e di numerose masse. Harry Baur è a Neuilly do-

ve lavora sotto la regia di Maurice Tourneur nel film PÊCHES DE JEUNESSE. Fernandel gira in esterni LE CLUB DES SOUFFRANTS con Max Dearly, Saturnin Fabre, Marcel Vallée, Colette Darfeuil, Louise Carletti, Annie France.

LA CORONA DI FERRO



Produzione: E.N.I.C. - LUX • Regie: Alessandro Blasetti • Interpreti: Luisa Ferida - Elisa Cegani - Rina Morelli - Gino Cervi - Massimo Girotti - Paolo Stoppa - Osvaldo Valenti



10 LUGLIO

1 9 4 1

XIX

Cinema

121

IL FICO DEL VANGELO

QUALCHE sera fa, assistendo alla sgraziata «prima visione» di un film nostrano, ci siamo d'incanto rammentati di un saggio di Baudelaire intorno alla « Fantasia »; più precisamente di un passo che suona così: «...gli uomini che l'immaginazione non agita sono facilmente riconoscibili per una non so quale maledizione che disseca le loro produzioni come il fico del Vangelo». Il film procedeva, infatti, incerto e irresoluto, mostrando via via la miserevole corda delle « invenzioni » più viete, l'asmatico fiato ideativo del soggettista e dello sceneggiatore: la noia spappolava l'umanità dei personaggi; vagolavano, come oppressi da un sonno ipnotico, qua e là per ambienti goffamente sontuosi.

A tal punto ci siamo sentiti rattristare, chè non ci sembra davvero cosa inutile ed ovvia ricordare, oggi, come l'autonomia dell'arte cinematografica dalle altre, stia proprio nella sua peculiare, nativa possibilità di riuscire ad incanalarsi in mondi soverchianti i limiti del razionale. A questa nostra, non originale, affermazione si può tosto muovere un appunto, non altrettanto nuovo, dopo tutto: cioè che molte delle colpe sono da addossarsi all'avvento del « parlato », con tutte le conseguenze, di un improvviso adeguamento, dai miracolosi voli del « muto », alle strette realistiche, imperiosamente procurate dalla parola, che tutti sanno; ed all'industrializzazione del cinematografo, che si è, con grossolana ottusità, abbarbicato ai « facili successi ».

Noi pensiamo che, anzitutto, proprio dopo aver attentamente stabilito il suddetto scadimento dei termini prettamente cinematografici, a causa di successivi « accrescimenti » espressivi, ma, nello stesso tempo, considerato il progresso tecnico del cinematografo, tutti gli sforzi si sarebbero dovuti dirigere alla ricerca di nuove possibilità, slanci continui si sarebbero dovuti verificare, come per un figlio in miseria, al fine di ricondurre il cinematografo alle sue più pure fonti ottiche, per introdurlo nei terreni del « meraviglioso ». Questo, lo sappiamo, è l'estremo desiderio di tutti i cineasti: quello di vedere, una buona volta, la « camera » evadere dal soprannaturale.

Ma pur volendo restare coi piedi al suolo, aderendo all'uso che si fa solitamente dell'obiettivo, pur tentando in una parola di essere il più possibile accomodanti, è evidente che con i quieti, inevitabili « triangoli », con le monotone, esasperanti pastette comico-sentimentali, siamo sempre lontani dal più piccolo dei desideri: di non vedere anche queste cose, e quelle di maggiore pretesa, decisamente crogiolarsi nel fuoco semispetto dei più incredibili luoghi comuni — tu sai avanti di entrare in una sala, di quali « trovate » si sarà servito lo sceneggiatore.

E il cinema, privo della fantasia, il suo bisogno più essenziale, è come un bimbo nato morto.

La fantasia: c'è molti modi per la fantasia in cinematografo, si può parlare di fantasia del regista in teatro di posa, nel puro lavoro di « messa in scena »; di fantasia del soggettista, nell'inventare la storia di Jekyll, mettiamo, piuttosto che quella di Vargas, l'ispettore; di fantasia degli attori, in ogni vivificazione della loro « azione »; di fantasia degli scenografi, degli operatori, « via dicendo. Ma la « prima visione », di cui abbiamo parlato sopra, ci ha fatto nascere soprattutto un sospetto vivo e forte, ci ha tratto a riferirci alla fantasia degli sceneggiatori: quel tale « tocco » che movimentava a tavolino la corsa e i modi d'un film. Quante volte si sentono la noia e il sonno, l'afa di pomeriggi estivi

passati tra una cattiva digestione e un assillo di « finir presto » e di « tirare a campare » dietro le non peregrine storie trattate dalle penne stanche di molti sceneggiatori nostrani!

Un altro lato del problema consiste nel troppo corrivo ricorrere, da parte dei nostri sceneggiatori, ad opere narrative o teatrali: abbiamo, allora, pian piano esaminata tutta la produzione di casa, dal 1930 al 1941, compresi i film in lavorazione: essi raggiungono la cifra di 475 e, tra questi, 202 sono stati tolti da romanzi, commedie, novelle, opere e operette.

Intese le molteplici lamentele, credevamo in verità che le opere cinematografiche italiane, prese in prestito dalle altre arti, fossero molte di più: sono, tuttavia, sempre troppe, se si pensa (oltre alle difficoltà maggiori, agli ostacoli spesso insormontabili, anche ad uomini di buona volontà, di fronte a situazioni create da « linguaggi » diversi, di riuscire a renderle cinematografabili, arrivando perciò, spesso, ad una scarsa trasfigurazione in immagini, se non addirittura spicciola, dell'opera narrativa) che un più acuto incentivo alla fantasia viene, è naturale, a mancare, tutto a discapito del vero scenario cinematografico, che deve svilupparsi appositamente, senza alcuna trama preconcepita.

A questo punto qualcuno ci ricorderà che in Italia è avvenuto che, da opere narrative, siano sortiti film di un certo interesse e con ottime qualità visive come: IL CAPELLO A TRE PUNTE, O LA BORSA O LA VITA, FIGARO E LA SUA GRANDE GIORNATA, IL FU MATTIA PASCAL di Chenal, LE SCARPE AL SOLE, SQUADRONE BIANCO, LA ROMANTICA AVVENTURA, ADDIO GIOVINEZZA, PICCOLO MONDO ANTICO, ecc.: ponendo un poco da canto quel che abbiamo detto più sopra, possiamo perfino arrivare a dar ragione alle persone che volessero polemizzare; aggiungendo, tuttavia, che alle opere narrative è soltanto giusto attaccarsi quando ci si venga a trovare dinanzi a certe novelle e a certi libri importanti, passibili di traduzione dinamica, e non a una qualsiasi commedia che, per avere ottenuto un filisteico successo a teatro, venga senza il minimo sforzo trasferita dal campo letterario a quello cinematografico, come suole avvenire; e, più che altro, ciò che è da maggiormente considerarsi, quando una produzione possa contrapporre ad esse un'altrettanto nutrita ed alta copia di film di fantasia.

D'altronde, opere come ACCIAIO, IMPUTATO ALZATEVI!, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, UOMINI SUL FONDO, BATTICUORE, IL CANALE DEGLI ANGELI, CAVALLERIA, DARÒ UN MILIONE, LO VEDI COME SEI?, GRANDI MAGAZZINI, LUCIANO SERRA PILOTA, 1860, MONTEVERGINE, PALIO, SIGNOR MAX, TERRA DI NESSUNO, VECCHIA GUARDIA, ecc. stanno a dimostrare che se, in tutti i casi, si lavorasse d'impegno e si cercasse, come in queste, di donare il massimo abbrivio alla fantasia, il cinematografo nostrano si potrebbe servire soltanto come surrogato delle opere narrative.

A conclusione della nostra chiacchierata, finiamo per trovare che, seppure non enormemente alla percentuale di film strappata ai romanzi, ecc., tuttavia è tanto e troppo spesso deterioro l'immaginazione dei nostri sceneggiatori che il cancro è solo da ricercarsi in questa deficienza, piuttosto che in quella sovrabbondanza.

Per cui notando che, nonostante le parole del Ministro Pavolini, molti film seguitano a possedere cattive qualità, insistiamo ancora una volta a ripetere: fantasia, fantasia, fantasia, signori sceneggiatori, e non fichi risecchiti.

A.L.S.

LO SPECCHIO DEL NOSTRO SECOLO

CONTAMINAZIONE di motivi estetici con altri strettamente documentari, lo spettacolo rivela, agli osservatori non disattenti, quel punto misterioso nel quale avviene il trapasso di taluni motivi ideali dal piano della storia a quello della poesia. Si direbbe che lo spirito umano — avanti di fissare per sempre le passioni e le idee che, volta per volta, lo agitano in una pura trasfigurazione sentimentale — vada tentando le vie di codesta trasfigurazione per mezzo di un linguaggio il quale, nel suo essere artistico e sociale a un tempo, oscilla perpetuamente tra la creazione poetica e la riflessione oratoria; tra i valori che oltrepassano il tempo e quelli che si limitano a rispecchiare un'epoca determinata.

Ogni momento della storia umana è segnato da una forma di spettacolo che — nella sua maggiore o minore approssimazione all'arte — ci rimanda, quasi uno specchio, l'immagine dell'epoca, la misura della sua civiltà, il tono delle sue passioni. Se il Basso Impero ebbe i gladiatori e Bisanzio il circo, espressioni di un mondo dal quale la spiritualità come fatto sociale era stata esclusa, la civiltà cristiana del secolo undecimo e dei successivi ebbe le *Sacre Rappresentazioni*, i *Miracles*, i *Misteri*, gli *Autos Sacramentales*: espressioni di una coscienza travagliata da problemi non effimeri né fittizi, e capace di sentirli esteticamente. E l'Ottocento borghese amò nel melodramma l'evasione dalla consuetudine quotidiana in un mondo di complesse avventure e a volte strampalate, di costumi fantasiosi, di paesaggi pittoreschi, e spesso convenzionali: un mondo dove il distacco tra fantasia e realtà era nettamente segnato dalle note che rivestivano di sé avvenimenti, dia-

loghi, stati d'animo; e rendeva possibile l'estrinsecarsi di quel residuo *Sturm und Drang* che la rivoluzione romantica aveva lasciato latente in ogni coscienza; senza che tale estrinsecazione potesse incrinare la composta e severa struttura civile — di una civiltà industriale e giuridica — in cui si spegneva il secolo nato con le campagne napoleoniche.

Il cinematografo nacque mentre la crisi del melodramma — che, nello sforzo di assumere sostanza e linguaggio veristi, contraddiceva alla propria natura e si dissolveva in facilità di effetti esteriori, da una parte, ed in toni di desolato e disperato rimpianto, dall'altra — denunciava in parte la crisi storica e morale da cui era travagliata quella società che nel melodramma stesso aveva trovato il proprio spettacolo esemplarmente documentario; e, conquistata assai presto (anche per ragioni strettamente pratiche) diffusione e popolarità, quali forse nessuno spettacolo aveva mai conosciute, esso si avviò sin dai primi anni ad essere lo specchio ideale del secolo ventesimo: i gusti, le passioni, le vicende storiche ed etiche del quale cominciarono assai presto a venire riflesse in opere cinematografiche; non senza aver subite delle trasfigurazioni estetiche: di solito assai approssimative, ma qualche volta dotate di una loro precisione e validità.

Già nel primo cinema italiano si svela (e non indegnamente) l'impegno della cinematografia verso la sua missione di « specchio del nostro secolo »; se è vero che le prove artisticamente meno effimere che di quel cinema ci siano rimaste valgono anche come espressioni di stati d'animo ed orientamenti che, nel loro vario combat-

tersi ed intrecciarsi, avrebbero avuto peso decisivo nella storia del nostro paese, e non del nostro soltanto.

CABIRIA è l'antichità classica — già cantata come paradiso perduto (« ...Vederti, o Lidia — vorrei tra un candido coro di vergini — danzando cingere l'ara di Apolline — alta nei rosei vesperi... »), e poi ritrovato in una diversa esperienza spiritua-



«...in una narrazione complicata, e a volte farraginosa, risulta la presenza sicura di uno stile...»

le (« ...io così navigai — alfin verso l'Elade sculta — dal Dio nella luce — sublime e nel mare profondo — qual simulacro — che fa visibili all'uomo — le leggi della Forza — perfetta... ») — che risulta quale poteva sentirsi una coscienza che aveva cantato « Fa' di tutti gli oceani il mare nostro! », e insieme aveva letto *Salammbô* e si era accesa di interessi e di curiosità sulla città distrutta, i suoi templi fastosi, i suoi riti atroci. Viraggi rossi di fiamma, dove massicce costruzioni che riprendevano motivi egizi, fenici e caldei crollavano, mentre uno schiavo forte e generoso recava in salvo la vittima innocente strappata alla furia del Moloch divoratore; dopo, un taglio: sullo schermo illuminato di azzurro triremi affioravano all'orizzonte mattutino, e da esse sbarcavano legioni, a portare sulla riva africana i segni di Roma. « Gloria al latin che disse: " Navigare — è necessario; non è necessario — vivere " A lui sia gloria in tutto il mare! ».

Ma la società italiana di quegli anni, oltre che Carducci e D'Annunzio, aveva familiari delle letture genericamente socialiste, a volte patetiche, a volte accennanti al terrorismo (« ... poi falcerem le teste a lor signori... »). Dall'ultimo De Amicis, andavano codeste letture, al Rapisardi di *Giustizia!*: e rinvenivano i loro testi meno



«...connubio di motivi egizi, fenici e caldei...»

grossolani nelle poesie sociali di Ada Negri; non senza ricollegarsi ad atteggiamenti di solidarietà umanitaria che — a parte certa poesia pascoliana — erano stati frequenti, con facile rima, in taluni poeti veristi dell'ultimo Ottocento: « E innanzi alla miseria ebbi vergogna — d'esser quasi felice ».

Allora, SPERDUTI NEL BUIO: una narrazione complicata e a volte farraginosa da cui affiorano risultati che denotano la presenza sicura di uno stile: il vicolo con le porte tarlate e la biancheria distesa ad asciugare, dove figure equivocate si appiattano nel punto più nascosto alla luce ondeggiante del fanale a gas; mentre, baffi arricciati e bastone agganciato al braccio, si avanza il pattuglione, ovvero, il caffè dell'Egiziano con gli specchi che indoviniamo sporcati dalle mosche, i tavolini di latta, il fonografo: e quel pianino che sarà, a un certo momento, protagonista di un colpo di scena (e avremo, avanti lettera, la fantasia narrativa di un Clair, il gusto di un Duvivier per certi effetti torbidi, per certe situazioni ambigue). Verismo al servizio di una polemica sociale: ma supera i propri schemi in un linguaggio che dalla precisione descrittiva, dalla compiaciuta insistenza su taluni motivi ritrae il potere di evocare una atmosfera, di immetterci in essa, di farci sentire l'umanità dei personaggi, oltre la cifra che inevitabilmente li limita. Dopo la guerra del '14, che seppe valersi del cinema come strumento al servizio delle sue contrastanti passioni, grossi mutamenti accadono nella industria cinematografica, e vediamo conseguire il primo posto nella produzione mondiale paesi che prima avevano avuto, per i propri film, un mercato nazionale chiuso; e non i soli motivi di commercio determinano codeste mutazioni, il segreto delle quali va cercato, soprattutto, in vicende di natura spirituale. America: l'epopea elementare della prateria che incendia la fantasia così dei giovani inquieti, già riluttanti alla scuola nella suggestione di battaglie che si combattevano per le piazze assolate, e gli stradali polverosi, come degli adolescenti che cercavano negli sport più decisi e partigiani un appagamento alla loro passione attivista, maturata in un clima che ardeva per vampate di incendio. Ovvero film comici, nei quali si chiariva, forse per la prima volta il cinematografo nelle sue possibilità di arte pura, esaurita nella propria esperienza formale: e dovevano accostare al cinema — e non come mero svago quotidiano o come risorsa economica — le più vive intelligenze di tutti i paesi (in Italia, Pirandello, Montale cominciavano ad occuparsi del cinematografo: e giusto a proposito di un comico).

Intanto da un grande paese europeo si diffondevano per il mondo opere degne di testimoniare sulla validità estetica del cinematografo. Film espressionisti, da cui risultavano le capacità del nuovo mezzo espressivo come strumento di una fantasia creatrice che, in un secolo di letteratura, più volte aveva mostrato il proprio gusto dello *unbekannt*, dell'*entsetzlich*; film

realisti, che mettevano in luce le possibilità dell'obiettivo: quest'occhio che può cogliere la realtà del mondo e della vita nei suoi più minuti particolari, nelle sue forme e nei suoi atteggiamenti più intimi e riposti: e scoprire, oltre l'apparente e programmatica impossibilità dell'osservazione, il senso poetico immanente in essa realtà. CALIGARI, allora, o VARIÉTÉ: opere assai differenti, tra le quali grande è il distacco; ma legate dall'essere entrambe segno di un valore estetico ormai conquistato; la dimostrazione precisa e non discutibile che il cinematografo ha raggiunta la sua maggiore età spirituale.

In anni più recenti, il facile ottimismo o la superficiale inegnanza di modi — sotto le vesti di scanzonata disinvoltura — in cui una società ancora spiritualmente vergine, ignara di quel secolare lavoro di ordini e di culture che determina le maniere esteriori di ogni società antica e storicamente provata, formulava quasi il proprio paradigma. Un paradigma tutto esteriore, ignaro dei segreti spirituali che pure quella società teneva chiusi entro di sé; ma girò il mondo in breve volgere di tempo, con le immagini opposte ed affini di William Powell e Clark Gable, eponimi della maniera di intendere e praticare i rapporti sociali tipica di un paese che ha dietro di sé la storia dei pionieri, con i loro problemi rudi ed imperiosi, che non consentivano di attardarsi nella codificazione di un costume socialmente raffinato. E certo, quanto nei paesi europei rimaneva di uso comune



«...nella tradizione di un certo gusto romantico, opere degne di testimoniare sulla validità estetica del cinematografo...»

delle norme che il nostro Rinascimento aveva elaborato « per potere in comunicando e in usando colle genti, essere costumato e piacevole e di bella maniera » subì un grave logorio dalla diffusione di codesti paradigmi: almeno in quegli ambienti dove antiche, e non superficiali, esperienze di cultura e di gusto non si levavano ad opporre salda resistenza.

Dopo, l'affiorare di motivi polemici nei quali si veniva palesando il contrasto che, ancora una volta, avrebbe diviso il mondo in due parti: timidi a volte, tali motivi, quasi segreti e impacciati; decisi invece, e programmatici in altre occasioni: secondo che comportavano la situazione del momento e le necessità di una strategia ideale che le circostanze imponevano a volte nascosta e a volte palese. Ma a questo punto ardua sarebbe una citazione di testi che andrebbero scelti in una materia cui nessuno di noi può guardare con l'occhio distaccato dello storico o del critico, essendo essa legata alle nostre passioni più decise e quotidiane.

ROSARIO ASSUNTO



«L'epopea elementare della prateria destinata ad incendiare la fantasia dei giovani inquieti...»

CARATTERI NUOVI DEL CINEMA TEDESCO

TRA la civiltà cinematografica germanica che immediatamente precedette la diffusione industriale del sonoro (e le prime concomitanti ricerche stilistiche) e quella che fece seguito all'avvento al potere del Partito Nazional-Socialista le differenze sono notevoli e profonde: è questo un fenomeno che non trova la sua spiegazione solamente in quella variazione netta e categorica dei fattori ambientali e climatici che subentrò al mutare delle forme politiche. Seppure quantitativamente notevole, l'esodo dei maggiori uomini del cinema pre-hitleriano non basta, oggi e in sede critica, a spiegare il disorientamento improvviso di tutto un organismo le cui risorse tecniche ed artistiche non avevano ragioni palesi di muovere verso la decadenza: il cambiamento fu, invece, d'indole interiore, stilistica: ci si accorse un bel momento che, se le nuove concezioni non tanto facilmente riuscivano a vestirsi d'una altrettanto coerente, fresca veste formale, aderente in equilibrio costante e dinamico ai valori-base del racconto, la ragione era artistica prima che politica e se la Weltanschauung era, almeno nelle manifestazioni immediate, cambiata, tale sua evoluzione recava con sé evidenti i presupposti d'un'inquietudine artistica, d'un senso d'insoddisfazione verso le ormai rigide e codificate estetiche del cinema, ponente nuovi problemi dinanzi ai realizzatori.

Che tale attimo di transizione, in cui nettamente si percepivano scricchiolare le interne strutturalità del vecchio stile cinematografico germanico, coincidesse con un momento politico eccezionalmente felice costituisce di per sé un'indicazione orientativa di cospicuo interesse, in quanto pur vivendo l'opera d'arte idealmente al di fuori dei vincoli spaziali della durata, trae essa indubbiamente la prima giustificazione della sua esistenza dai rapporti di vicinalità che la collegano ai fenomeni più tipici del suo tempo.

Come L'ORLANDO FURIOSO e il DON CHISCIOTTE rappresentano una presa di posizione spirituale, nei riguardi di quel cospicuo fenomeno sociale che fu la cavalleria medioevale, tanto ben determinata (nell'ambito stesso dei valori estetici) dall'«ambiente» e dal «momento» da non poterla in nessun modo scindere poi dai caratteri e dai riflessi della civiltà particolare di cui l'opere citate sono un frutto immediato (dove la diversità in rapporto a creazioni quali, poniamo, la CANZONE D'ORLANDO, IL CANTARE DEL CID O LA BATTAGLIA DI KOSSOVO), così la decadenza dell'Impero Austro-Ungarico spiega tutta la violenta requisitoria di Stroheim, quella dell'Impero Germanico giustifica l'acuta indagine del primo Pabst psicoanalitico, l'ossessionante realismo di Grune; e le condizioni sociologico-culturali dei paesi scandinavi risolvono il problema della serena purezza immaginifica dei direttori svedesi e danesi di ieri; in altre parole, l'interiorità dell'opera d'arte risiede nel suo specifico «tempo», la forma assume invece gli aspetti estensivi dell'«universalismo» compiuto.

In un certo senso, la continuità ispirativa mai venne meno nel cinema tedesco; la fioritura di film psicologici quali GIOVINEZZA di Froelich (1934), SENZA MADRE di Meyer (1933), ABEL MIT DER MUNDARMONIKA di Wassnek (1933), SEGRETO ARDENTE di Siodmak (1933), SI PARLA DI CLARA di Hochbaum (1937) sta a testimoniare come l'esperienza di RACAZZE IN UNIFORME non sia per nulla andata perduta nel lento rinnovatore procedere del cinema germanico, tale risonanza affettiva di vecchi motivi manifesta risultando appieno anche in particolarità formali (ad es., la sequenza della morte dell'assistente di Koch nell'omonimo film di Steinhoff possiede tutti i caratteri più tipici dell'espressionismo che in Germania dominò da Wiene, Galeen e Wegener in poi). Nei riguardi della produzione cinemato-

grafica, il partito nazista non assunse, nei primi anni, a quanto risulta almeno dall'opere realizzate, un atteggiamento intransigente; lasciò che forme concetti intuizioni maturassero lentamente da sé; il cammino fu così percorso per tappe, senza squilibri e sbandamenti: del 1933 sono HORST WESSEL di Franz Wenzel, HITLER-JUNGE GOEX di Steinhoff, FUGGIASCHI di Ucicky, del 1935 il documentario della Riefensthal TRIUMPH DES WILLENS, e del 1937 DER HERRSCHER di Veit Harlan con Jannings e infine OLYMPIA, che costituisce certo la prima posizione affermativa, in senso assoluto, d'un cinema nazista dogmaticamente ispirato alla filosofia razziale del nuovo Reich, ma tale sua sostanzialità esprime in una libera e spontanea forma artistica, come subito appare del resto dalle parti adocumentarie, «creative» del film, per es. le due sequenze d'apertura.

(Per inciso notiamo come analoghe cose accadessero in Italia, seppure con minore ampiezza d'iniziativa, da CAMICIA NERA di Forzano a VECCHIA GUARDIA ed ETIORE FIERAMOSCA di Blasetti).

Se però il pretesto che diede vita ad OLYMPIA era in un certo senso occasionale, e la realizzazione stessa era stata «proposta» al regista, un altro film pregevolissimo nacque in Germania, e senza teoretici proliminari: URLAUB AUF EHRENWORT (Sei ore di permesso nell'edizione italiana), prodotto dalla U.F.A. per la regia di Karl Ritter e l'interpretazione di Rolf Moebius, Ingeborg Theack, Fritz Kampers e Berta Drews. Il soggetto è irto di difficoltà e scabroso: verso la fine della guerra mondiale una tradotta riporta al fronte dei soldati, si tratta nella quasi totalità di berlinesi, il treno si ferma sei ore nella capitale, essi ottengono il permesso speciale, su parola d'onore, dal loro ufficiale di passare quelle ore a casa; il film narra appunto l'impiego che di questa inaspettata e momentanea libertà fanno gli uomini, e come essi tornino tutti, senza eccezione, al loro posto. I vari ambienti sono resi con una precisione estrema, e senza il minimo accenno di retorica tendenziosità: se Ritter deve mostrare dei disfattisti, dei politicanti da caffè, dei sovversivi, lo compie con obiettività.

Ha inizio il film sul treno che corre verso Berlino, e i soldati non lo sanno, cantano: la presentazione è fatta attraverso un montaggio di piani condotto con un ritmo di sapore russo, un susseguirsi di brevi panoramiche orizzontali e verticali di quarantacinque e novanta gradi. Vengono definiti i vari «tipi», ognuno col suo cruccio, la sua interiore sofferenza, le sue reazioni; si precisa il materiale plastico (una preziosa mezza pagnotta assumerà poi verso la fine un alto rilievo tragico), si mettono a fuoco i caratteri (certi sguardi obliqui, colmi d'un freddo odio premeditato coscientemente,



La gioventù Hitleriana occupa i fotogrammi dei nuovi film tedeschi (da «Reifende Jugend» di Carl Froelich)



«...danzano una lenta, fantomatica danza tristissima...» (Ingeborg Theisek e Rolf Moebius in «Sei ore di permesso»)

d'un paio di soldati comunisti hanno una precisa funzione documentaristica di certo carattere rivoluzionario di quegli anni), eccetera.

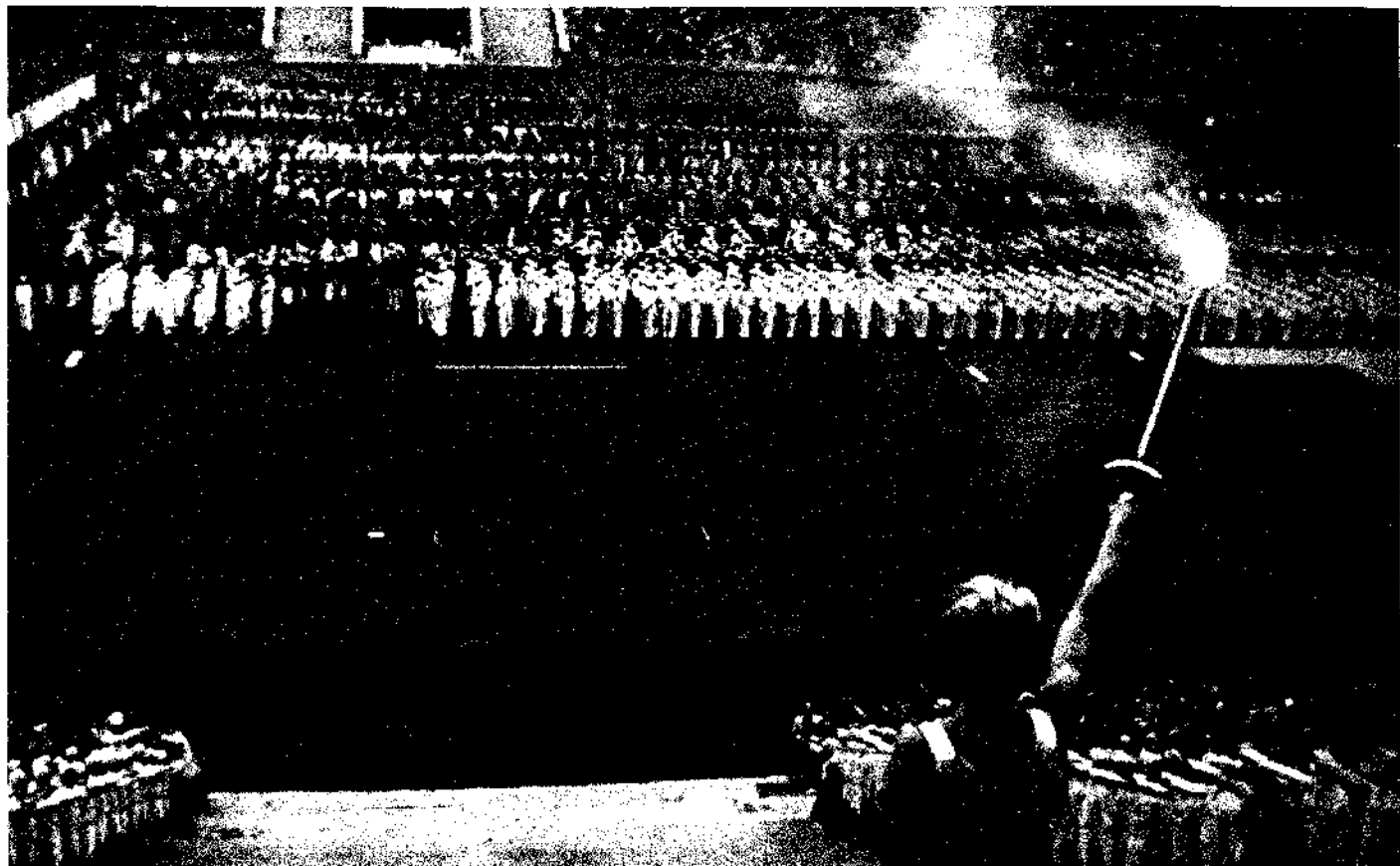
Procede così il lavoro attraverso i suoi spunti svariati, ed invero eccezionale è che un film fisicamente tanto frammentario risulti alla fine esteticamente ed eticamente coordinato e conseguenziale in una maniera così assoluta; per quel che riguarda la veste filmica, le soluzioni sono tutte sobria-

mente visive: uno dei due soldati comunisti è tornato nel locale di ritrovo dei suoi compagni, questi cercano di trattenerlo, sono in gran parte dei disertori, disprezzano le sue decorazioni (la musica crea l'atmosfera torbida, fumosa dell'ambiente), il giovane si ribella, una rissa nasce, egli si slancia verso la scala che conduce all'uscita (il caffè dove si svolge la scena si trova al disotto del livello della strada): si ha uno stacco improvviso, nasce una musica

guerriera, truppe sfilano per la via, l'inquadratura è leggermente dal basso e comprende nel campo visivo solo le gambe dei soldati; poi la macchina da presa passa in esterno, e in campo lungo dall'alto inquadra la via, la compagnia che sfila, la scaletta che scende nel caffè: e tutto lì in fondo appare inutile, piccolo e meschino. Un altro punto è molto bello, nel film: il giovane ufficiale è rimasto nella stazione, perché a nessuno è legato in città, ha poi telefonato ad una ragazza che aveva in altri tempi corteggiato, essa lo raggiunge, ma esitano a dichiarare i loro sentimenti. Ad un certo momento essi pregano un soldato di suonare sulla fisarmonica un motivo di ballo, e nella deserta, nuda stazione danzano una lenta, fantomatica danza tristissima: la suggestione che da tale situazione deriva è considerevole.

Concludendo, ci pare che i caratteri che al cinema nazista sono stati in questi ultimi anni peculiari investano in pieno il problema della « contemporaneità spirituale » dell'opera e quello del suo senso « popolare » e di « massa differenziata »; riguardo alla forma rispecchiano una lenta ma sicura elaborazione d'un ritmo più intonato al senso dei motivi interiori espressi. L'ultima produzione stessa, nei suoi aperti intendimenti polemici richiesti dal momento storico (SÜSS L'EBREO, I ROTHSCILD, OHM KRÜGER, LA MIA VITA PER L'IRLANDA, ATTENTATO A BAKÙ, ecc.) altro non fa che confermare il fatto che il cinema germanico nazional-socialista s'avvia proprio sulla strada buona, senza rinuncie o compromessi, decisamente.

GLAUCO VIAZZI



«...Olympia» costituisce la prima posizione affermativa d'un cinema nazista, ma tale sua sostanzialità esprime in una libera e spontanea forma artistica...

LA 'PARATA' AMERICANA



I MANIFESTI della GRANDE PARATA erano gialli su un ampio sfondo nero. Li ricordo quasi fossero di ieri. Le parole del titolo nascevano da una esplosione come di granata e le piccole strisce rosse, che annunciavano la quinta la sesta la settima settimana di successo, si sovrapponevano una sull'altra con un ritmo che allora, nel 1925, dava veramente le vertigini.

A Roma non c'erano ancora autobus e per le vie dei quartieri di abitazione e dai finestrini dei lenti tram a rimorchio, la teoria incessante di quei manifesti ci accompagnò per stagioni intere. Il titolo esplodeva nei suoi tristi colori e il film si svolgeva muto dinanzi a milioni di spettatori: le grancasse e i piatti metallici cercavano di imitare i colpi lunghi e caldi dei grossi calibri di artiglieria e il crepitio delle mitragliatrici. Tutto sembrava come vero.

Quando sette anni prima i nostri padri e i nostri fratelli erano tornati dal fronte, lunga la barba ispida e con le mollettiere e le mantelline ingiallite dai mesi di trincea, noi sentimmo che erano loro che avevano fatto la guerra. Sentimmo da loro che la guerra era un battere duro e difficile, che insomma non era uno sport. Per questo forse essi parlavano a malincuore delle loro gesta e pesavano le loro parole, se noi li spingevamo a raccontare.

Allora non c'erano stati documentari, c'erano state solo delle fotografie, che essi tenevano gelosamente nei cassetti dei loro tavoli e che noi avevamo visto sì e no tre o quattro volte in tanti anni, piccole fotografie sfocate in cui si vedevano gruppi di militari e qualcuno, indicandoci una figura per noi iriconoscibile, ci diceva che quello era nostro padre, quello nostro fratello.

LA GRANDE PARATA venne che noi si andava al ginnasio. Fu come se di colpo si fosse portato in piazza un grande segreto che spettava solo ad alcuni e fu per ciò indubbiamente che questi furono gli unici nel pubblico a non essere vittime dell'entusiasmo come gli altri.

Per le vie tanti erano gli invalidi che ancora si muovevano con le gruocce quando gli Stati Uniti mandarono il film di King Vidor.

Noi ragazzi ne fummo meravigliati. Ci erano simpatici quei soldati che masticavano gomma e che cantavano sempre motivi quasi da canzonetta, ci piacevano il viso e le mosse di « Slim ».

I soldati americani li avevamo visti in quegli anni per Roma con i loro larghi cappelli da cow-boy, con le divise nuove fiammanti sempre in perfetta eleganza passeggiare fumando, mentre per le stesse strade i nostri, che venivano nelle loro brevi licenze, avevano i panni che sapevano ancora di fango e di creolina, le giubbe di ordinanza strette e usatissime, con solo nuovi e brillanti i nastri azzurri sul petto.

Insomma era l'America che aveva vinto con noi, non noi grazie all'America, come King Vidor aveva creduto opportuno farci sapere. LA GRANDE PARATA esplodeva troppo sui manifesti per sembrare una cosa seria. Lawrence Stallings era venuto da giornalista sui campi della guerra europea, da giornalista americano, e aveva tracciato un soggetto di film che non variava dal tono delle corrispondenze che il suo giornale si era aspettato in quegli anni da lui. Si era ancora nell'aria del servizio giornalistico straordinario: la guerra europea vinta dagli americani.

Da noi andavano ancora i tram lenti per le strade e se qualche conoscente riceveva una cartolina illustrata dagli Stati Uniti, tutti guardavamo ammirati negli irreali colori di grosso gusto, a dozzina, le sagome





dei grattacieli che ci parevano il *non plus ultra* della modernità e del progresso, ma nessuno di noi, neanche di noi ragazzi, avevamo dimenticato quei giorni dei brevi ritorni dei padri e i colori sbiaditi delle corte mantelline. Avevamo sì mangiato salmone in scatole rosse con la scritta canadese e carni congelate d'oltre oceano, ma sapevamo dell'esistenza di quelle ingiallite fotografie di guerra in qualche cassetto della nostra casa.

Per questo, se LA GRANDE PARATA ci commosse e ci piacque, fece anche nascere inconsciamente i primi sospetti, perchè logicamente credemmo di più al nostro ricordo che non alla appariscente novità della cosa. Come nel caso dei nostri cari, non ci era apparsa affatto una questione di sport la guerra, tale essa invece ci appariva nel sorriso e nelle mosse di John Gilbert e nella manierata affettuosità di René Adorée, e per questo forse il ricordo ottimista, malgrado tutto, che di questo film ci è restato poi anche in seguito, escluse l'idea di serietà che questo film doveva portare con sé. Durò lunghe stagioni LA GRANDE PARATA, e ritornò, diversi anni più tardi, in edizione sonora quando la formula sua, secondo l'uso commerciale americano, era stata già sfruttata da decine di film analoghi, e passò quasi inosservata.

Noi cominciammo a masticare gomma dai gradevoli sapori e fischiettammo per qualche tempo i motivi del film. Poi tutto passò lentamente nella dimenticanza. Le fotografie ingiallite con su fermi quegli uomini dalla barba folta e incoltivata sono invece lì vive nelle nostre case appunto perchè esse non furono prese in una « parata », e perchè le uniformi danno veramente il senso di quell'antico fango e di quegli antichi odori.

GIUSEPPE ISANI

SOGGETTI IMPOSSIBILI

I PICCOLI, BIONDI

VORREI che una volta tanto il cinema prendesse le difese dei vinti.

Che un regista o un produttore di coraggio, uscendo dalla tradizione romantica del « fisico del ruolo », ne riconoscessero la grande ingiustizia; e si lussassero nel nuovo. Mi piacerebbe tanto che qualcuno girasse una pellicola con attor giovane un uomo piccolo, biondo.

Prendete una ragazza. Qual'è il suo ideale maschile? Un giovanotto alto, bruno. Un'altra racconta con rimpianto: « era alto, bruno ». Negli stessi annunci matrimoniali, dove le vedove d'amore non possono aspettarsi che un'« occasione » un « come nuovo », non s'ha traccia che di maritande in cerca di alti bruni. Quando l'inserzionista è un uomo, anch'egli si consola dei mali della scarsa fortuna amorosa precisando che, però, egli è alto bruno.

La terra sembra non sia sbocciata che per la soddisfazione degli uomini alti, bruni.

E i piccoli e biondi?

Il mondo pullula di costoro che nell'umanità maschile formano la massa dei « seconda scelta ». Lo affermo: sono legioni. Se un giorno si unissero eleggendo un capo, potrebbero marciare alla conquista del globo.

Il primo ad aver la testa tagliata sarebbe Gary Cooper.

Vorrei fosse possibile imperniare la vicenda di un film sul fascino di un uomo piccolo, biondo.

Beninteso, la rivolta al gusto romantico delle cose dovrebbe finir qui. Messo al posto di Vittorio De Sica, o di Mino Doro, o di altro Signore della creazione, un uomo piccolo e biondo (io, se credete) tutto dovrebbe rientrare poi nella normalità.

Le donne dovrebbero far pazzie per il suo cuore, le ereditiere abbandonare città e castelli per vivere con lui nella foresta.

Il mio sogno è un film dove la figlia di Roosevelt scappa nella jungla con un « bassetto », un uomo dichiaratamente piccolo di statura, uno di quei giovanotti che il popolino di Porta Trionfale a Roma chiama con un troppo insopportabile aggettivo: « tappi », e che con un vezzeggiativo non meno irritante le milanesi dicono « piccolini ».

La sera vedremmo per le vie facce più chiare e corpi dall'agilità di gazzella: un

aspetto nuovo del mondo. Che è successo? I « piccolini ».

Non più afflitti da quel perpetuo risentimento per tutto ciò che li sovrasta: lampioni pali del telegrafo grattacieli, essi sorridono perfino al giovanotto che drizza la sua gigantesca statura nella corsia del tram. Vanno più in là: lo trovano simpatico.

Lui, il loro naturale nemico.

Ma quella sera non ci pensano più: con Camerini o Capra o Pabst hanno trovato il loro poeta. In « Per la sua limitata statura »: supercolosso con Tizio e Caio realizzato, poniamo, dalla Scalera Film, anche il piccolo biondo si è sentito per un momento re, anche il « tappo » ha respirato la favola.

Mi par di vedere quella pellicola: bella e formosa, Isa Pola sdegna Mino Doro per un signore piccolo e biondo.

— Mio nano! — gli sussurra.

Quale sogno per i piccolini che oggi affollano in un'accigliata invidia le bigie platee. La sera quegli uomini si addormenterebbero sorridendo, e un'onda azzurra di bontà nuovissima, possente, sommergerebbe la terra.

Questa terra dove i piccoli biondi sono legioni. (Sicché sarebbe assicurato anche il successo finanziario dell'opera).

MARIO BRANCACCI





Sopra: una scena, di sapore 'clairiano', del film 'Ho perduto mia moglie' (f. Gnerme) - A destra: Elio Marcouzzo, la 'rivelazione' di 'Cinema' con Giachetti in 'Nozze di sangue' (f. Vaselli) - Sotto: un bell'esterno del 'Promessi Sposi' (f. Vaselli)



NUOVI FILM ITALIANI

LA FALSA ESTATE



Se consideriamo queste fotografie immaginiamo che ore estremamente infelici attendono « le dive », in estate: spremono lunghi sorrisi, rovesciando il profilo a « gioia di vivere », sdraiate o accoccolate negli stradi sotto l'aspro sole dei riflettori, ora su scabrose sabbie di segatura, dinanzi a compatti mari di vetro; ora su stoffe disposte con sapiente mollezza dagli operatori, pur ad adagiarsi un poco di più, se la sofferenza la calura (simulata?); ora, su agghindati muretti rustici, accanto a pesche di cartapesta, per dissotarsi; e a piante ponzose che stabiliscono una siena infuocata.



VECCHIO GRIFFITH

DAVID Wark Griffith è comunemente chiamato in America « il padre della cinematografia ». Questa espressione, con la quale si suole indicare uno degli uomini più rappresentativi ed illuminati della cinematografia mondiale, e, in particolare, di quella americana, se da un lato può parere un poco facile e corri-va, come tutte le definizioni, questa volta è forse indovinata: chè con essa gli americani hanno voluto ammonire il mondo del cinematografo e rivendicare un titolo che non può venir facilmente sradicato dalla coscienza dei molti. Fu Griffith infatti a scoprire per primo, con quale conseguenza è certo inutile in questa sede sottolineare, le leggi che determinano e fissano un linguaggio cinematografico, che in seguito sarà portato da altri sul piano dell'arte. Che Griffith con i suoi film maggiori, *INTOLERANCE* e *LA NASCITA DI UNA NAZIONE*, non abbia raggiunto un livello artistico, è forse cosa ormai definitivamente assodata; ma da questo a dire che egli fu soltanto un fedele trasformatore delle sue leggi cinematografiche, e che abbia avuto intenti soltanto commerciali, ci corre molto spazio. Certo, da qualche anno a questa parte Griffith non è visto più con occhi umani, ma la sua figura viene enormemente ingrandita e tratteggiata a segni indelebili. Merita Griffith di essere posto tanto in alto? Se noi giudichiamo le sue ultime opere, forse la domanda si risolverebbe da sola. Negli ultimi anni della sua carriera cinematografica (ora è, per modo di dire, in pensione) Griffith infatti, comprendendo che la tecnica non deve essere un fine, ed un linguaggio sottile e scavato conviene di più all'espressione dei sentimenti che una troppo evidente retorica, cerca di semplificare le sue opere. In un certo senso abbandona le grandi idee, e torna ad essere umano, sincero, lasciando dietro a sé quel simbolismo di maniera dei suoi film più grandiosi.

In ogni modo, per facilitare il lettore a chiarire la posizione di Griffith, come creatore, come innovatore, e come uomo che ha intuito i problemi centrali di questa nuova arte, sarà bene esaminare che cosa hanno scritto di lui i maggiori storiografi del cinematografo.

Griffith è stato variamente trattato dagli scrittori di cose cinematografiche. Come riferimento generale, si può dire che tutti hanno visto e scoperto in lui l'uomo capace di usare i mezzi specifici del cinematografo, ancora sconosciuti interamente, con nuove ed efficaci applicazioni, produttrici di grandi sviluppi tecnici, industriali e artistici.

L'inglese Paul Rotha, nel suo *The Film Till now* (London, Jonatan Cape, 1930), dà un giudizio complessivamente favorevole di Griffith. « I suoi film — dice — vanno considerati come ben costruiti modelli di tensione contrastata, raggiunta mediante la narrazione graduale di incidenti consecutivi, con l'azione disposta in modo che la tensione drammatica del film sale a un clima potente nella conclusione. Questo finale d'atmosfera nei film di Griffith trovò espressione in ciò che popolarmente si chiama "la riscossa dell'ultimo momento" ». Rotha insomma tende ad avvalorare in modo intenso questa innovazione che poi la tradizione americana ha così potentemente seguito. Pur non sfuggendo al Rotha i valori delle scoperte di Griffith, insiste nella sua idea: « A Griffith — continua lo scrittore — non bastava solo di costruire il suo clima dalle azioni dei suoi personaggi, ma egli contraeva il racconto in modo da intensificare la lotta finale del tema coll'uso degli elementi della natura in conflitto, pioggia, neve, tempesta e ghiaccio ». (Es.: *WAY DOWN EAST*).

I francesi Bardèche e Brasillach, nella loro *Histoire du Cinéma*, non scevra di errori, riguardo a Griffith sostengono con acume, soprattutto per alcuni argomenti, che egli

è il vero creatore del cinema americano, perchè « senza di lui probabilmente non si saprebbe ancora raccontare una storia per mezzo delle immagini. I suoi drammi convenzionali hanno servito alla creazione di uno stile, e di quella specie di recitazione del cinema che ritroviamo anche oggi in alcune opere. E bisogna rendergliene onore ». Parole, senza dubbio, sensate, tanto più che per alcune altre osservazioni, i due autori dimostrano di avere approfondito l'analisi griffithiana. « Per molto tempo gli attribuirono — scrivono ancora i due storiografi francesi — il merito di avere scoperto il cinematografo. Al contrario, egli lo aveva liberato dal teatro che ignorava. Era molto. Nel 1916 può darsi che fosse l'essenziale ». Lo stesso concetto lo troviamo nella storia del Margadonna, e, ancora più preciso ed essenziale, in quella più recente di Pasinetti. Scrive infatti il primo: « L'intuizione geniale di Griffith è quella di aver capito che la macchina da presa deve diventare uno strumento di ricerche autonome e originali: l'aver capovolto la posizione rispettiva tra la scena e la macchina istituisce di per sé una nuova funzione, e con la funzione, un nuovo personaggio a cui affidarlo: il direttore del film ». In parole più semplici, il Margadonna vuol dire che Griffith in un certo modo affida al regista lo spirito del film, cioè il film in quanto linguaggio artistico autonomo. Più oltre il Margadonna scrive: « La cosa saliente sta nel fatto che *INTOLERANCE* abolisce le ultime equivocate analogie fra cinema e teatro ». Ed anche questa precisazione è opportuna: non erano infatti pochi, in quegli anni, coloro che consideravano ancora il cinema come un teatro popolare, un teatro fotografato. Errore colossale che ancora oggi qualche critico teatrale è propenso a sottoscrivere: così per esempio il critico di un giornale romano che affermava poco tempo fa come il cinema dovesse, per rendersi utile, fare dei documentari (con macchina fissa) sui più grandi attori di teatro. Altri, invece, in Italia, seppure non erano riusciti che in parte assai piccola a scoprire i mezzi cinematografici (il carrello di *CABE-*



Una fotografia di Griffith, al tempo del suo lavoro alla Biograph



«Intolerance»

RIA ne sia esempio), avevano abbondantemente dimostrato con film come CABIRIA, QUO VADIS, MESSALINA, ecc. che il cinema era una cosa ben diversa dal teatro. E questo va a loro merito. « Griffith è uno dei pochi che pensi *sub specie* cinematografica », « se Lumière ha inventato la macchina, Griffith ha inventato l'uomo capace di adoperarla », scrive ancora il Margadonna. I maggiori discepoli di Griffith — afferma infine il Margadonna — sono Sternberg, Vidor, Stroheim, Ford, Pudovchin, Eisenstein. Evidentemente il Margadonna intendeva dare alla parola discepolo un vasto significato. In un certo senso, è vero, tutti gli uomini di cinematografo, che cronologicamente vengono dopo Griffith, sono indirettamente suoi discepoli, in quanto seguivano ad usare quei mezzi che il maestro aveva indicato. Ma nessuno è direttamente influenzato da Griffith, nessuno segue le orme stilistiche da lui additate: né Erich Von Stroheim, che fu suo diretto collaboratore ed assistente, e che solo sentì in modo particolare quel certo pessimismo religioso griffithiano ed una certa critica dei pregiudizi umani che si possono riscontrare

in quasi tutti i suoi film; né Vidor, che pure fece ALLELUJA che è in evidente contrasto con la NASCITA DI UNA NAZIONE, opera decisamente contro i negri, al contrario del film di Vidor che rappresenta il loro inno e la loro più nobile espressione. Infine, anche Pudovchin con gli altri russi, non esitarono a riconoscere a Griffith il titolo di loro maestro. Lo stesso Pudovchin nel suo *Film e fonofilm* (Ed. d'Italia, 1935) ha occasione di parlare di Griffith e di portare esempi sui suoi film. Un altro russo, Potamkin, in un acuto articolo su la *Revue du Cinéma* (« Remarques sur Griffith », III, n. 19), dopo aver rilevato l'influenza che Griffith ha avuto sul cinema russo, osserva con una certa crudezza ed un rigore anche troppo coraggioso, come in fondo Griffith sia quasi sempre, nei suoi film, retorico e « quacquerioide », cosa che è ampiamente dimostrata dalla sua influenza sul cinema sovietico. Parole convinte, che hanno il torto di non essere state approfondite e meglio documentate scientificamente ed esteticamente.

Francesco Pasinetti, nella sua *Storia del Cinema* (Ed. « Bianco e Nero », 1939) met-

te invece più volte in rilievo che Griffith fu il primo che usò il linguaggio cinematografico per raccontare in modo diverso dai predecessori, e cioè trovando il modo di una tecnica espressiva. Inoltre Griffith — afferma il Pasinetti — fu il primo a dare all'illuminazione un valore sostanziale, nel film GIGLIO INFRANTO. Griffith fu un iniziatore del cinematografo, nel senso che ha applicato in modo artistico quei mezzi tecnici e meccanici che altri avevano inventato. È da notare come, per esempio, in INTOLERANCE, la sintesi del montaggio raggiunga sicuramente l'arte nella scena delle donne che vanno a requisire il bambino alla madre. Il particolare del calzino stretto dalla mano della mamma che è in terra, caduta, raggiunge un effetto che in seguito sarà ampiamente utilizzato. Griffith insomma rivoluziona tutto il sistema di narrazione esistente montando le scene in maniera del tutto originale. Un esempio significativo si può avere confrontando il montaggio di INTOLERANCE con quello di SPERDUTI NEL BUIO.

Facendo un punto sulle affermazioni di co-testi scrittori, si può notare frattanto: in-



Tre fotogrammi di 'Intolerance'

nanzitutto, Griffith fu un uomo geniale, il primo che intuì l'esistenza di un linguaggio cinematografico autonomo (le scoperte tecniche sono la diretta conseguenza di questa intuizione); secondo, Griffith usò la macchina da presa con nuovi intenti (montaggio, illuminazione, concezione e visione del movimento, finale risolutivo); terzo, nessuno di questi scrittori ha approfondita l'analisi estetica dei film di Griffith. In conseguenza dunque, pochi furono quelli che lo stroncarono (Potamkin), e pochi d'altra parte furono quelli che non videro, più o meno, i suoi meriti e le sue doti peculiari. Ma, prima di terminare questa nostra rassegna, vogliamo riportare ancora altri giudizi, forse meno importanti, ma non meno degni di essere segnalati dei precedenti.

Lo Charensol (*40 ans de Cinéma*), pur trattando l'argomento con una certa superficialità, riesce abbastanza chiaramente a stabilire la posizione di Griffith, e fa dei paralleli che posseggono elementi veritieri, quando dice che Griffith « possiede più dei suoi rivali (Fritz Lang e Abel Gance) oltre al gusto delle rappresentazioni simbolistiche e dei soggetti smisurati e confusi, il senso dell'umano ». Certo, Griffith porta nel cinematografo un senso dell'umano e dei rapporti fra gli uomini, molto più spontaneo e assai meno convenzionale, di quell'umano di certi italiani, per esempio, che si valevano di un realismo in decadenza, quale quello di SPERDUTI NEL BUIO. La differenza insomma sta nel fatto che Griffith non è un letterato, non è un intellettuale, ma è soltanto un uomo di cinematografo. E se da giovane ha tentato anche, come riferiscono le biografie, di fare della poesia e del teatro, non vuol dire per questo che egli debba essere considerato un uomo di lettere. Troppo presto e troppo intensamente infatti Griffith è stato assorbito, in tutta la sua completa attività, dal cinematografo.

Continua lo Charensol: « INTOLERANCE, disordinato più della STRADA e di METROPOLIS, si salva per il suo senso del cinema che Griffith possiede in alto grado. Egli comprese, prima di ogni altro, che il movimento era per il cinema un mezzo, non un fine. Egli capì che l'arte del cinema si basava sul movimento, e non sulle immagini fisse ». Ma, più in là, riprende il concetto dell'umanità: « La parte contemporanea di INTOLERANCE ci fece capire che Griffith poteva fare molto di più quando avesse abbandonato i soggetti magniloquenti ». Ed effettivamente così fece: quei brani di INTOLERANCE rappresentavano infatti giustamente le cose più poetiche del cinema griffithiano, i brani più veri. Ma soltanto con GIGLIO INFRANTO, Griffith ci dà in seguito un saggio importante di ciò che ci aveva promesso, ed è poco, se si considera che la sua attività va fino al 1929, cioè fino all'avvento del sonoro, con una produzione notevole di film, molti dei quali da lui diretti. Si devono soltanto a lui molte scoperte di attori ed attrici: Mary Pickford, Lillian Gish, Richard Barthelmess in primo piano.

MASSIMO MIDA
(il seguito al prossimo numero)

OPINIONI DI OTOKAR VÁVRA



Il regista Otokar Vávra
alla macchina da presa.
(foto Ježek)

falsi e disumani: l'affetto patetico viene a mancare, perché non contiene profondità psicologiche. Perciò, noi restiamo assai freddi ».

Gli abbiamo poi chiesto cosa pensasse delle manifestazioni cinematografiche veneziane. Egli ci ha risposto: « Mi sembra una rassegna europea della più grande importanza. Davanti agli esperti più competenti si misurano le forze di tutte le produzioni attraverso un confronto immediato. La provenienza contemporanea di un film italiano, tedesco, giapponese, ecc. dà una visione molto chiara ed un rigido criterio di giudizio. Tutto ciò è molto istruttivo sia per gli artisti

che per il pubblico: è a Venezia che si manifesta nel modo più chiaro la mentalità dei popoli, il loro livello artistico, il loro fondo ideologico. E' per il creatore questa manifestazione molto significativa e un metro preciso di valutazione, perché a Venezia il film è apprezzato da un pubblico internazionale e non locale, così che noi possiamo giudicare le qualità di un'opera, che debbono essere universalmente umane ».

Abbiamo domandato, infine, a Vávra quali possibilità artistiche siano fino ad ora nascoste nel cinema italiano. « Io stimo che, innanzi tutto, i registi italiani debbano badare a mettere gli elementi statici in movimento dinamico, a rivelare l'uomo, a creare anche nel film storico una simpatia umana. Non vogliamo più vedere re di cartone, ma gente in carne ed ossa, piena di passioni, di vizi, di difetti. Meno effetto e più verità artistica », ha concluso Vávra nel congedarci.

SVATOPLUK JEZEK

Nostra intervista con Otokar Vávra.

OTOKAR Vávra è il più giovane regista boemo: ha, nonostante ciò, al suo attivo un gran numero di film, di cui parecchi hanno non solo attirato l'attenzione dei critici del suo paese, ma hanno avuto risonanze europee. Nel 1939, infatti, l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia gli ha conferito la coppa dell'« Istituto Luce » per la regia del film CECIL PANEM KUJNOHORSKÝCH (La compagnia delle Vergini di Kutná Hora). Egli ha pure presentato a Venezia il film VERGINITA con Lida Baarova. Delle sue ultime realizzazioni citiamo LA CASA INCANTATA, LA FANGIULLA IN BLU e L'AMANTE MASCHERATA.

Abbiamo approfittato del nostro soggiorno a Praga per intervistarlo, sicuri di fare cosa gradita ai lettori di Cinema. E' naturale che la nostra conversazione sia finita per cadere sul cinema italiano: Vávra pensa che, dal punto di vista formale, nel cinema italiano sono abbastanza notevoli la fotografia, la composizione plastica ed in genere l'uso corretto di mezzi tecnici. Pure l'illuminazione e l'arredamento sono, a suo parere, accurati e ben rifiniti. Egli ha avuto sempre la sensazione che una collaborazione stretta ed efficace esiste in Italia fra il regista e l'operatore nella composizione dell'immagine. « Molte inquadrature di film storici — egli mi ha detto — sono realizzate seguendo le opere di grandi pittori. Nei film italiani che vengono all'estero l'ottimismo e la fierezza di un popolo di antica civiltà affiorano, quale risulta da ogni opera d'arte. Tuttavia lo spettatore boemo stima il film italiano immerso in una messa in scena colossale, che porta con sé purtroppo elementi troppo statici, anche là dove le inquadrature dovrebbero contenere un affetto dinamico: spesso dove ci dev'essere movimento non c'è ordine, ma un po' di confusione; ad esempio, nelle « scene di battaglia », nelle quali, alle volte, non si comprende quale siano i nemici. Si ha l'impressione, nelle scene di massa, di quadri viventi ben costruiti pittoricamente, ma che il regista non sa equilibrare con gusto. Stimo, poi, — egli aggiunge — che gli attori diano spesso sul « melodrammatico », murchino, cioè, di raffinatezza in un senso cinematografico. E i soggetti, anche se buoni e spiritosi, possiedono toni



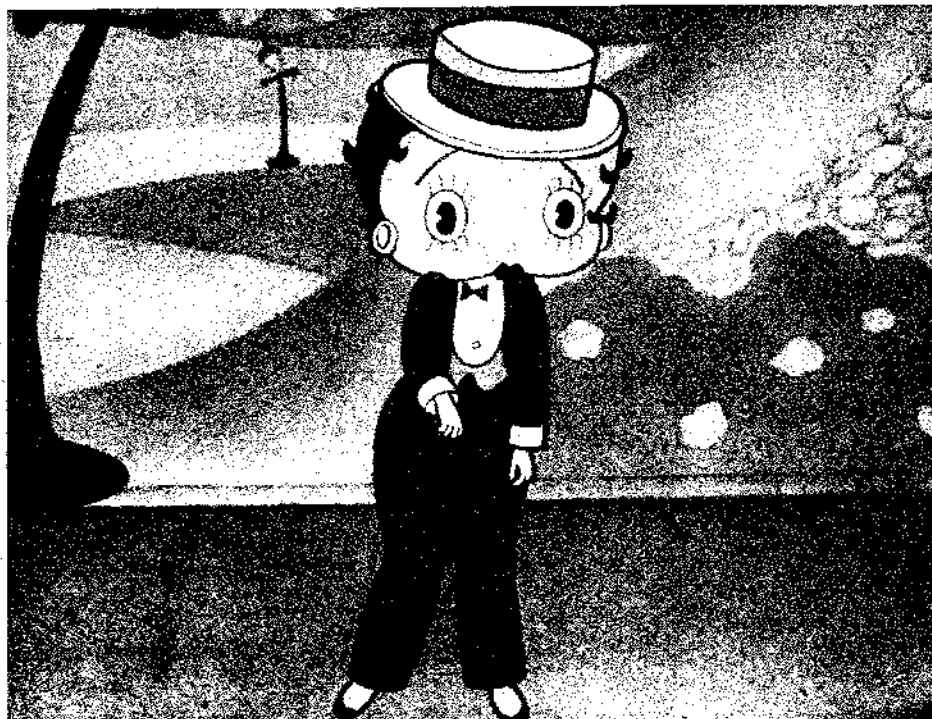
Atmosfera drammatica in un'inquadratura del film 'Casa incantata' di Otokar Vávra



L'attrice boema Natasa Gollová (a sinistra) nel film 'Pobádka Maje' di Otokar Vávra

BETTY BOOP

L'ETERNA SEDUTTRICE



LE aragoste di Mack Sennett addentavano ancora le natiche delle bagnanti americane, già in costume di maglia sebbene con calzette e scarpini; miss Martha Stoddard di Siracusa e Mrs G. E. Hansen di Filadelfia, scandalizzavano il nuovo continente coi loro tuffi in un semplice costume di taffetà a volanti. Ma un anno dopo le donne portavano le sottane sopra il ginocchio e i capelli sopra le orecchie. Nei *Night Clubs* di Nuova York nuovi « burleschi » toglievano quella rimanenza di sottana, e il resto. L'affare della guerra permetteva a innumerevoli americani di « godere la vita ». Tra le tante voci che fecero il giro del mondo — quella di Al Jolson è l'ultima della serie — fu celebre una voce infantile che usciva da un corpo rotondetto di donna: si chiamava Helen Kane. Questa vocetta ritmava cose terribili, ma con quel tanto di prudenza che evitava agli ascoltatori pudichi d'oltreoceano di mormorare: « *shoking* ». I dischi di Helen Kane si vendevano a migliaia; non c'era ingenua che non mormorasse arrossendo il ritornello caro alla cicciosetta cantante:

Boop a dopp a dopp
Bopp boop a dopp
Boop boop a dopp girl
Betty Boop!

Essa visse una stagione, come un qualsiasi « song », « swing » o « blue ». Poi pensò di far fortuna nel cinema. Ma Hollywood non si lascia convincere dalle donne paf-

fute, anche perchè ne raddoppia le dimensioni. Proprio quando Helen Kane scomparve — in quale cimitero d'elefanti scompaiono le attrici che la folla dimentica? — lo schermo presentò una nuova ombra, disegnata dalla matita maliziosa dei Fleischer: la Betty Boop che conosciamo, la *vamp* dei disegni animati, l'eterna Mae West dei « cartoons ». Il successo di questo corpiccino appena vestito, dal viso di bambola che pensa a ben altro che al papà e mamma fattole mormorare dal meccanismo interiore, fu clamoroso. Will Hays affilò invano le sue forbici. Betty Boop disegnata era tonda, poco coperta, con grandi occhioni innocenti; ma il suo contegno era irreprensibile. Era colpa sua se gli uomini diventavano sitibondi e concupiscenti dinanzi a tanta zuccherosa innocenza?

Betty Boop continuò a mostrare ai censori del Middle West le sue cosce di ranocchia, il suo petto baudelairiano:

Ta gorge qui s'avance et qui
pousse la moire...

Ci vollero quasi vent'anni perchè l'agguato di Hays desse qualche risultato. E finalmente le forbici del supremo censore del mondo cinematografico hanno vinto: Betty Boop è stata cancellata dal repertorio delle stelle senz'ombra.

Eppure Max Fleischer, conciliante, le aveva tolto la calamitata giarrettiiera e le faceva gridare solo: *Poo-poo-pi-doo!*

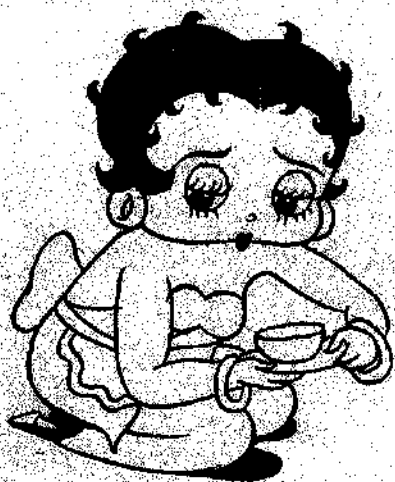
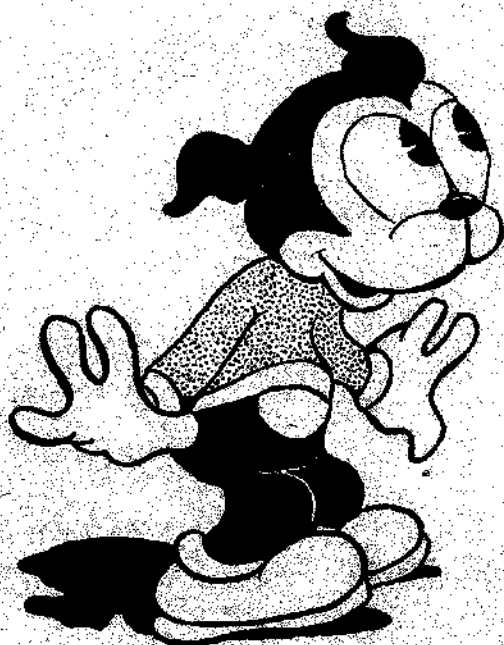


Max Fleischer

Questa è dunque l'origine della Mae West senza rughe e senz'anni che Fleischer ha mostrato sugli schermi del mondo intero. Betty Boop è passata, intangibile, con le sue gambette di sogno, con le sue sottane a sipario, con le sue cosce enfatiche, coi suoi fianchi solidi, il vitino sottile e la bocca a capriccio; qualche volta ha cambiato vestito, ma di rado: l'abbiamo vista in tribunale, in grigio, con un cappellino appeso



Helen Kane in 'Betty Boop'



sui riccioli a virgola; l'abbiamo vista in paglietta e in giacchetta, come una Marlene Dietrich o un Maurice Chevalier diventato femmina; l'abbiamo vista venire dal bianco e nero dei primi disegni ai toni sgargianti del film a colori. In uno di questi ultimi il mago Fleischer ci ha permesso di guardare il cuore di Betty Boop: rosso come un carbone ardente, questo cuore cadeva a volte all'altezza delle giarrettiere; e la buona Betty si dava da fare per risollevarlo... (E Popeye, nonostante i suoi spinaci pieni di ferro, andava in deliquio, e la bruttona Olive Oil moriva di gelosia). Se la polizia dei costumi, insospettita del successo di Betty Boop, le avesse chiesto i documenti, cosa avrebbe potuto rispondere la bella dagli occhioni stupiti? Betty

Boop, figlia di Helen Kane e di Max Fleischer, nata al n. 1600 di Broadway, per opera del ginecologo Dave Fleischer, su danze di Lou Fleischer, colori di Ruth Fleischer, movimenti di Charlie Fleischer, luci di Joe Fleischer e animazione di Seymour Kneitel...

— Età?

Betty Boop sarebbe stata la prima artista e l'unica donna che potesse rispondere: — Non ho età. I am. (E avrebbe detto la verità).

Una così grande *vamp*, alla quale però non si conoscono mariti, nè — a maggior ragione — divorzi, ha avuto i suoi processi. Oltre quello scandaloso vinto da William Hays in cassazione, essa ne ha avuto uno

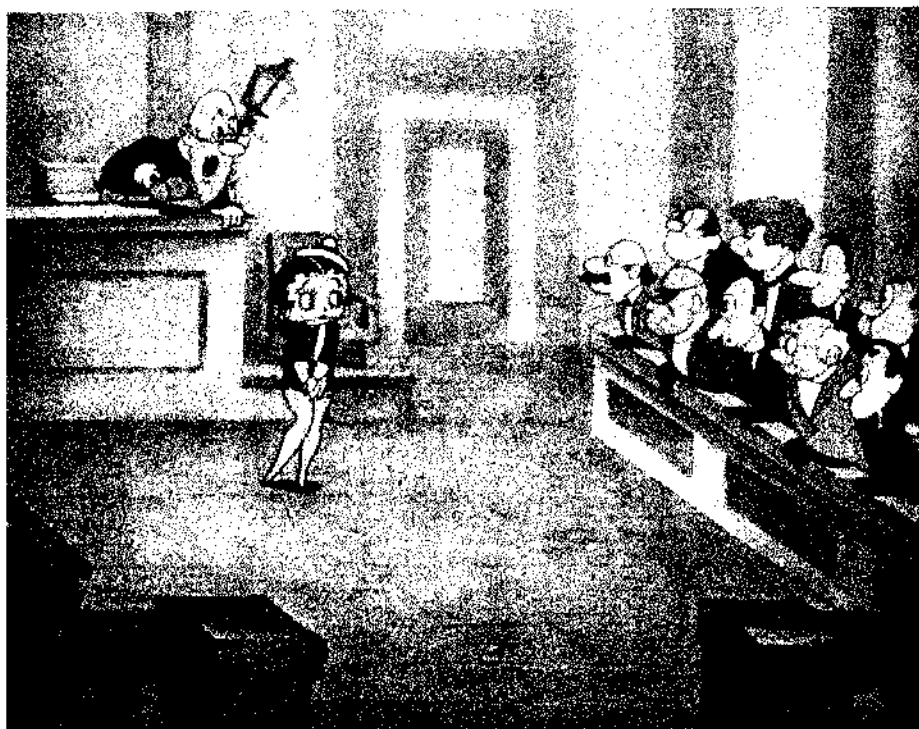
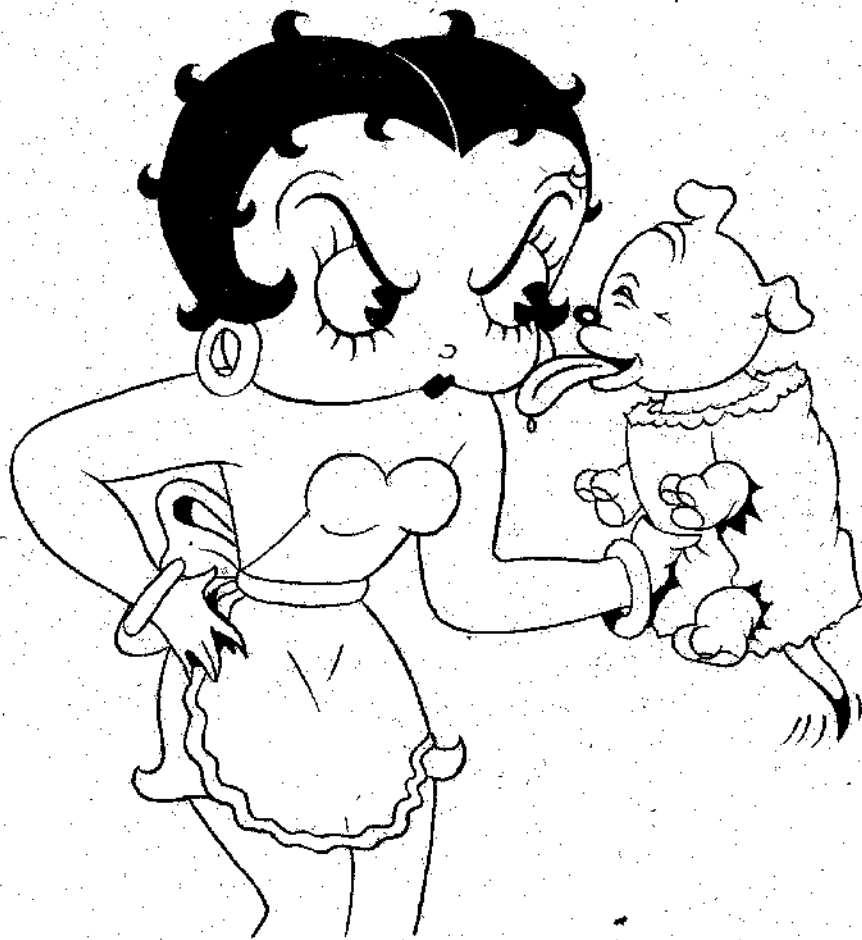
memorabile, a cura di Helen Kane. La cantante aveva il torto di essere ormai irriconoscibile; se le sue linee fossero state come quelle della splendida stagione dei *nights clubs*, il tepore del suo corpo avrebbe potuto vincere il fantasma dello schermo. Ma i suoi piedi non calzavano più la scarpetta scollata d'un tempo e nessuno si curava delle sue giarrettiere. Così si vide il fantasma vincere sulla creatura in carne (*honny soit...*) e ossa. L'essere umano era già condannato ad appassire, ad appesantirsi, a perdersi di coraggio; la figlia dell'arte diventava invece più fine sotto il pennello rapido e perfezionato dall'abitudine delle « inchiostatrici », la sua sagoma saltellava sempre leggerissima sui tacchetti irreali, l'ottimismo faceva scoprire anche i grandi orecchini che rendevano zingaresco il suo viso di pupa.

Quando l'America finirà di scandalizzarsi di Betty Boop e penserà invece a rimediare al cancro che la rode (in certi Stati abbiamo un bar-con-donne ogni 216 abitanti!), rivedremo la bella del disegno animato trionfare di nuovo sugli schermi del mondo. Per ora ci accontenteremo di rivedere il suo incedere flessuoso e languido, di donnina svaporata che sa a fondo quel che vuole.

Chi si ricorda più di Annette Kellerman, di Eva Tanguay, di Mollie Fuller e di Lillian Russel? Eppure Annette è stata la prima artista a mostrare il suo corpo in maglia nera (fino ai piedi) a Miami; Eva fece brillare gli occhi dei nonni con l'opulenza del suo sorriso e delle sue forme; e le cosce statuarie di Mollie? Solo di Lillian Russel resta qualche ricordo: la bellezza del suo viso ricordava i momenti più patetici della Duse. Già Jean Harlow, la provocantissima, è un vago fantasma; di Gloria Swanson si parla già come d'un'abile donna d'affari e di Mae West non sapremo presto più nulla. Betty Boop resta, con lo spirito immobile d'un graffito di Altamura o di Luxor, cioè grafia dei desideri immutabili degli uomini.

LO DUCA

(foto fornite dall'autore)



'VERA FOTOGRAFIA'

e sentimento



NELLA lunga-breve storia (10 secoli o cent'anni?) della fotografia, la cartolina fotografata appare già come un inizio di degenerazione. L'epoca della scoperta lenta ed incerta e l'epoca del « mestiere » puro, legato alla perfezione dei primi procedimenti, sono ormai lontane e dimenticate quando appaiono le commerciali cartoline fotografate, prodotto quanto mai invadente: il dagherrotipo è ormai scomparso, la letteratura il soggetto e l'illustrazione entrano ed inquinano le acque dell'arte fotografica. L'immagine dell'uomo non era stata ritratta ed interpretata che attraverso le mani degli artisti: quando s'inventarono la « macchina » ed il « processo meccanico » per riprodurre esattamente l'immagine, il fotografo andò a braccetto col pittore. Daguerre, Nadar, Hill e Monet, Pissarro, Degas. La prima esposizione dei quadri dei pittori « impressionisti » ebbe luogo nella bottega del fotografo Nadar di Parigi, sul Boulevard des Capucines, nel 1874.

Dopo sopraggiunsero sempre più incalzanti altri procedimenti fotografici più facili e più rapidi: la fotografia su vetro, la stereoscopia, il collodio come supporto, la gelatina bromuro, le emulsioni ortocromatiche e finalmente le pellicole su supporto di celluloido (Eastman, 1887).

Le applicazioni furono sempre più numerose; la fotografia si divulgò, divenne comune, commerciale, volgare: un'attività da dilettanti.

L'immagine perse il suo valore intrinseco. Divenne superficiale, decorativa, leziosa: invece di essere penetrata e diretta dallo spirito di un autore, diventò uno specchio freddo e statico dei sentimenti più realistici e popolari, una riproduzione schematica ed arida delle mode, delle tendenze, dei gusti. Ed il mondo e la vita di quaranta, trenta anni fa li abbiamo sempre davanti agli occhi, insopportabili ed odiosi: un'epoca che

abbiamo voluto superare di forza ed a tutti i costi, che abbiamo negato e disprezzato con una violenza forse solo in parte sentita, ma che non riusciamo ad allontanare nel passato; la fotografia continua a presentarcela netta, cruda, precisa: malgrado tutto,



la camera oscura non ha perso la sua fondamentale obbiettività, ed il suo valore di documento permane immutabile.

Le cartoline rappresentano uno dei tanti piccoli indici del costume: seguono il gusto e soprattutto il sentimento popolare; quindi la fotografia, artistica ed aristocratica, entrò nell'umile campo della cartolina come una parente ricca e dominatrice. Sul retro delle cartoline si stampò la magica scritta « vera fotografia », come indice di particolare valore e pregio, e soprattutto come garanzia di autenticità assoluta. Come per dire: non è una fotografia finta, falsa o artificiale, o signori, e neppure un disegno, una pittura, ohibò, eseguiti da mani così abili e pazienti da imitare i prodotti dell'obbiettivo, nè una stampa particolarmente accurata e preparata, ma è una vera, genuina, originalissima fotografia. E perciò, costa di più.

Le cartoline « vera fotografia » compiono la loro vita e la loro funzione di cartolina postale e di fotografia insieme. Nei vecchi album delle nostre nonne e delle nostre mamme rappresentano un ricordo ed un documento. Poche parole scritte, una data, un indirizzo: un ricordo; e dall'altra parte la fotografia: il documento. La cartolina diventa trasparente: parole ed immagine, scrittura e fotografia, si identificano, si ambientano e si giustificano a vicenda.

Il sentimento, anzi il sentimentalismo, come vedremo, s'impadronisce subito della cartolina fotografata. Questo sentimentalismo

talvolta è tutto trasognato ed intriso di languore, di decadenza, di facile irrealità; talvolta invece è immerso brutalmente nel verismo letterario e nell'ecclettismo stilistico ed ambientale.

Anche gli innamorati, le lune, le donne pallide, i cigni, i tramonti e le lagune hanno risentito dunque, come ci documentano le « vere fotografie », di quel travaglio, di quel miscuglio fine Ottocento che ha tanti nomi e tanti volti contrastanti ed una sola giustificazione: coscienza della mancanza di uno stile e conseguente disperata ricerca. La fotografia dopo le pure origini e le prime affermazioni decadde, e diventando commerciale fu inesorabilmente presa dalla letteratura e dal « flon » sentimentale. I fotografi cominciarono a portare cappellacci a larghe tese e il fiocco nero al colletto; gli studi si popolarono di donne in vestaglie bianche, di cavalli bianchi e pezzati, di levrieri molli, di fondali dipinti con laghi e

salici piangenti, di tendaggi sensuali, di colonnine ritorte e di classici « canapè » delle dichiarazioni amorose, alti e scomodissimi.

Forse l'unico genere rimasto sano ed immune è stato quello delle cartoline amorose dei soldati e delle servette: non è cambiato fino ad oggi e durerà ancora a lungo poiché il sentimento che lo ispira si è naturalmente tramutato ed espresso in simboli invariabili e schematici, quasi simpatici nel loro raggiunto astrattismo: i due cuori trafitti, le nuvolette metafisiche con il volto dell'amata, i fili telegrafici con le rondini, il congedo o la licenza, i colombi che portano messaggi.

La cinematografia letteraria, storicistica e passionale influenzò il genere fotografico e



di conseguenza le cartoline; l'arte muta inondò le tabaccherie e le cartolerie con le sue dive fatali ed i suoi eroi pallidi e blasonati, ed influenzò ogni fotografo professionista che, in quanto tale, si sentiva in dovere di essere un « cinematografaro », un « direttore artistico ». Del resto, in quell'epoca tutti si sentivano mezzi artisti ed ispirati. Gli studi fotografici più avviati ed importanti incominciarono ad istituire « accademie » e corsi di recitazione cinematografica, e le pose davanti all'obiettivo rivelavano le nuove attrici.

Per questo le cartoline fotografate d'allora sono identiche e si confondono con le inquadrature del cinematografo del tempo: le pose, l'illuminazione naturale e senza ombre, l'arredamento e l'ambientazione.

Sopra tutto ciò aleggiava la letteratura: più lontana l'alta letteratura di Flaubert, Zola, Maupassant, D'Annunzio, e molto più vicina ed a contatto la « bancarella » letteraria, Giorgio Olmet, Carolina Invernizio, ed i romanzi storici lacrimosi tipo Margherita Pusterla.

La storia della cartolina fotografata non è dunque molto brillante e per nulla auto-



noma; come fotografia poi essa è sempre stata una contraffazione, una falsificazione. Soltanto da poco tempo si cominciano a vedere delle cartoline « vere fotografie » nel reale senso della parola, che abbiano cioè la caratteristica di essere delle buone, oneste fotografie e null'altro.

Si sono già viste delle cartoline di soldati, di alpini, documentarie ed istantanee, non ricostruite: la « grana » appare chiaramente e sinceramente dimostrando l'origine fotografica da un piccolo formato e la minore ricerca dell'inutile formalizzazione esteriore. Ed anche nel campo sentimentale la cartolina fotografata ci lascia già constatare ed ancor più prevedere gli innegabili progressi: un senso attuale e giovane della vita circola in queste immagini, un senso naturalistico-sportivo in alcune ed in altre un'influenza cinematografica non esagerata o inaderente.

Si può così prendere visione di serie intere di cartoline, con dozzine di pose diverse, diversi atteggiamenti e diverse studiate espressioni di simpatici visi di ragazze, affatto fatali, ma naturali ed « alla portata » come ci ha insegnato il cinema di tutti i giorni, per nulla posatrici inerti, ma anzi con delle qualità mimiche molto pronunciate per delle modelle di studi fotografici. Viene spontaneo il pensiero di come tutte queste cartoline non costituiscano in fondo che un « provino » per le qualità fotogeniche e drammatiche di un'aspirante attrice cinematografica, se non completo almeno indicativo. Ed abbiamo parimenti pensato

che l'autore fotografo di tutte queste pose aveva lavorato un po' come un regista cinematografico, nel senso di aver diretto la modella nelle sue varie espressioni e posizioni, correggendole, modificandole, suggerendole.

Gli sfondi e gli ambienti di queste cartoline più non risentono dei fondali dipinti, sono quasi sempre ridotti al minimo od addirittura neutri: la espressione è affidata unicamente alla figura ed alla personalità del modello (si può dire attore?) senza alcuna aggiunta per esagerare il significato, e più spesso solamente al suo volto secondo l'insegnamento dei primi piani cinematografici.

Non sempre però sussiste l'influenza dello schermo, ed abbiamo allora i prodotti più puri e più fotografici, quelli che fanno ritornare la cartolina sulla via diritta rendendola coerente col mezzo che la produce.

Per cartolina fotografata intendiamo insomma null'altro che una fotografia, una bella fotografia possibilmente, senza altre aggiunte, né falsificazioni, né adattamenti artificiosi; e come tale essa potrebbe anche influenzare notevolmente sul cattivo gusto fotografico abitudinario.

Questo anche nelle cartoline con le belle ragazze, le letterine ed i trasporti amorosi: il nostro atteggiamento positivistico e razionale non è altro che una reazione, una rivolta contro un'esagerazione, un'esaltazione troppo forte in senso opposto: e se neghiamo perciò il sentimentalismo decadente, siamo ben consci che il sentimento sussiste sempre, anzi, lo continuiamo a sentire profondamente; ma non come una sensazione staccata e solamente amorosa, bensì come la molla più potente di tutta la nostra sensibilità, di tutta la nostra personalità.

Così ci sentiamo profondamente soggettivi e, diciamo pure, romantici proprio dinanzi a queste cartoline, istantanee di vita e di pura realtà scoperta in tutta la sua essenza, poiché esse sono coerenti con il nostro modo di pensare, con il nostro gusto, il nostro costume: e con questo noi vogliamo sempre più indicare ed ottenere dalla fotografia quella purezza intima del mezzo meccanico, quella astrazione assoluta ed intransigente da tutti quei concetti illustrativi, letterari, impressionistici, che intorbidano l'essenza e le possibilità di espressione dell'obiettivo fotografico.

BALDO BANDINI

RAUL DI FIORINO. - Il soggetto è piuttosto schematico ma non privo di interesse. Tuttavia vi sono reminiscenze: SE AVESSI UN MILIONE e DARO' UN MILIONE.

LAURA CLARA GIUDICE (Genova-Nervi). - Non so chi pensi. Invia pure la bella fotografia di Maciste. Sì, molti attori e attrici sono gentili e inviano subito fotografie. Quanto ad Alida Vali, pensa che è molto occupata.

LETTORE UMBRO (Bastia). - In media un film costa da un milione e mezzo a tre milioni. Elsa De Giorgi è di Firenze. Avvertirò Ciak che desideri la spiegazione della Dissolvenza. Dei film finlandesi non ho precise notizie. Se riuscirò ad ottenerle, te ne scriverò. **OUR BABA** è un film ungherese di Kálmán Nadasy. Io ritengo opportuno che le canzoni in certi film non vengano cantate. Certe canzonette leggere potrebbero addirittura essere sopresse. Se non c'è ragione, perché qualcuno dovrebbe cantarle? Immaginati in una scena importante, a un tratto si avanza un attore e dice agli altri: «scusate, devo cantare la canzonetta». Invece, se la musica della canzone serve di accompagnamento, può passare. Benché si dovrebbe cominciare ad applicare la musica e il sonoro in modo più intelligente. A questo proposito, citerò la **BASTIA UMANA** di Renoir; nella sequenza finale, mentre in una casa accade una scena violenta con la uccisione della protagonista, la scena dell'uccisione è alternata con un'altra che presenta un caffè concerto dove un'indifferente canzonista canta una canzoncina leggera. Viene raggiunta con tale contrasto una più intensa emotività. Farò comunicare ad Antonietta Venturi il tuo compiacimento per il soggetto.

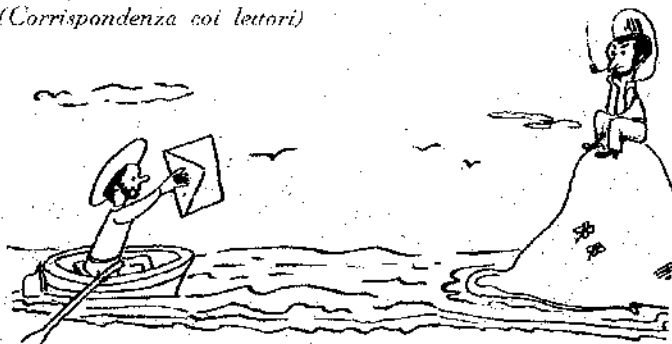
S. EFFRENA (Milano). - Si capiscono le tue apprensioni: ami il cinema e sei un manzoniano fervente. Ne ripareremo a visione avvenuta del film i PROMESSI SPOSI. In molti film recenti — e cerco di interpretare il tuo pensiero — tra cui quello da te citato, gli esecutori si sono un po' troppo preoccupati di far dire ai personaggi lo scopo dell'opera, dimenticandosi che bisogna usare del linguaggio del cinema che non è fatto soltanto di parole. Una situazione, per quanto ben congegnata, non è accettabile se non è risolta in forma cinematografica. Ora, qualche accenno darebbe a sperare che in Italia finalmente si sia per una buona strada. Si fanno molti film, e quindi è probabile che vengano fuori opere di carattere squisitamente cinematografico. Il Ministro Pavolini non ha forse invitato i produttori a valersi dell'opera di giovani? Di giovani, s'intende, che abbiano qualcosa da dire.

ALFREDO GIAMBRA (Caltanissetta). - L'Aramministrazione ha preso nota e segnalato la protesta a Milano.

ETTORE ZOCARO (Pescara). - Sì, certo, si facciano film per ragazzi. Sono film difficili a farsi. Forse per questo, o perché nessuno gli ha offerto di farne un altro, Calzavara dopo **RICCOLI NAUFRAGIO** ha realizzato **IL LADRO** sono io. E poi i ragazzi devono andare a scuola, non debbono fare i divi. Certo, durante l'estate, nei periodi di vacanza possono lavorare nei film. La G.I.L. con tutte le sue organizzazioni offre ottimi spunti. Da quanto mi risulta, il concorso non ha avuto alcun esito. La impostazione di questi film dipende, si sa, dalla competenza degli organizzatori, delle persone che sono preposte alle iniziative. Benché il comitato per il cinema di guerra e politico abbia approvato tre film per ragazzi, non mi risulta finora che sia stata presa alcuna iniziativa di questo genere. Mi chiedi del film **L'USUARIO**. Non è stato realizzato. E hanno buttato via tanti quattrini in pubblicità! Succede sempre così quando alle iniziative sono preposte persone disordinate e incapaci.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



UNO STUDIOSO DI CINEMATOGRAFIA (Ancona). - Io non so ciò che desideri, infatti non ero in Ancona quando è stato proiettato il documentario ASSISI. Ma perché non chiedi notizie al proprietario del locale dove è stato proiettato? Comunque, ecco le tue domande: 1) In quale data (giorni, mese, anno) è stato proiettato al Supercinema Goldoni di Ancona il documentario ASSISI di Blasetti edizione Cines 1932? 2) Unitamente a quale film o a quali film di lungo metraggio è stato proiettato? 3) Dopo la prima visione è stato ripreso nello stesso cinematografo? E unitamente a quali film di lungometraggio? Desideri sapere inoltre chi sono gli altri lettori di *Cinema* di Ancona. Pensi forse di fare un convegno fra i lettori della tua città?

B. B. (Brindisi). - I film col titolo **GIULIO INFRANTO** sono due: uno è stato realizzato da Griffith con Lillian Gish, l'altro (parlato) da Hans Brahun con Dolly Haas.

GAETANO SOZZI (Roma). - Manda pure gli articoli, indirizzandoli alla Redazione che ti comunicherà direttamente l'esito. Per visitare Cinecittà, ti consiglierò di rivolgerti all'Ufficio stampa della stessa Cinecittà, dove sono persone gentilissime.

L'ANTIQUARIO (Genova). - Hai perfettamente ragione. Ma purtroppo di molti tra i più importanti vecchi film, i cosiddetti classici del cinema, non esistono nemmeno più copie, almeno in Italia. Fino al giorno in cui non si costituirà una Cineteca Nazionale non si potrà vedere a proprio piacere questo o quel film del passato. **RAGAZZE IN UNIFORME, DON CHISCIOTTE, LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO, L'ANGELO AZZURRO, METROPOLIS, QUO VADIS?, LA BISBETICA DOMATA, IL DOTTORE MABUSE**; sicuro, e tanti altri ce ne sarebbero. E non soltanto film in costume: basta vedere per esempio, **CRISI DI PABST**: un film di quindici anni fa; eppure la moda non risulta affatto ridicola. Perché è un film tutt'altro che brutto.

GIANANTONIO VIO BONATO (Zanà). - Tu osservi soltanto, di quel film, alcuni particolari forse trascurabili. A me pare che l'ambientazione in quel paesotto dell'Italia Centrale (che è poi Nemi, salvo errore) è tutt'altro che mal resa. Qualunque personaggio, è vero, è poco convincente.

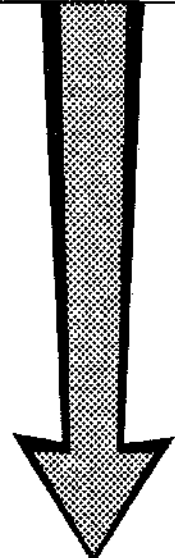
PICCOLA IVANA (Bologna). - Ecco: il tuo pseudonimo non mi manda in visibilia, ma è accettabile. Tienilo pure. Sceglila! tuttavia un altro nome se, come ti auguro, diventerai attrice di cinema. Anzi puoi tenere il tuo che mi sembra bello. Fotografie di mie corrispondenti non ne ho mai pubblicate, tuttavia qualche volta ne ho ricevute affinché io dessi un parere sulle possibili attitudini al cinema. Quindi, se anche tu vuoi mandarmi tue fotografie, fallo pure. Ti ringrazio della simpatia, ma ti comunico che è impossibile conoscermi personalmente. Io sono soltanto il

datore con precisione la indicazione circa il sesso di zona. Ma non subito. Occorre infatti che io trovi una certa pubblicazione che adesso non ho sotto mano. Sì, lo so: piacerebbe anche a me poter dare le risposte ai lettori immediatamente. Ma se la rivista esce ogni quindici giorni, non mi è possibile fare in fretta; e tutti i lettori desiderano ricevere risposte lunghe. Leggo del tuo lavoro e penso sia interessante. Se con questa risposta comunicassi ai lettori che tu stai preparando schedari, vedresti piovere sul tuo tavolo una quantità di lettere di richiesta di dati e notizie. Vedi che cosa è accaduto a Liana Dotti, per esempio. Mandami pure un esemplare della scheda: lo vedrò molto volentieri. La tua calligrafia è leggibilissima.

MARIO ORSONI (Venezia). - E' evidente, e la ragione la dici tu stesso nella tua lettera, che non è possibile fare la galleria del regista di cui parli nella tua lettera. Mi sembra proprio che tu non abbia visto i due film considerati migliori di lui. Non conosco quello che è apparso recentemente in Italia. Una volta qualche giornale faceva la critica ai film settimanalmente. Proprio su un giornale della tua città, la *Gazzetta di Venezia* c'era una rassegna settimanale di A. C. ho visto un articolo su «Domani». Ma non di cinema, bensì di critica letteraria. Sono abbastanza d'accordo con te per quanto riguarda **OMU KRUGER**. Già: il linguaggio del cinema: ben pochi sono i registi che se ne preoccupano. Benché, in fondo, un regista non dovrebbe preoccuparsene, perché allora accadrebbe un'opera artefatta. Sarebbe necessario che i registi sentissero il cinematografo, si sapessero esprimere cinematograficamente. Spesso accade invece che un regista si valga di effetti magari teatrali o musicali, mentre potrebbe più vantaggiosamente risolvere una situazione adoperando i mezzi propri del cinematografo.

IL NOSTROMO

UNO STUDIOSO DI CINEMATOGRAFIA (Ancona). - Spero di poterti



BANCA POPOLARE COOP. AN. DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1940

Capitale L. 103.064.200,00 - Riserve L. 117.240.456,31

Depositi e conti correnti L. 2.905.836.751,88

Cambiali e Buoni del Tesoro L. 1.647.461.838,17

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO



"Congo Express" (foto Ufa)

★★ IL RIBELLE DELLA MONTAGNA

(Der Feuerföfel) - Germania - Bavaria-Trenker - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Luis Trenker - Soggetto e sceneggiatura: Hans Sassmann e Luis Trenker - Operatori: A. Benitz-Klaus v. Rautenfeld e A. Höch - Musica di: Giuseppe Bocce - Architetto: Eric Grave - Costumi di: Ugo Ploberger - Montaggio: Gottfried Madl e Werner Jacobs - Riduzione italiana di: Giorgio Prota - Interpreti: Luis Trenker, Maria Holzmeister, Bertl Schultes, Fritz Kampers, Erich Pontö, Claus Clausen, E. F. Fürbringer, Franz Herterich, Kurt Meisel.

È questa la storia di una epica lotta di un pugno di montanari contro le mire napoleoniche, nell'Austria di Metternich.

Luis Trenker, come sempre regista ed attore, ha trovato, ancora una volta, modo, in questo film storico di « terza grandezza », di dar sfogo alla sua irruenza di violento ed intransigente eroe, colorando ad ogni istante il racconto con le ormai consuete visioni del suo mondo alpino. Il racconto si alterna fra corti imperiali e monti della Carinzia, fra inondazioni e valanghe, fra durezza espressive di tipi di ribelli e fra fulgori, a dire il vero un po' sciatti, di diplomazie e di intrighi politici.

È, come abbiamo detto, un film di terza grandezza, dove la tumultuosità del suo autore tenta, quasi ogni volta, di salvare la trascuratezza dei dettagli, che balza tuttavia agli occhi costantemente.

La figura di Napoleone, che appare in scena ad un certo punto, è così con fretta arrangiata, da muovere più al comico che al drammatico. In complesso si rileva una certa stanchezza nella direzione artistica di Trenker e, più ancora, l'esaurirsi lento di un tipo di « eroe » che è ormai diventato troppo istrionico per riuscire ad interessare o a piacere. Se il film fosse solo una questione di maschere, di muscoli, e di grida, l'abbondanza di questi elementi, che nutre la fantasia di Trenker, farebbero delle sue storie altrettanti capolavori. Ma così non è; al contra-

rio il cinematografo, nelle sue espressioni migliori, appare sempre più un'opera di misura, di equilibrio, diremmo addirittura di « talto », e non sono certo queste le doti riscontrabili in questo attore-regista.

Dal punto di vista della narrazione IL RIBELLE DELLA MONTAGNA ci è sembrato involuto, frammentario e perfino poco chiaro, il che ci ha ancora di più confermati nell'idea di quella stanchezza cui abbiamo sopra accennato.

★★★ CONGO EXPRESS

(Kongo Express) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: A.C.I. Europa Film - Regia: Eduard von Borsody - Operatori: Werner Krien - Sceneggiatura: E. von Salomon, E. von Borsody - Scenografia: Franz Weber, Frans Koehn - Musica: Werner Bochmann - Interpreti: Willy Birgel, Marianne Hoppe, René Deltgen, Max Guldstorff.

Il caldo di questi mesi estivi sembra voler favorire i film ad alta temperatura, forse per una misteriosa attrazione meteorologica. Una cosa è certa: che il veder germogliare sugli schermi panorami equatoriali, mentre si sta sudando quattro camicie nelle soffocanti sale cinematografiche, non invita davvero ad accettare simili climi, sia pure costruiti in teatro di posa ed apparenti semplicemente in fotografia.

CONGO EXPRESS ci riporta alle latitudini infuocate, dove si svolge questa inumana storia, che fa proprio meditare intorno all'ingratitude e all'ingiustizia umane. Si tratta di un personaggio che si sacrifica per due altri, uno dei quali è la donna che egli ama e che lo ha con tranquillità tradito con il suo miglior amico. È naturale che la simpatia vada, contrariamente agli intenti del film, al primo dei tre personaggi, e che il finale della storia quindi lasci perplessi e per nulla convinti di come i soggettisti hanno risolto il loro lavoro.

A parte questa considerazione di contenuto, il film ci è sembrato esatto nella costruzione degli

ambienti e dell'atmosfera. Il racconto è condotto con equilibrata sveltezza e non oltrepassa il « tono assoluto », che è legato indissolubilmente all'ambiente in cui esso si svolge.

Marianne Hoppe e Willy Birgel assolvono con una dignitosa e convinta recitazione il proprio compito.

Non sempre a posto, e comunque troppo diluito, il doppiato italiano.

★ L'IMPREVISTO

Italia - Produzione: Juventus-Artisti Associati - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Giorgio Simonelli - Direttore di prod.: Raffaele Colaninici - Soggetto e sceneggiatura: Alessandro De Stefani, Raffaello Matavazzo - Scenografia: Alfredo Montori - Operatore: Renato Del Frate - Musica: Dan Cadar - Montaggio: Giorgio Simonelli - Interpreti: Vanna Vanni, Emilio Cigoli, Carlo Caudiani

Soltanto una assoluta mancanza di fantasia ed un continuo inutile sforzo di rendere viva una storia inesistente quasi sin dal suo nascere, possono aver prodotto un film del tipo di questo IMPREVISTO, dove il titolo acquista, dopo la visione, un significato del tutto allusivo ed ingiustificato.

È un racconto che si trascina con una persistenza estenuante, in situazioni illogiche e prive di quel minimo senso di convinzione e di veridicità che possono attrarre lo spettatore: l'impostazione di un equivoco, sostenuto con tutte le forze, unicamente per tirare in lungo lo spettacolo e di tanto banale grana, che non si riesce proprio a comprendere come possa avere attirato, in sede di soggetto, l'attenzione e la cura di produttori e di attori cinematografici.

È nostra costante cura rintracciare in ogni film nazionale quegli elementi che possano in qualche modo mettere in luce, rivelare, lo sforzo continuo che la nostra cinematografia va compiendo per elevarsi sempre più di tono e di classe e avvenirlo voluto anche per questo L'IMPREVISTO scovare qualcosa di buono, qualcosa di rilevante. Con ogni migliore volontà non ci è stato davvero possibile, e l'unica speranza che nutriamo è che storie del genere abbiano insegnato a saper scegliere meglio ed a meglio costruire a coloro che, forse a titolo di esperimento, vi si sono impegnati.

★ L'ULTIMA AVVENTURA

(Nanette) - Germania - Produzione: Klangfilm - Distribuzione: Europa Film - Regia: Eric Engel - Sceneggiatura: Jochen Huter - Operatore: Benno Stenauer - Comm. mus.: Peter Kreuder - Interpreti: Jenny Jugo, Hans Sühner, Albrecht Schönhals, Hans Schwarz jr.

Decisamente esistono motivi, nel cinematografo, che sono duri a morire, malgrado il disinteresse con cui essi vengono ormai accolti dal pubblico, anche da quello meno esigente dei mesi estivi. Sono i motivi delle commedie a facile trama ed a facilissima battuta, tutte impennate su di una stucchevole « monelleria » di attori, che hanno ormai un loro denso passato sulle spalle. Sono i tentativi dell'ultima frustra comicità del detto ed arcidetto, che non riescono ad altro se non ad annoiare.

L'ULTIMA AVVENTURA è tutta plasmata su simili motivi, si svolge con la falsa allegria del « recitato » al cento per cento, e conclude con il « tono » di cartolina illustrata.

Indubbiamente si tratta di una pellicola che ha già i suoi annetti, ma allora ci domandiamo:

con quale criterio si procede alla scelta anche dei piccoli film da importare dalla Germania? Possibile che debba cominciare la pioggia dei lavori più scadenti e privi di significato?

Nulla in questo lavoro ci ha convinto, dalla recitazione stucchevole e tutta di prammatica degli attori, alle sforzature di una caratterizzazione falsa e voluta di tipi e di ambienti, per non scendere poi nei dettagli di costruzione dell'intero racconto.

Jenny Jugo fa del suo meglio, ma, occorre dirlo con tutta sincerità, essa è ormai un'attrice passata, fuori tempo, e non vediamo per lei alcuna via di uscita.

★★ STELLA DI RIO

(Stern von Rio) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Sangraf - Regia: Carl Anton - Interpreti: La Jana, Werner Scharf, Gustav Diersl, Paul Otto, Fritz Kampers, Hubert v. Meyerinck, Wilfried Seyferth, Harry Hardt.

È strano come spesso sorga in chi fa del cinema la convinzione che sia sufficiente riunire in una storia danze esotiche, pietre preziose e temperature equatoriali per creare un clima di assoluta novità, e per «costruire» il sogno di lontani inferni o paradisi.

Uno degli esempi di tale convinzione ci è dato da questa STELLA DI RIO, dove il film prende nome da un favoloso brillante, causa di straordinarie sciagure e di violente lotte.

A parte il carattere completamente commerciale del film, siamo, come sempre in questi casi, di fronte ai consueti miscugli di musiche, di balli e di avventurieri, con il preveduto finale, che accontenta un po' tutti.

Formula del giallo avventuroso dunque, narrato con l'abbondanza di colore atto ad ambientare, con la maggiore esattezza possibile, lo svolgersi del racconto.

Fra gli attori, certo La Jana, che sostiene la parte più rilevante del film, è quella che più di ogni altro si è sforzata di entrare nella caldissima aria che circola attorno alle sue disavventure. Danzatrice di buon rango, essa trova modo

di dare il massimo risalto all'avvenenza delle sue forme ed alla armonia delle sue creazioni. Scomparsa un anno fa, nel pieno della sua attività artistica, questo film documenta una delle sue ultime fatiche cinematografiche. Piuttosto modesti Fritz Kampers, Werner Scharf e Gustav Diersl.

★★★ SHERLOCK HOLMES

(Sherlock Holmes) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: Scalera Film - Regia: Hans Arl - Interpreti: Hans Albers, Heinz Rühmann, Monique Claudius, Hansi Knoteck.

Sembra che da qualche tempo in qua, Hans Albers prediliga i soggetti a sfondo poliziesco ed ami indossare, anche se non gli si attagliano affatto, i panni del «detective».

Con questo film le sue ambizioni poliziesche assurgono addirittura alle più eccelse vette di quella professione ed il corpulento e vigoroso attore ci appare negli abiti, presi a prestito, di Sherlock Holmes.

Il film è basato naturalmente su di un trucco, ma il nostro bravo Albers riesce a darla a bere a parecchi, la sua falsa identità, e scova e svela, con loschi intrighi, furti ed imprese madornali, nascoste nel più cupo mistero. Il tono del racconto è allegro e divertente e la fragorosa recitazione di Albers riempie quasi sempre le piccole falle di logica che il racconto qua e là contiene.

Accanto a lui Heinz Rühmann in un indovinato contrasto di fisico e di espressione, provoca, con indovinate situazioni, una buona e sincera ilarità.

In complesso un film che, pur non avendo intenzioni di straordinaria raffinatezza, riesce nel suo intento.

GIUSEPPE ISANI

ERRATA-CORRIGE

Nel numero 120 (25 giugno 1941-XIX), per un errore del proto, il film OMH KRÜGER è stato classificato con due stelletta, in luogo di quattro, come, invece, aveva stabilito il critico.

VALORE DEL CINEMA RETROSPETTIVO

QUANDO, agli albori del Risorgimento, alcuni pochi grandi spiriti, reprimendo nell'accesa fantasia lo stimolo della creazione, si diedero a ricercare affannosamente, in biblioteche polverose e in archivi abbandonati, il tesoro di sapienza e d'arte tramandato dagli antichi e solo in parte salvato dalla cieca e bestiale distruzione dei barbari, vi fu certamente chi sorrideva tanta sollecitudine, chi biasimò questa ricerca retrospettiva vedendo in essa soltanto una mania, tutt'al più un segno di decadenza e di senilità. Non si capiva allora che questa ricerca non significava un ritorno o un abbandono della fantasia, incapace di creare, all'antico già compiuto e definito, bensì una necessità della ancor giovane letteratura italiana la quale era nata e si era sviluppata, raggiungendo talora vette altissime, un po' al di fuori della sana e pura corrente classica greca e latina. Dopo quel periodo che potremmo chiamare per certe sue manifestazioni romantico e che aveva avuto i suoi massimi esponenti in Dante, nel Petrarca, nel Boccaccio, si faceva sentire impellente il bisogno di una maggiore classicità intesa come equilibrio, disciplina, inquadramento di ogni espressione poetica nei limiti e nelle possibilità che le sono propri. Questa classicità non poteva nascere dalla sola opera di un grande artista poiché sarebbe divenuta preziosità e accademia; si sarebbe giunti, come infatti si giunse, ad avere dei poeti petrarcheggianti, dei novellieri epigoni del Boccaccio, mai si sarebbe ottenuto quell'equilibrio e quel senso di sanità prettamente classici che, soli, potevano derivare dall'attento e metodico studio degli antichi.

Così, quando oggi si parla di cinema retrospettivo, di vecchi film in museo, non manca chi nega sia il valore della ricerca in sé, sia quello intrinseco delle opere, riconoscendo al massimo in esse l'interesse della curiosità. Vedere insomma un film di Griffith, di Pabst, di Leni, sarebbe qualcosa come ammirare in un museo di meccanica una primordiale locomotiva o una carrozza-automobile 1905.

Che non è la stessa cosa è ovvio e presto dimostrato. Un film è un'opera d'arte, come tale capace di comunicarci una emozione artistica. Come non muore la poesia espressa attraverso versi o periodi o linee e colori, così non muore e non può diminuire la sua efficacia la poesia espressa attraverso le immagini, i volumi, i chiaroscuri del cinema. Data per dimostrata (pochi sono ormai coloro che affermano il contrario e completamente sorpassati), la unicità della poesia, ne risulta implicitamente la vitalità dell'opera cinematografica. Si obietta generalmente che il cinema è una tecnica artistica e che quindi può trovare il proprio superamento nel continuo e veramente prodigioso progresso dei nuovi ritrovati tecnici. Ma per quanto riguarda questa affermazione non bisogna esagerare, altrimenti si finisce col confondere la tecnica col linguaggio. Infatti il cinema si serve di dati mezzi, chiamati impropriamente tecnici, per esprimere certi stati d'animo, certi particolari momenti, l'atmosfera di un luogo, di un'ora; ma questi mezzi altro non sono se non il suo muto linguaggio. Così come accade per il metro e per la rima o per il verso libero in poesia, e per il periodo strutturalmente breve, lungo, dall'ampio respiro o dall'espressione acutamente sintetica, nella prosa.

Le visioni dei film retrospettivi ottengono un duplice scopo: quello di offrire ai giovani i prodotti migliori della nuovissima arte, indirizzandoli verso quella cultura cinematografica che dovrebbe essere diffusa per lo meno quanto lo è la cultura letteraria e artistica, e quello di educare il pubblico che troppo spesso viene indegnamente turlupinato da produttori che mirano ad alimentarsi in lui il cattivo gusto invece di indirizzarlo verso il miglioramento delle proprie possibilità discriminative.

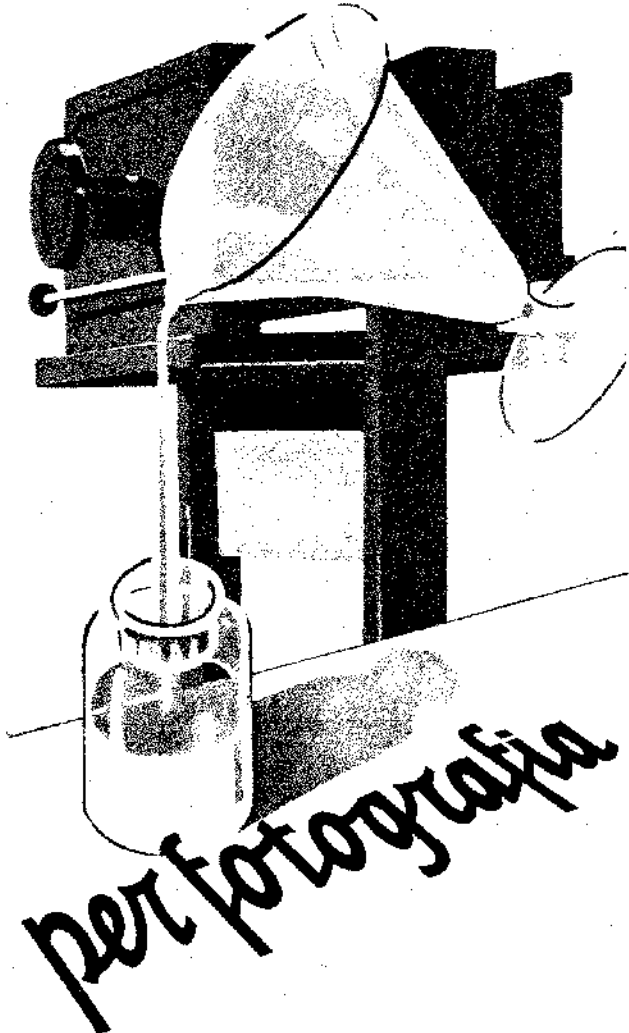
WALTER DIRANI



'Sherlock Holmes'

Prodotti Chimici

MONTECATINI



IDROCHINONE
ATOLO (SOLITO DI IDROCHINONE E ATOLO)
SOLFATO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFATO DI SODIO
METABISOLFATO DI POTASSIO
BISOLFATO DI SODIO

MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 1820

GALLERIA

CXXI - LUISELLA BEGHI

(v. tavola a fianco)

LUISELLA Beghi rappresenta degna-
mente una delle ultime generazioni
femminili che hanno dato il loro con-
tributo al cinema italiano: con Alida
Valli ne è forse l'esponente principale.
E tra le poche che rivelano schietta-
mente doti native e spontanee di attrici.
La sua recitazione è istintiva, sebbene
maturata attraverso un vaglio severo e
rigido. Non si può assolutamente con-
fondere tra le altre nostre giovanissi-
me, spesso « create attrici » artificial-
mente e senza basi portate di peso nei
teatri di posa. L'ultima generazione ci
ha dato finora due altri esempi pure
abbastanza sinceri: Carla del Poggio
ed Irasema Dilián.

Luisella Beghi venne, come la Valli,
al Centro Sperimentale di Cinematogra-
fia, più che giovanissima: non aveva
ancora compiuto quindici anni. Ella
è nata a Parma il 19 novembre 1921.
La sua famiglia è assai modesta: suo
padre è autista e la madre, una brava
donna di casa. Luisella giunse al Cen-
tro timida e vergognosa: ma i suoi oc-
chi lasciavano capire che le sue inten-
zioni erano profonde, durature. Vesti-
ta modestamente; all'esame di ammis-
sione, non fece grande impressione, e
fu accettata non per le sue doti esteri-
ori, ma soprattutto perché si leggeva
nei suoi grandi occhi azzurri e dal suo
sorriso aperto, una forza ed una vol-
ontà non comuni. Aveva molto da
imparare, le scuole commerciali che
aveva frequentato a Parma, non le ave-
vano certo dato una cultura profonda:
ma gli insegnanti al Centro ci dice-
vano che ella a tutte le lezioni era
sempre la più attenta e la più volon-
terosa. Recitare, non sapeva o quasi;
ma così immediato fu il suo profitto,
che ben presto fu tra le più apprezzate
e le sue doti (che ella sentiva pure,
in qualche modo, presenti e diremmo
quasi continuamente vogliose di dimo-
strarsi e di chiarirsi) a poco a poco,
giorno per giorno, si rivelarono indis-
cusse ed inequivocabili. Ed attraverso
i severi insegnamenti del Centro, dopo
aver acquistato la necessaria tecnica
di recitazione, vennero fuori d'impro-
viso, come per incanto, le sue possi-
bilità: se la « recitazione a freddo »
aveva servito a scaldarla ed a toglierla
dal suo mondo piccolo-borghese, dalle
sue abitudini casalinghe e dalla sua
nativa ritrosia, le fu utile anche, ad
un certo momento, per scoprire il suo
naturale temperamento: ella infatti
riusciva con i mezzi più semplici ed
alla portata di tutti, a commuovere,
a toccare le corde più nascoste del sen-
timento. La sua personalità veniva fuori,
si formava, l'attrice era ormai
« pronta ».

Dopo il terzo anno di « Centro », Lui-
sella inizia la sua carriera nella pro-
duzione. Da una piccola ed insignifi-
cante partecina di telefonista ne LE DUE
MADRI, ella sale subito ad un ruolo
di primaria importanza. È Camerini
che un giorno la scopre al Centro, e
le affida senza indugio la parte di amica
della protagonista in GRANDI MAGAZ-
ZINI. I suoi occhi liquidi emanano
bontà ed un senso strano di rassegnazione:
è lei che rincuora la Norris,
nei momenti più difficili, e lo fa con
una grazia e con tanto trasporto, che
il pubblico ne rimane subito preso.
Non è una vedetta, non è un nome,
ma la sua figurina delicata ed il suo
animo dolce come miele hanno già
fatto parlare di lei. E non fu difficile
classificarla: un'ingenua nuova era na-
ta, un'ingenua remissiva e buona, sem-
pre capace di sacrificarsi, di adattarsi

agli ambienti, a mettere la sua perso-
nalità al servizio di persone magari
non degne di lei. Maureen O' Sullivan
era l'attrice che tutti ricordavano per
fare un parallelo con la Beghi: la sua
stessa freschezza, la sua stessa grazia
nascosta: chi è che ricorda infatti la
Sullivan in rifugio, in un idillio trat-
tenuto con Robert Montgomery, sul
cancello di legno di una modesta fat-
toria, piena di verde e di fiori, potrà
certo affermare che il paragone era
esatto. Ne approfittavano i produttori
e i registi per usarla frequentemente
in questo ruolo dai confini ben chiari.
In PICCOLO HOTEL è la mogliettina in-
namorata di un marito anche più ti-
mido di lei (Bagolini), in SCANDALO
PER BENE, una figlia sotto tutti gli
aspetti « buona e brava ».

E la serie continua: non ci sono per
ora altre possibilità per la nostra attri-
ce e conviene accettare quello che vien-
ne. È il solito discorso, che ritorna
spesso. Luisella vorrebbe dimostrare e
far capire che i suoi personaggi po-
trebbero anche essere più complessi,
più tormentati, più ricchi di pathos.
Ormai ella è classificata come un'in-
genua e non c'è possibilità di scampo.
Ma le sue interpretazioni sono sempre
lodevoli: così ne LA GERLA DI PARÀ
MARTIN, e ne LA DONNA PERDUTA, brutto
film che non riusciva nemmeno a chia-
rirci in modo preciso le funzioni di
ciascun personaggio. L'ARCIDIABOLO, IL
VAGABONDO, MARE, rappresentano sen-
za dubbio esperienze di minor conto.
Ed arriviamo alle sue interpretazioni
più importanti, che l'hanno portata di
colpo in primissimo piano fra le at-
trici del nostro cinema. Il personaggio
de L'ORIZZONTE DIPINTO, la piccola bu-
rattinaia che diventa attrice, dopo im-
mani sforzi e varie peripezie, è dave-
ro una piacevole novità. In mezzo ad
attori di provate virtù, ella disegna
con fresca spontaneità un personaggio
ben delineato e definito. Con mezzi
prettamente cinematografici la sup-
era senza accorgersene la consumata bra-
vura dei più esperti attori. Anche in
MELODIE ETERNE e nel sogno di TUTTI,
Luisella ci dà delle ottime interpreta-
zioni; soprattutto ella ha saputo en-
trare pienamente in Costanza Weber
che amò Mozart e si dedicò al grande
musicista con anima e corpo. Di nuovo
ella disegna un'ingenua con le miglio-
ri sue armi. Quando lei vorrà, ella
potrà essere sempre un'ingenua deli-
ziosa. Ma noi crediamo che il suo
temperamento vada al di là di questa
formula, e la superi proprio in virtù
della sua fantasia e della sua coscienza
di attrice, che le permette sempre di
« creare » il personaggio: dote, biso-
gna ben riconoscere, non molto co-
mune, e che fa dire senza esitazione:
Luisella Beghi è un'attrice autentica,
fra le migliori che il nostro cinema
possiede. Diamo la parola ora ai regi-
sti perché d'ora innanzi sappiano ben
capire Luisella, ed affidarle ruoli degni
del suo talento.

FILM PRINCIPALI: LE DUE MADRI,
I GRANDI MAGAZZINI (Efa-Amato, 1939);
PICCOLO HOTEL (Alfa, 1939); SCANDALO
PER BENE (Prod. Associata, 1939); LA
GERLA DI PARÀ MARTIN (Lux, 1940); LA
DONNA PERDUTA (Iris, 1940); L'ARCIDIABOLO
(Fides, 1940); MELODIE ETERNE (Epic-Amato,
1940); ORIZZONTE DIPINTO (Grandi spettacoli
d'arte, 1940); IL VAGABONDO (Capitani, 1941);
MARE (Diana, 1940); IL SOGNO DI
TUTTI (Manderfilm, 1941).

PUCK

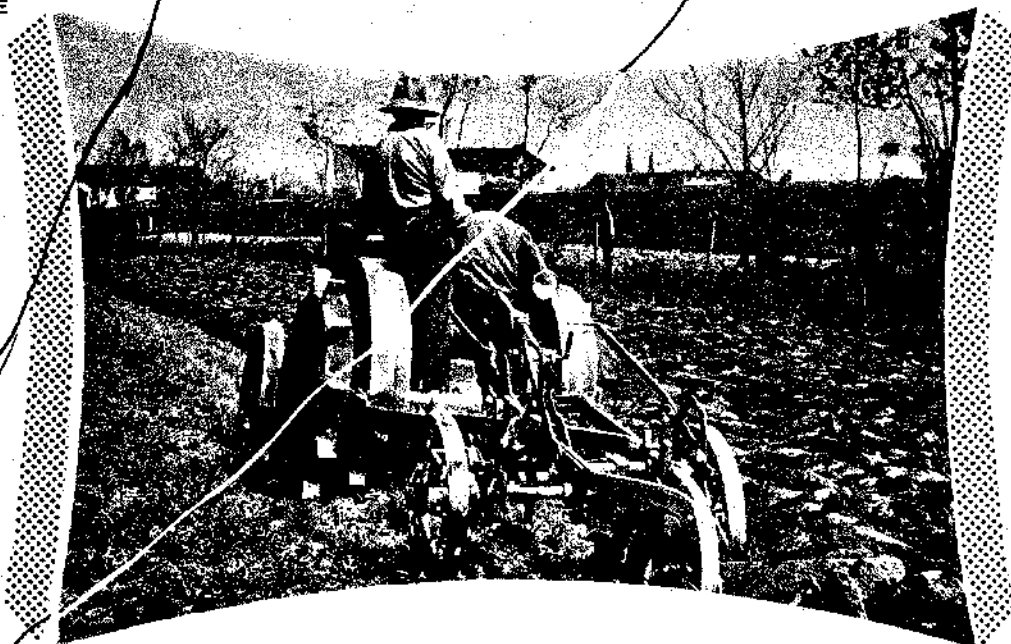


LUISELLA BEOHI
(Foto Melandrinco - Roma)

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 CULTURA DELLA BIETOLA DA ZUCCHERO

SAFAR



IL RADIO FONO INCISORE SAFAR registra fedelmente e immediatamente riproduce.

Momenti di gioia

*Incidete i dischi e inviate
ai cari lontani il dolce suono
delle voci familiari.*

E' ciò che aspettano.