

# CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

**122** LIRE  
2,50

25 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

**NON**

**USATE MAI UN DENTIFRICIO  
CHE NON SIA DI VOSTRA  
INCONDIZIONATA FIDUCIA**



**FATMA**

**Il Dentifricio FATMA**  
*SCIENTIFICA ASSOCIAZIONE DI ELEMENTI ATTIVI*  
assomma le più pregevoli caratteristiche  
**DELLE POLVERI, SAPONI, PASTE, CREME, ACQUE**  
**ED ELIXIR DENTIFRICI**  
evita le manchevolezze di questi singoli  
preparati e ne esalta gli specifici vantaggi

**FATMA - PROFUMERIE DI LUSSO - VIALE REGINA GIOVANNA N. 25 - MILANO**



Lilla Silvi, sposata da poco nella vita, non ha avuto difficoltà a recitare la cerimonia nuziale nel film 'Barbablu': eccola qui, come al solito piccante e fresca, contornata dal velo di sposa. (Produz. Fono Roma-Lux; distrib. Lux)

# 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 122 25 luglio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

G. P. (Editoriale)	
<i>Discorso intorno a una circolare</i>	pag. 41
WILLIAM SAROYAN	
<i>Realtà a venire</i>	» 42
MASSIMO ALBERINI	
<i>Il cancello che cigola</i>	» 44
DARIO CINI	
<i>Stregoneria evocatrice</i>	» 47
ALS (Paginone)	
<i>Lo spettacolo dei cavalli</i>	» 50
GUIDO GUERRASIO	
<i>L'ammonimento di Demostene</i>	» 52
MASSIMO MIDA	
<i>Vecchio Griffith</i>	» 54
LAURA CLARA GIUDICE	
<i>Il gigante invecchiato</i>	» 56
UGO CASIRAGHI	
<i>Cinema e vita militare</i>	» 57
A. A. T.	
<i>Il formato ridotto cerca un pubblico</i>	» 59
CIAK	
<i>Piccola enciclopedia: La dissolvenza</i>	» 60
ERNESTO VERGANI	
<i>Corrispondenza da New York</i>	» 60
MARIO DAVANTI	
<i>Fotografie all'infrarosso</i>	» 61
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	» 62
NELLE RUBRICHE	
<i>Cinema gira</i>	» 35
<i>Giornali Luce</i>	» 38
<i>Negli stabilimenti si gira</i>	» 39
<i>Galleria: Willy Forst</i>	» 64
<i>Capo di Buona Speranza</i>	» 67
<i>Giocchi e concorsi</i>	» 68

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza de la Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento a conto corrente postale 1/23977 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).  
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestri L. 28. Estero, anno L. 70 semestri L. 40.  
PUBBLICITÀ rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofanti 9, o sui Succursali

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

# Agricoltori!

90 milioni di quintali  
di grano è la meta da  
raggiungere



**CALCIOCIANAMIDE**  
15/16 Kg. di **AZOTO**  
Kg. 75 **CALCIOCIANAMIDE**  
**CONCENTRATA** 20/21% di **AZOTO**  
60/65% di **CALCIO**  
**'TERNI,**  
SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



# TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

# CINEMA GIRA



Alida Valli e Fosco Giachetti nel film 'L'amante segreta' di C. Gallone (Prod. Grandi Film - Esclusività I.C.I. - Foto Pesce)

## ITALIA

### LA IX MOSTRA INTERNAZIONALE...

... d'Arte Cinematografica avrà inizio a Venezia il 30 agosto prossimo. La manifestazione, che avrà la durata di quindici giorni circa, si annuncia del più grande interesse per la quantità e la qualità di film che l'industria cinematografica della nuova Europa presenterà in tale occasione. Parteciperanno alla Mostra oltre che l'Italia, la Germania e il Giappone, numerosi Paesi europei.

### 'UN PILOTA RITORNA'...

... è il film d'aviazione che l'ACI sta preparando in questi giorni. Il soggetto è di Tito Silvio Mursino; la sceneggiatura di Rosario Leone, Massimo Mida e Michelangelo Antonioni; la regia è stata affidata a Roberto Rossellini. Il film è tra i nove di guerra approvati dal Ministero della Cultura Popolare.

### L'ACCADENICO...

... d'Italia Renato Simoni che già nel 1917 concesse allo schermo per la realizzazione L'ILLUSIONE prodotto poi dalla Silentium Film, dirigerà per la Scalera la versione cinematografica della commedia di Salvatore Di Giacomo MESE MARIANO, di cui sarà interprete principale Isa Pola.

### È IN AVANZATA...

... fase di preparazione il film di Cino Betrone QUELLI DELLA MONTAGNA. La regia è stata affidata a Flavio Calzavara; interpreti principali: Gino Colvi, Luisa Ferida, Adriano Rimoldi, Annibale Betrone. Il film entrerà in cantiere nella prima decade di agosto; gli esterni saranno girati in Val d'Aosta.

### LA NOTIZIA...

... che la carica di presidente della Camera Internazionale per la Cinematografia è stata affidata al Conte Volpi di Misurata è stata accolta dalla stampa germanica con vivo compiacimento. A tale proposito si ricordano i meriti del rappresen-

tante italiano nell'opera di organizzazione della Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia, mostra che ha largamente contribuito a riavvicinare in maniera concreta le varie cinematografie del mondo.

### 'SENTE DELL'ARIA'...

... è il titolo definitivo del film dell'Avia annunciato già come PILOTI. Il soggetto dovuto ad Amadeo Castellazzi e sceneggiato da Ugo Betti e Mario Massa, è di carattere eroico ed ha vita nelle fabbriche di aeroplani, sui campi di collaudo, in una scuola, su un campo di manovra. Il film sarà realizzato da Amato.

## FRANCIA

### ELVIRE POPESCO...

... è l'interprete principale del film di Jean de Limur L'ÂGE D'OR, accanto a Alerme, Jean Tissier, Andrée Guise. È imminente l'entrata in cantiere.

### MADAME SANS-GÈNE...

... che Roger Richebé si apprestava a portare sullo schermo nel 1939, è ora in via di realizzazione. Questo film tratto dall'opera celebre di Victoriano Sardou e Emilio Moreau, conserva intatta una gran parte dei dialoghi dell'opera originale.

### MARCEL ICHAC...

... gira in questi giorni nella Savoia, una serie di film d'insegnamento tecnico su l'industria dell'alluminio. I film sono destinati alla scuola speciale di Chambéry. Questa prima serie comprende tre lezioni; sono dei film destinati unicamente all'insegnamento e alla formazione della mano d'opera. L'impiego del cinema è considerato in Francia il miglior modo di reagire ai pregiudizi ed alle idee false sulle presunte difficoltà d'impiego dell'alluminio; le opere mostreranno pure come servirsi di questo metallo.

## IN SEQUITO AD...

... ordinanza del Congresso di Budapest il 16 mm. diverrà il formato standard autorizzato in Francia. Il cinema, grazie appunto al formato ridotto, è entrato più profondamente in Francia. Durante il 1939 esistevano nel paese 3500 apparecchi di piccolo formato per un circuito di 8000 sale; i programmi esistenti ammontavano a 66.000, che dando luogo a 4 rappresentazioni per volta, portarono a 164 mila le rappresentazioni. A Parigi funzionano due sale esclusivamente attrezzate per il formato ridotto in 16 mm., precisamente nella strada Grande-Armée 42, organizzate dalla Tobis-Degeto. Lo « Studios Obligado » come si chiama il locale, comprende due sale. I risultati ottenuti finora sono più che soddisfacenti. Anche l'A.C.E. ha aperto altro locale del genere: il « Cineac-Ternes », una sala di 800 posti, schermo m. 4,80 x 5,40, lunghezza di proiezione 33 metri.

## LISSIANNE BERNHARDT...

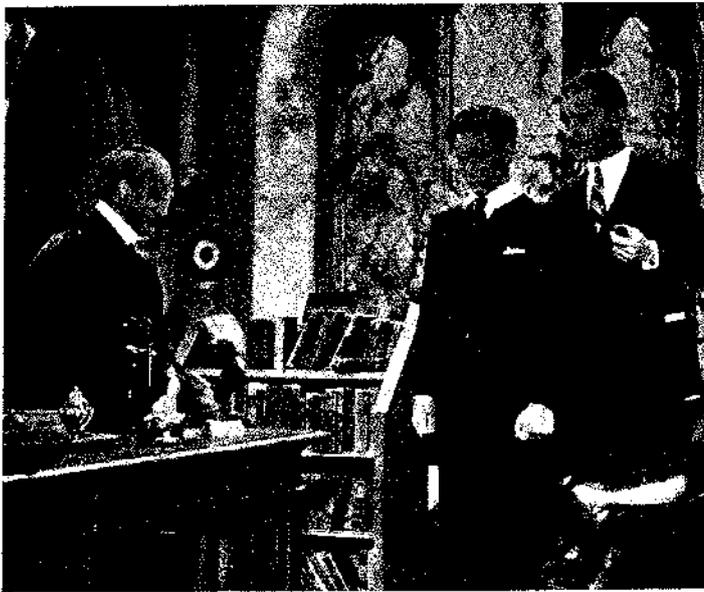
... la nipote della grande Sarah è partita alla volta di New York per interpretare un film di Irvin Marks, sulla vita e la carriera di Sarah Bernhardt. Anche Annie Vernay è attesa in America sempre per un film dello stesso produttore. Irvin Marks ha comprato ultimamente alla Fox 800 FORZATI MARCIANO SU CARAIBO, una storia originale di Jacques Compaenes, che appunto ora trovasi a Vichy.

**TENDE DA CAMPO**  
MATERIALE PER ATTENDAMENTO

**Ettore Moretti**  
MILANO - FORO BUONAPARTE, 12



Un atteggiamento marziale di Rolando Costantino nel film 'Il cavaliere senza nome'; regia di F. Cerio (Prod. Inac-Sagif)



Una scena del film 'Tragedia irlandese' che descrive il martirio dell'isola oppressa (Tobis-Germania Film)

## ARGENTINA

### LA BAIRES FILM...

... la nuova grande casa produttrice sud-americana ha annunciato cinque nuove pellicole: LA HORA DE LAS SORPRESAS con Rosita Moreno ed Esteban Serrados, un soggetto di Mel Shauer-Erwin Gelsey-Harry Clark, per la regia di Daniel Tinayre; ULTIMO REFUGIO, una trama diretta e scritta da Jacques Constant, interpretato da Mecha Ortiz.

Jorge Rigaud, Pedro Lopez Lagar; ROMANCE EN EL 900 di Antonio Botta, diretto da Luis Slavasky, interpretato da Delia Garcés ed Esteban Serrados; EL SUICIDA SE PORTA BIEN una commedia scritta e diretta da Jacques Constant; VIOLANA, interpretato da Mecha Ortiz, Jorge Rigaud, diretto da Daniel Tinayre. Il personale tecnico della produzione comprende Paul Ivano, operatore già noto ad Hollywood, Gregorio Lopez scenografo, Raul

Orzabel fonico, Francisco Belaguer musicista.

## QUANTUNQUE LA PRODUZIONE...

... cinematografica sia arrivata nella presente stagione a quota 50, la cinematografia americana occupa per il 90 per cento gli stabilimenti di produzione nazionale. I favori del pubblico argentino vertono incondizionatamente su Charles Boyer, dichiarato l'attore straniero favorito. Tra gli attori latino-americani il pubblico preferisce in ordine Hugo Belcarril, Libertad Lamarque, Pepe Arias.

## TURCHIA

### TRA I FILM...

... programmati in Turchia durante il 1940, 256 in tutto, sette erano italiani, cinque tedeschi, quattro egiziani, quattro turchi, tre inglesi, due russi, uno spagnolo, cinquanta francesi, centoquarantasei americani. La censura, piuttosto rigorosa in questo paese, ha bandito dagli schermi ben 15 film, apportando a molti altri svariati tagli ed emendamenti.

## CUBA

### LA SA-ICA FILM...

... ha realizzato ultimamente un corto metraggio musicale, il primo di una serie, interpretato da Estelita Rodriguez e René Cabell, attori della radio, dal titolo RITMI CUBANI. La Rodriguez dopo questo debutto cinematografico, è stata subito scritturata da una grande casa americana.

## ANCHE IN QUESTO PAESE...

... la propaganda nord-americana ha trovato terreno fertile alle iniziative cinematografiche. Nella prima settimana del mese corrente è stato dato il primo giro di mano-



I giovani attori Paola Veneroni e Mario Giannini che rivedremo presto in 'Divieto di sosta' di Marcello Albani (Prod. Andros-Film - Foto Bertazzini)

# Banca Popolare di Milano

SOCIETÀ COOPERATIVA ANONIMA - FONDATA NEL 1865  
CAPITALE L. 34.221.050 - RISERVE L. 22.168.504  
AL 31 DICEMBRE 1940-XIX

**SEDE CENTRALE: MILANO - PIAZZA FRANCESCO CRISPI, 4**

4 FILIALI  
10 AGENZIE IN PROVINCIA  
18 AGENZIE DI CITTÀ

**Tutte le operazioni e tutti i servizi di banca alle migliori condizioni**



La bellissima Marika Rökk (Ufa)

vella al film cubano-americano FIORE DI CUBA, un soggetto dello spagnolo Angel Lazaro, diretto da Max Nosedk. La produzione si gira negli stabilimenti « Películas, Cubanas » di Havana.

## GIAPPONE

### I LOCALI CINEMATOGRAFICI...

... aperti durante il 1940 assommano a 2363, con un aumento di 345 unità rispetto all'anno ancora precedente. Gli spettatori durante il passato anno furono 140.274.671 con un aumento di 20.487.451 nei confronti del 1939.

### BUON SUCCESSO...

... ha incontrato a Tokyo il film americano THE LIGHT THAT FAILED della Paramount. I film di Charles Boyer, quali CONQUEST, ROVARICH e WHEN TOMORROW COMES sono stati bocciati in censura; così considerati pericolosi ai giovani UNION PACIFIC e PUBLIC PAYS. Il famoso film di Edward G. Robinson DR. BRILICH'S MAGIC BULLET, che si proietta attualmente, è considerato dal Ministero dell'Educazione come un film eccellente.



Clara Calamai e Vittorio De Sica alle prese con il copione di 'L'avventuriera del piano di sopra' - Regia di Raffaello Matarazzo (Prod. Elica-Artisti Associati - Foto Vaselli)

## STATI UNITI

### ENORME SUCCESSO...

... di critica e di pubblico ha ottenuto l'ultimo film di Tyrone Power SANGUE E ARENA, in technicolor. Interpreti principali oltre a Power, Linda Darnell, Rita Hayworth, Nazimova, Anthony Quinn, John Carradine. L'opera di Vicente Blasco Ibañeta già interpretata da Rodolfo Valentino raggiunge con questa nuova versione gli onori più alti nel mondo del cinematografo, assumendo aspetti di un'altra opera d'arte da mettere accanto ai più noti testi cinematografici di tutto il mondo.

### HOWARD HUGHES...

... il noto aviatore, dopo aver terminato un film dal titolo H. FUORILEGGE, ritorna a lavorare nell'industria aeronautica. Infatti attualmente è attorno a lavorare per un nuovo apparecchio di 64 passeggeri, del costo di mezzo milione di dollari, da adibirsi alla linea Los Angeles-New York.

### UN CHIARO ARTICOLO...

... sulla situazione dei mercati esteri è apparso in uno degli ultimi numeri del M.P.H. Stralciamo le parti più interessanti dello scritto pubblicato con il titolo Il quindicesimo paese perso da Hollywood: « Gli schermi di circa 11 mila 184 cinematografi in quindici paesi europei, aventi una popolazione approssimativa di 125.732.835 abitanti sono perduti per il cinematografo hollywoodiano, dopo la marcia delle truppe dell'Asse. La politica dell'Asse, già iniziata dall'Italia e poi dalla Germania, contro la produzione nord-americana è stata seguita anche dal Giappone, dall'Ungheria, dalla Bulgaria, dalla Rumania, ecc. In alcuni paesi vige un bando assoluto, in altri dominano tali restrizioni finanziarie da non rendere convenienti le esportazioni di film. Nel Belgio ad esempio il 60% dei film era di produzione americana; in Bulgaria il 41%; in Grecia il 57%; nel Lussemburgo il 40%; in Norvegia il 62%; in Jugoslavia il 66%.



*Si leggono più anni su QUESTA parte, o sul vostro certificato di nascita?*

Una cura errata od incompleta ha forse fatto sì che la vostra pelle sia diventata in questa piccola zona così rugosa ed avvizzita? La non bastevole depurazione dei pori, l'insufficiente nutrizione del tessuto cutaneo sono le vere cause che hanno reso la vostra pelle così rilassata e sfiorita. In considerazione di tali antipatici inconvenienti, è necessario ricorrere per tempo ai mezzi più atti ad una prevenzione ed una difesa veramente efficaci. I preparati della Cosmesi Kaloderma sono stati studiati in base ai risultati delle più recenti ricerche della biologia cosmetica. Usandoli, si potrà effettivamente constatare come, fin dal principio, la pelle ritorni tesa, elastica e fresca.

**CREMA DETERGENTE**  
È una crema che ha la proprietà di depurare veramente la vostra pelle poiché penetra nell'intimo dei pori dissolvendo ed asportando ogni traccia di polvere od altra impurità. In vasetti L. 17,-

**CREMA ATTIVA**  
È una speciale "crema nutritiva" che, in virtù della sua particolare composizione, estiva o completa la mancante o deficiente funzione delle ghiandole nutritive della pelle. In tubi L. 6.50, 8.50. In vas. L. 17,-

**ACQUA PER VISO**  
È un prodotto sovrano per rinfrescare e tonificare il tessuto cutaneo; è il mezzo più indicato per evitare che la pelle assuma un aspetto stanco ed avvizzito. Mantiene il bel colorito e rende la pelle giovanile, fresca ed elastica. In fiaschi L. 20,-

**CREMA PER GIORNO**  
Dona alla pelle un languido e vellutato splendore quale si conviene ad un aspetto fino e delicato. Impedisce alle varie impurezze di penetrare nei pori della pelle, senza disturbarne la traspirazione. In tubi L. 3.75, 7.50. In vasetti L. 17,-

UNA NUOVA VIA  
VERSO LA BELLEZZA

**KALODERMA**

KALODERMA S. I. A. MILANO

### DOPO IL TRIONFALE...

... successo del nuovo cartone animato di Disney THE RELUCTANT DRAGON, Walt Disney sta lavorando attorno al nuovo lungo metraggio DUMBO che sarà pronto per la prima metà di agosto. Il costo di questo nuovo capolavoro si aggira sui 650.000 dollari.

tieri. I produttori messicani sembrano intanto abbiano dimenticato l'allarme da loro stessi lanciato circa « l'invasione » dei film argentini, poiché hanno esportato Jorge Velaz, capo delle esportazioni, di trattare con le autorità cinematografiche argentine per un accordo più stretto sugli scambi dei due paesi.

## MESSICO

### QUEST'ANNO...

... la produzione cinematografica fa un passo ancora avanti. Gli stabilimenti Atzeca contano di girare entro il 31 dicembre p. v. ben 30 film; il più grande numero di film girati finora da quei can-

### IN BASE AD UN DECRETO...

... della censura locale è stato proibito il film KIR CARSON, di produzione United Artists, perché in esso si rappresenta un bandito come un « tipo messicano ». La mozione di censura considera il film stesso come contrario alle genti locali ed alla dignità del paese.



Passatempi di Maria Mercader, interprete principale di 'Ho perduto mia moglie' di G. Gentilomo (Prod. Viralba-Incine; distribuzione Cine-Tirrenia - Foto Gnome)



Un'ultima foto di Margo, che scruta, non sappiamo che, attraverso l'occhio della macchina da presa

Freschezza di gioventù  
vi conferisce  
**KHASANA**  
ROSSETTO E BELLETTO  
RESISTENTE ALL'ACQUA ED AL BACIO  
In sei colori inconfondibili

**KHASANA**  
KHASANA S.R.L. MILANO - Via E. Vittorio 47

#### PER IL RUOLO...

... principale del film SIMONE BOLIVAR è stato designato finalmente uno dei tre fratelli Soler, noti attori di teatro. La produzione che segna un avvenimento di indubbio valore per questo paese s'inizierà ben presto; il finanziamento è dei produttori Miguel Contreras Torres e Jesus Grovas. Il film verrà a costare circa duecentomila dollari, una cifra enorme per la produzione cinematografica messicana.

#### UNA PROVA DELLA...

... popolarità della cinematografia in questo paese è data dal fatto che durante gli ultimi 10 anni, il 95% dei teatri sono stati trasformati in cinematografi. Comunque, ciò non toglie che vi sia una forte depressione cinematografica.

### UNGHERIA

#### È STATO DECISO...

... anche in questo paese il bando alle pellicole di Hollywood. La decisione riguarda il prossimo anno cinematografico. Intanto i film americani è probabile continuino le programmazioni. Durante la presente stagione saranno proiettati: REBECCA, BLUE BIRD con Shirley Temple, ALL THIS AND HEAVEN TOO, BABES IN ARMS. Attualmente sugli schermi ungheresi si programmano: NEW MOON, REAL GLORY, GULLIVER, MY FAVORITE WIFE, YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU, GRAPES OF WRATH e LOST HORIZON.

**ROSEOLACT**  
(latte detergente-sottocispria perfetto)  
PRESERVA ANCHE LA PELLE DALLE BRUCIATURE DEL SOLE E FACILITA UNA RAPIDA ABBONZATURA  
CHIEDETE AL VOSTRO PROFUMIERE. PER LA DONNA CHE AMATE  
UN **ROSEOLACT** COME CHIEDETE AL  
BARRISTA **UN CAMPARI** PER VOI

IN VENDITA NELLE  
MIGLIORI PROFUMERIE  
LABORATORIO «OLEOLACT»  
Viale Ezio, 5 - MILANO - Telefono

## GIORNALI LUCE

N. 156. — **Eroi:** Napoli: Il Principe di Piemonte consegna la medaglia d'oro al valore. Militare ad un mutilato di guerra (Luce) - **Dalla Croazia:** Zagabria: La prima grande rivista militare passata dal Poglavnik (Luce) - **Nelle valli del Po:** Uccello trampoliere tra i canneti del delta del Po (Luce) - **Adoperare la bicicletta:** La diffusione di questo autoveicolo autarchico (Luce) - **Dall'Ungheria:** Budapest: L'inaugurazione della Mostra dell'Artigianato italiano (Magyar) - **Creta:** Momenti ed episodi dell'offensiva aerea e terrestre contro l'isola di Creta.

N. 157. — **Zona sacra:** Albania: Le missioni militari estere in visita alla Collina di Monastero e alla bicozza di Quotz 731 (Luce) - **Il tricolore sull'Acropoli:** Atene: Il Comando italiano assume i poteri nella capitale della Grecia (Luce) - **Artigianato:** In una nostra officina artigiana di lenti per occhiali (Luce) - **Artisti italiani:** Giuseppe Casciaro, decano della scuola pittorica napoletana, colto dall'obiettivo mentre ritrae un paesaggio (Luce) - **Dal Giappone:** Niigata: Inaugurazione della Mostra d'arte italiana (Nippon News) - **Guerra ai Sovieti:** Il Duce passa in rivista la prima Divisione motorizzata del Corpo di spedizione prescelto per essere inviato sul Fronte Russo (Luce).

N. 158. — **Cronaca di Roma:** Il Segretario del Partito visita un campo agricolo modello. Il Segretario federale dell'Urbe in visita ad una delle colonie estive organizzate dalla Federazione (Luce) - **Comunicazioni riattivate:** La riattivazione di un viadotto sulla linea ferroviaria Postumia-Lubiana. Il Ministro delle Comunicazioni inaugura il ripristino della linea (Luce) - **Paracadutisti:** Il Principe di Piemonte in visita di ispezione a un campo-scuola di truppe paracadutiste (Luce) - **Slovacchia:** Il Presidente della Repubblica, Monsignor Tiso, benedice le truppe poche ore prima della dichiarazione di guerra alla Russia (Ufa).

N. 159. — **Gonfalone di San Marco:** Veglia: La consegna del Gonfalone di San Marco all'Isola di Veglia (Luce) - **Granicoltura di guerra:** La mietitura del grano

coltivato nel campo di golf dell'Ugolino a Grassano (Luce) - **Dalla Svezia:** Stoccolma: Manifestazione antibolscevica (Svensk) - **Controblocco:** Attività della Marina tedesca nell'Atlantico (Ufa) - **Guerra antibolscevica:** Il Duce passa in rassegna una divisione motorizzata in partenza per il fronte russo (Luce).

N. 160. — **Atene:** Con le truppe italiane ad Atene: istantaneo ed episodi (Luce) - **Radio sondaggio:** Costruzione e lancio di radio-sonde per lo studio dell'atmosfera (Luce) - **Dalla Cina:** Nanchino: La celebrazione del primo anniversario della costituzione del governo nazionale (Nippon News) - **Dalla Spagna:** Dimostrazioni antibolsceviche (Luce) - **Fronte russo:** Primi documenti cinematografici della guerra contro il bolscevismo (Ufa).

N. 161. — **Ritorno di combattenti:** Il Duce passa in rassegna la gloriosa Divisione «Tridentina» reduce dall'Albania (Luce) - **Dall'Albania:** La visita del Luogotenente Generale a Kossovo ricongiunta all'Albania (Luce) - **Il « Reale » a Zagabria:** L'arrivo a Zagabria degli artisti del nostro teatro Reale dell'Opera (Luce) - **Laura ad honorem:** La cerimonia per il conferimento della laurea *Honoris Causa* in scienze naturali e geografiche al Duca di Spoleto (Luce) - **Dall'Ungheria:** Budapest: Il varo del moto rimorchiatore «Piemonte» alla presenza dei Ministri Bottai e Varga (Magyar) - **Africa Settentrionale:** Agli avamposti della Marmarica, fra un'azione e l'altra (Luce).

N. 162. — **Bersaglieri:** L'allenamento atletico di un nostro Reggimento Bersaglieri (Luce) - **Attività della GIL:** Firenze: Il IV Campionato Nazionale di atletica leggera per avanguardisti (Luce) - **Mondine:** Provvidenze del Regime a favore delle mondine (Luce) - **Creazione di modelli:** Come nasce la moda femminile (Luce) - **Dall'Ungheria:** Ritorno di coltivatori ungheresi nei territori già occupati dai serbi (Magyar) - **Dalla Spagna:** Madrid: Raduno di volontari per la guerra contro la Russia (Luce) - **Fronte russo:** Momenti della battaglia sferrata contro i bolscevichi dall'Artico al Mar Nero (Ufa).

**LA FUGGITIVA** - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Piero Ballerini; soggetto: dal romanzo omonimo di Milly Dandolo; sceneggiatura: P. Ballerini, Salvatore Gotta; direttore di produz.: Luciano Musso; operatore: Antonio Marzari; scenografia e arredamento: Natale Steffenino; interpreti: Jole Voleri, Renato Cialente, Nino Crisman, Carlo Campanini, Annibale Berrone, Clelia Matania, Anna Maguani, Luciano Caprino, Gabriella Silves. Quasi al termine di lavoraz.

**IL VETTURALE DEL SAN GOTTARDO** - Produzione: « Venus »; regia: Ivo Illuminati; sceneggiatura: Luigi Bonelli e Max Calandri; direttore di prod.: Mario Scqui; operatore: Renato Del Frate; scenografia: Luigi Ricci; arredamento: Santamaria; musica: Derewitsky; interpreti: Giovanni Grasso, Mariella Lotti, Germania Paolieri, Osvaldo Valenti, Leonardo Cortese, Mario Ferrari, Giorgio Costantini, Lia Nagy, Umberto Casilini, Lia Lauri. Quasi al termine di lavorazione.

**IL CHIROMANTE** - Produzione: « Capitani »; distribuzione: « Enic »; organizzazione generale: Capitani e Borghese; regia: Oreste Biancoli; soggetto: Rovi; sceneggiatura: Biancoli, Falconi e Rovi; operatore: Giorgio Orsini; architetto: Marzi; interpreti: Macario, Luisella Beghi, Enzo Fiermonte, Carlo Rizzo, Giovanni Grasso. Continua la lavorazione in teatro.

## PISORNO - TIRRENIA

**HO PERDUTO MIA MOGLIE** - Produzione: « Incine »; distribuzione: « Cine Tirrenia »; regia: Giacomo Gentilomo; aiuto regia: Mario Monicelli; organizzazione generale: Eugenio Fontana; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia e costumi: Veniero Colasanti; interpreti: Enrico Viarisio, Maria Mercader, Maurizio D'Ancona, Lia Corelli, Virgilio Riento, Tina Latanzi, Ernesto Almirante, Miguel Del Castillo. Al montaggio.

## CINECITTÀ

**I PROMESSI SPOSI** - Produzione e distribuz.: « Lux »; regia: Mario Camerini; soggetto: dall'omonimo romanzo di Alessandro Manzoni; direttore di prod.: Valentino Brosio; operatore: Anichis Brizzi; scenografia: Gastone Medin; interpreti: Gino Cervi, Carlo Ninchi, Armando Falconi, Dina Sassoli, Ruggero Ruggeri, Franco Scandura, Enrico Glori, Ines Cristina Zacconi, Luis Hurtado, Dino Di Luca. Prosegue la lavorazione.

**MUSICA PER GLORIA** (Alles für Gloria) - Produzione: « Deka film »; regia: Carl Boese; interpreti: Laura Solari, Johannes Riemann, Lizzi Waldmüller, Hans Fiedesser, Leo Slezak, A. O. Hass, Herika Helmke. Il film è girato in sola versione tedesca. Al montaggio.

## NEGLI STABILIMENTI

# SI GIRA

**LA DONNA SENZA NOME** - Produzione: Amato « Juventus »; regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Cesare Giulio Viola; operatore: Vincenzo Seratrice; scenografia: Alfredo Montori; fonico: Vittorio Trentino; interpreti: Paola Barbara, Carlo Ninchi, Federico Benfer. Al montaggio.

**ORE 9. LEZIONE DI CHIMICA** - Produzione: Masetti; regia: Mario Mattoli; direttore di prod.: Giuseppe Sylos; ispettore di prod.: Isidoro Broggi; operatore: Jan Stallich; scenografia: Piero Filippone; costumi: Mario Rappini; interpreti: Alda Valli, Eva Dillon, Andrea Checchi, Carlo Campanini, Ada Dondini, Giuditta Rissone, Olga Solbelli, Sandro Ruffini, Nino Marchesini. Lavorazione: 4ª settimana.

**LE DUE TIGRI** - Produzione: « Sol film »; regia: Giorgio Simonelli; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; sceneggiatura e dialoghi: Marcello Pagliero, Andrea di Robilant; scenografia: Alfredo Montori; arredamento: Cesare Pavani; costumi: Gino C. Sensani, De Matteis; danze e coreografie: Alanova; direttore di produzione: Antonio Rossi; interpreti: Massimo Girotti, Luigi Pavese, Luis Hurtado, Sandro Ruffini, Alanova. Lavorazione: 3ª sett.

**LA SCUOLA DEI TIMIDI** - Produzione: « Juventus »; distribuzione: « Enic »; direttore di produzione: Raffaele Colaninici; soggetto: Zavattini; regia: C. L. Bragaglia; sceneggiatura: Zavattini, Steno, Marchesi e Bragaglia; operatore: V. Seratrice; architetto: Montori; interpreti: Alberto Rabagliati, Alberto Semprini, Vanna Vanni, Virgilio Riento, Ermanno Roveri, Armando Migliari. Lavorazione: 2ª settimana.

**I PIRATI DELLA MALESIA** - Produzione: « Sol film »; regia: Enrico Guazzoni; direttore di produzione: Antonio Rossi; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; sceneggiatura: Mino Doletti, Gianni Franciolini, Andrea di Robilant; scenogr.: Alfredo Montori; operatore: Carlo Montuori; costumi: Gino C. Sensani e De Matteis; arredamento: Cesare Pavani; danze e coreografie: Alanova; interpreti: Massimo Girotti, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Luigi Pavese, Luis Hurtado, Clara Calamai, Greta Gonda, Anita Farra. Lavorazione: 5ª settimana.

**NIXI** - Produzione: « Amato »; distribuzione: « Enic »; direttore di produzione: Jacopo Comin; regia: Giuseppe Amato e Erich Engel (per la versione tedesca); operatore: Betti; architetto: Jacchia; interpreti: Jenny Hugo (per le due versioni), Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Nino Besozzi, Guglielmo Barnabò. Lavorazione: 4ª sett.

**PRIMO AMORE** - Produzione: « G.F.S. »; distribuzione: « I.C.I. »; direttore di produzione: Nino Ottavio; ispettore di produzione: Odon Berlioz; organizzazione generale: Federico Curioni; regia: Carmine Gallone; aiuto regia: Tamburella; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura e dialoghi: Cesare Giulio Viola; operatore: Vaclav Visk; architetto: Guido Fiorini; musiche: Cicognini e Bixio; interpreti: Leonardo Cortese, Valentina Cortese, Vivi Gioi, Osvaldo Valenti, Luigi Almirante, Giuseppe Porelli, Clelia Matania, Luigi Cimara, Guido Celano, Bianca della Corte; Lavorazione: 3ª settimana.

## SCALERA

**IL LEONE DI DAMASCO** - Produzione e distribuzione: « Scalera »; soggetto: tratto dal romanzo di Emilio Salgari; regia: Corrado D'Ericeo; interpreti: Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Carla Candjani, Dina Sassoli, Rafael Rivelles, Erminio Spalla. Continua la lavorazione in esterni.

**IL BRAVO DI VENEZIA** - Produzione e distribuzione: « Scalera »; regia: Carlo Campogalliani; soggetto e sceneggiatura: Carlo Campogalliani e Alberto Spaini; direttore di prod.: Cesare Zanetti; operatore: Otello Martelli; scenografia: Gustavo Abel; costumi: Rosi Gori e Domenico Gaido; interpreti: Gustav Diessl, Paola Barbara, Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Carlo Duse, Emilio Gigoli. Lavorazione: 8ª settimana.

**LA NAVE BIANCA** - Documentario realizzato con la collaborazione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina. Diretto da Roberto Rossellini, sotto la supervisione del comandante De Robertis. Ultima settimana di lavorazione.

**IL RE SI DIVERTE** - Produzione e distribuzione: « Scalera »; regia: Mario Bonnard; soggetto: tratto dal celebre romanzo omonimo di Victor Hugo; operatore: Ubaldo Arata; musica: Giuseppe Verdi; interpreti: Michel Simon, Paola Barbara, Rossano Brazzi, Doris Duranti, Carlo Ninchi, Gemma D'Alba, Elli Parvo. Lavorazione: 4ª settimana.

**LA TRAPPOLA** - Produzione e distribuzione: « Scalera »; regia: Mario Soldati; soggetto: Delfino Cinelli; sceneggiatura: Emilio Cecchi, Mario Bontantini e Lucio De Caro; operatore: Massimo Terzano; architetto: Abel; interpreti: Doris Duranti, Adriano Rimoldi, Andrea Checchi, Carlo Ninchi, Amelia Chellini, Numari-Rocca. Lavorazione in esterno.

**NOZZE DI SANGUE** - Produzione: « Sovrania »; regia: Goffredo Alessandrini; soggetto: da un racconto di Lina Pictravalle; sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Alessandrini, Vittorio Cottafavi; direttore di produzione: Umberto Scarpelli; operatore: Aldo Tonti; scenografia: Salvo D'Angelo; costumi: Gino C. Sensani; interpreti: Luisa Ferida, Fosco Ciachetti, Beatrice Mancini, Nino Pavese, Ello Marcuzzo, Felice Romano, Adele Caravaglia. Al montaggio.

**AMORE IMPERIALE** - Produzione e distribuzione: « Titanus »; regia: Alessandro Wolhoff; soggetto: Hans Possendorf; sceneggiatura: A. Wolhoff, Giuseppe Zucca; direttore di prod.: Origo; operatore: Mario Albertelli; scenografia e costumi: Boris Bilinski; interpreti: Luisa Ferida, Laura Nucci, Claudio Cora, Lamberto Picasso, Olga Vittoria Gentili, Ennio Cerlesi, Nino Marchesini, Renato Chiantoni, Nicola Maldacea, Rolando Costantino. Lavorazione: 6ª settimana.

**IL PONTE SULL'INFINITO** - Produzione: « Schermi nel mondo »; regia: Alberto Doria; direttore di prod.: Cesco Colagrosso; operatore: Enzo Fusi; soggetto: A. Salerno; aiuto regia: Guido Dumas, Pietro Morici; interpreti: Antonio Centa, Bianca Doria, Mino Doro, Guglielmo Sinaz, Marisa Vernati, Roberto Bianchi, Elli Klotat, Mario Pucci. Lavorazione: 5ª settimana.

## S. A. F. A.

**SCAMP-POLO** - Produzione: « Excelsa film »; distribuzione: « Minerva »; regia: Nunzio Malasomma; soggetto: tratto dalla commedia omonima di Dario Niccodemi; sceneggiatura: N. Malasomma; direttore di prod.: Carlo Buggiani; operatore: Tino Sautoni; scenografia: Ottavio Scotti; arredamento: Paolo Remi; costumi: Mario Rappini; musica: Di Lazzaro; interpreti: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari, Carlo Romano, Luisa Garella, Nice Raineri. Al montaggio.

## PALATINO

**CONFESIONE** - Produzione: « Scia-Stella »; distribuzione: « Rex Film »; direttore di produzione: Aldo Vergano; organizzazione generale: Carlo Infascelli; regia: Flavio Calzavara; aiuto regia: Primo Zeglio; operatore: Gabor Pogany; ispettore di produzione: Aldo Frosi; soggetto: Pio Vanzi; riduzione per lo schermo: Pier Luigi Melani e Marcello Pagliero; segretario di produzione: Enrico Chigi; segretaria di edizione: Eugenia Handamir; montaggio: Giacinto Solito; architetto ed arredatore: Italo Cremona; interpreti: Paola Barbara, Federico Benfer, Aldo Silvani, Vanna Martinez, Nico Pepe, Giovanna Scotti, Guglielmo Sinaz, Giovanni Petti, Stefania Fossi, Ciro Berardi, Renato Malavasi. Continua la lavorazione in teatro.

INDUSTRIA ITALIANA IN LINEA



**ODERO TERNI ORLANDO**

**ALL'AVANGUARDIA DELLA PRODUZIONE ITALIANA**

Al grandioso assortimento delle confezioni di lusso CIT che nel campo della biancheria maschile occupano il meritato posto di avanguardia, si sono aggiunte la camicia di organza CIT e la casacca CIT due geniali creazioni indispensabili all'uomo elegante.

**CIT**

*il fine indumento*

S. A. CONFEZIONI ITALIANE TESSILI - VIA S. VINCENZO, 26 - MILANO

UFFICIO PROPAGANDA SACI - MILANO

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

**CONSIGLI AI DIABETICI**

1. Come fisicamente rassomigli ai tuoi genitori, così da essi ti deriva la tendenza alle malattie del ricambio - 2. Specie se nella tua famiglia si sono verificati casi di malattie del ricambio, controlla periodicamente la quantità di glucosio nel sangue e nelle urine e tieni conto che qualche volta l'aumento del glucosio nel sangue può precedere la presenza del glucosio nelle urine - 3. La diagnosi e la cura precoce possono dare i migliori risultati - 4. Se sei glicosurico, fai stabilire dal medico la dieta adatta al caso tuo, poiché non tutti i diabetici hanno eguali esigenze - 5. Controlla periodicamente la pressione arteriosa, le funzioni del rene e del fegato, l'apparato respiratorio, di cui le alterazioni possono aggravare insidiosamente il tuo stato di salute - 6. Abbi cura che la tua bocca e la tua pelle siano sempre scrupolosamente pulite - 7. Più di ogni altra persona poni attenzione nell'evitare malattie o ferite, le quali nel tuo organismo potrebbero decorrere in modo più sfavorevole: se ne fossi colpito, affrettati a curarle - 8. Esplica il tuo lavoro, poiché il lavoro è necessario; ma evita la fatica e mantieni sempre la serenità d'animo indispensabile alla tua salute - 9. Il diabetico può vivere lungamente: la durata della vita dipende dallo scrupolo e dalla costanza con cui egli seguirà i consigli del medico.

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha realizzato importanti iniziative atte ad offrire ai propri assicurati i mezzi più moderni ed efficaci di assistenza sanitaria.

Così ha organizzato dei Centri Sanitari in molte città italiane ponendoli a disposizione gratuita di tutti gli assicurati dell'Ente.

**PER INFORMAZIONI RIVOLGETEVI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI**

25 LUGLIO

1 9 4 1

XIX

C I N E M A

122

## DISCORSO INTORNO A UNA CIRCOLARE

AVREBBERO mai supposto i pionieri, Lumière, Méliès, Alberini, al tempo ch'erano giovani, azzardati e ingenui, che il materiale e il mezzo di cui si servivano, tentando vaghi passi o inesperti, avrebbero un giorno goduto la vigile attenzione dei governi? Al principio il cinema era come un ragazzo sfrenato, figuratevi uno che non abbia voglia di studiare e sia preso da tutti i docenti per uno scioccolone senza grazia: se n'andava in giro beato e inconsapevole di sé medesimo, proprio non sapeva giudicare la forza del sangue che gli batteva dentro. Poi un giorno mise giudizio, a modo suo, s'intende. Divenne un artista estroso e perfino folle, che si tastava tutt'il giorno il polso e le tempie per sentirsi crescere e per conoscere se stesso. A non turbare il paragone, tralasciemo di dire che, mentre era un fantasioso senza riposo, possedeva pure il benoccolo degli affari e non mancava d'un acomodante spirito filisteo. Il giovanotto s'irrobustì poco dopo; guarì d'un male che si portava appresso dalla nascita, il mutismo (un male che secondo alcuni aumentava le sue molte attrattive; « il silenzio d'Apollo », dicevano coloro, assicurando che la cetra divina, non mandando più suoni esteriori, echeggiava dentro alla smossa fantasia degli uomini, e questo fatto era d'una bellezza incantevole), e prese un vocione pettegolo, che ancora non ha imparato a modulare e a frenare educatamente. È diventato un giovanotto troppo membruto, sul puro viso di adolescente d'una volta sono cresciuti addirittura dei bitozzoli; ma certo, quantunque appesantito, non ha cessato d'essere estroso. E così, eccolo, il nostro Apollo adiposo, soggetto alle cure dei governi, diventato un personaggio sempre più amato e temuto. Cosa non può dire con quella voce! E cosa non gli fanno dire!

Questa blanda rievocazione ci è stata suscitata, parrà strano, dalla lettura di qualche ritaglio di giornale e d'una circolare, in data 5 luglio 1941, trasmessa dalla Federazione Industriale dello Spettacolo agli agenti distributori dell'E.N.A.I.P.E. C'è venuto spontaneo di ripensare un momento al passato del cinematografo, così fitto e così stravagante, per riconfrontarlo col presente. Il tempo è una misura così labile, malgrado tutto, così sfuggente: al godimento e al giudizio. Perciò, mentre le ore ci cascano addosso come una valanga, non sappiamo

più vedere, se ce n'è stata una, qual'è stata la verità più preziosa, quale il momento più giusto della vita del film.

Immediatamente dopo il momento « tutto-industriale », ecco è venuto nel mondo intero, con la guerra, il momento « programmatico ». In America, esso suggerisce, da una parte, film anti-nazisti, dall'altra film di carattere sud-americano: una ridda, in due file. In Germania: il fiume della propaganda interna (BISMARCK, SCHILLER, JUD SÜSS: tutti i motivi si prestano allo scopo) procede con non minore torrenzialità di quello della propaganda anti-inglese (LA MIA VITA PER L'IRLANDA, OHM KRÜGER, IL CUORE DELLA REGINA, ecc.).

Ma quella che ci sta a cuore, è la situazione italiana. L'indisciplina iniziale dei vari settori del cinema italiano, si va sempre più allineando in regole talvolta forzose, ma talaltra dettate da una benevolenza che dovrebbe togliere il sonno a chi sappia di non esserne degno. Già: se non fosse gente con mezzo metro di pelo sullo stomaco.

È di ieri il discorso del Ministro; sono di ieri le disposizioni per i film « attuali », i nuovi provvedimenti per i premi. Il delicato campo della distribuzione ha dato nell'occhio al vigile Ministro; ed egli ha subito provveduto. La circolare succitata riferisce i punti principali d'una lettera di Pavolini che si ricollega alle norme riguardanti la formazione dei gruppi di film in distribuzione per la stagione 1941-42.

Risulta che non tutte le Case di distribuzione hanno presentato un programma giudiziosamente composto, nel quale cioè i film italiani siano in numero adeguato in confronto ai film stranieri: « I programmi di queste ultime Case — così la lettera — sono in aperto contrasto con le direttive ripetutamente segnalate sia da questo Ministero che dalla Corporazione dello Spettacolo ». Le Case in difetto vengono pertanto stimolate a « regolare al più presto la loro situazione ». Ma tutto questo non è portato sotto forma di generico consiglio — passata la festa, nessun santo sarà gabbato; difatti: « È superfluo aggiungere che, fino a quando le Case in oggetto non avranno provveduto a tale integrazione, gli esercenti cinema dovranno dare l'assoluta precedenza alla stipulazione dei contratti di noleggio proposti dalle Case che hanno basato il loro programma per una maggiore affermazione

del film italiano. Qualora infine i lamentati inconvenienti dovessero ripetersi, mi riservo di proporre all'E.N.A.I.P.E., d'accordo col Ministero per gli Scambi e le Valute e sentito il parere di codesta Federazione, la revoca immediata della licenza di Agente distributore alle Aziende che rivelano una così grave negligenza nei confronti della produzione nazionale ».

Questa messa a punto severa rientra nel quadro delle provvidenze già attuate a favore del cinema italiano; ne è un giusto corollario. E così, una nuova responsabilità s'aggrava sulle spalle della nostra produzione. Perché è certo: ognuna di queste spinte affettuose o ruvide non fa che allungare un certo debito, di cui non so se ogni anno, alla resa dei conti, si arrivi davvero a pareggiare la cifra ideale. Il debito che automaticamente il cinema ha contratto con lo Stato. Fare sempre meglio; ogni nuovo aiuto, significherebbe di necessità un miglioramento. Ma la scadenza non pare sia stata fissata; nè ancora è possibile azzardare un rigoroso pronostico sul futuro del film italiano. Quest'anno si son fatti dei passi, e come: basterebbero poche citazioni, da UOMINI SUL FONDO A PICCOLO MONDO ANTICO, per confortarci. Ma chi si vorrà contentare? chi? se, per dirne una sottovoce, film che nascano con la *ferrea intenzione* d'essere veri, pure opere d'arte ne troviamo tanto di rado sul nostro cammino? mai, quasi mai, forse?

Un traguardo, sì, è stato raggiunto: quello di conferire una maggiore energia, una più viva e feconda elasticità all'industria. Facciamone un organismo ancora più fresco, più sicuro di sé, dei suoi moti, dei suoi uomini. Diamo ancora più campo alla fantasia, alla « giovane » fantasia, di muoversi e di agire. Perché se l'industria ha ancora i suoi difetti e le sue lungaggini e incomprensioni, non sappiamo in quanti paesi del mondo si possan trovare tanti giovani pieni di idee e di fervore come da noi (e basterebbe, per farsene un'idea, prender nota del gruppo di giovani che si raccolgono attorno a Cinema, come già P. M. Pasinetti segnalava in un suo articolo nel n. 119). Giovani: che garantiscono un poco il futuro, non è vero?

Solo bisognerebbe arrivare a riunire gente che parli il più possibile lo stesso linguaggio estetico: lo so, sarebbe una sorta di miracolo. È una cosa riuscita finora solamente al primo cinema tedesco, al gruppo degli avanguardisti francesi.

È, da noi, una speranza da visionari?

G. P.

# REALTÀ A VENIRE

DIVERTIMENTI DI WILLIAM SAROYAN

È INCREDBILE come un'intera epoca possa essere priva di immaginazione. La nostra epoca è stata inventiva, ma sempre priva di immaginazione. Se abbiamo avuto qualcosa di nuovo, è sempre stato meschino, scipito e clinico, come il « da-da » o « dada », il surrealismo, ecc. Tutto debole. Tutto malsano, o piuttosto non sano: L'opera dell'immaginazione nel dominio del normale è praticamente sconosciuta. Strumenti, accessori e cose simili: molti. Di tutto ciò che si riferisce alla materia: molto. Di tutto ciò che si riferisce allo spirito, al ritmo, e così via: niente. Abbiamo parecchi relatori. Praticamente nessun creatore. Non vi è nessuna immaginazione. Aeroplani, sottomarini, cannoni complicati: tutti ideati perfettamente, ma niente altro che accessori. In scultura l'uovo è ancora la forma più bella. Vi è pure il fuoco: Accendete un fiammifero e vedrete una bellezza così meravigliosa da esser quasi incredibile, e sapete che non vi è più niente di simile neppure in arte: ci fu in musica qualche volta, ma ora non più.

In una bella giornata, mentre circola l'ultima trovata spiritosa, guardate le nuvole nel cielo: bellezza. Dipingerla è inutile. Non è questo che occorre. Fotografarla è sciocco o scientifico: anche questo non va. Quello che ci vuole è la qualità di bellezza che è nella vita, nella gente più umile: la nuvola di questa gente, la bella giornata che si annuvola nell'esperienza e nella realizzazione della vita, e così di seguito. La neve. Lo stesso. La pioggia. Il mare. Il fiume. La montagna, la vallata, la prateria, l'albero, il cespuglio, il ramo, l'uccello, ecc.

Noi sappiamo che vi sono vari generi di cose. Di ogni genere vi è sempre il buono e il cattivo. Il genere di cosa che abbiamo quasi dappertutto, nell'arte e nella vita, è il ritmo meccanico, che è trop-

po facile e viene troppo presto a noia. Esso percorre la nostra epoca. Non è un cattivo ritmo, ma lo sgambettare e il piroettare delle ballerine delle « Follies » dovrebbe a quest'ora essere in decadenza come « il » ritmo americano, il tempo e il calcolo della vita americana. Va benissimo, ma lascia il tempo che trova.

Tutte le cose hanno un'influenza reciproca tra di loro. Un sasso nel deserto influisce su una lucertola. Però di tanto in tanto capita una lucertola che ha un'influenza sul sasso, « il » sasso, e quindi su tutti i sassi e ogni altra cosa. Come o perchè ciò avvenga noi non sappiamo. Al giorno d'oggi l'influenza reciproca tra tutte le cose è debole, inerte, svogliata, e così di seguito. Il passato seguita a influire sul presente, il presente sul futuro. Perfettamente. L'obiezione da farsi è allo stile, che è inesistente, cioè, in breve, è non-stile. E l'influenza dovrebbe avere uno stile: ciò significa che dovrebbe sapere ciò che fa e se possibile perchè. Questo non lo abbiamo. Parlo non soltanto di arte, ma di tutta la vita.

La ragione di tutta questa tristezza nel contegno generale sta nel fatto che non abbiamo avuto nessuna vera immaginazione. Nessuno si è comportato in modo fresco e spontaneo, a meno che non fosse un pazzo, ciò che non conta come testimonianza. Intendo dire comportarsi in modo fresco e spontaneo e supernormale. Stare nei limiti, eppure esser capace di dare una nuova estetica e una nuova attrattiva religiosa, stando ritto sulle gambe posteriori. Il contegno degli uomini è stato meccanico e timoroso. In arte i nuovi autori hanno seguito, ma che cosa hanno seguito? La stessa cosa che qualcun altro aveva seguito. In questo modo si può rimanere immobili per secoli senza saperlo. Il contegno umano e il ritmo stanno ancora seguendo qualche cosa ch'era già arrivata a un punto morto circa duemila anni fa. Naturalmente, non esiste una mèta. Tutti lo sanno. L'arte (e la vita) è un corpo inorganico esuberante di energia, ma privo di uno sbocco adeguato alla sua forza. Accade anche che siano tradizionali la verità nelle carte, il passato che influisce sul presente, e così di seguito. Talvolta l'arte è organica quando la vita non lo è, ma non sovente. Talvolta la vita è perfetta e l'arte non lo è, ma non sovente. Di solito, comunque sia la vita, così è l'arte. Questo è certamente vero ora. Tutta la febbrile attività degli artisti non farà nulla di buono fino a che l'immaginazione non sarà penetrata in qualche posto, in qualcuno. Il frutto dell'attività artistica priva di una immaginazione fresca è destinato ad essere niente di più che una ripetizione, in meglio o in peggio, come è certamente oggi. Non possiamo avere un'arte ingenua fino a che almeno qualcuno in qualche posto non viva ingenuamente.

L'intenzione dell'arte odierna è un'intenzione falsa: occuparsi di « questo » piccolo problema di forma, o di « quella » piccola questione di stile, che non è realmente stile, dato che è un problema, dato che non è organico. I limiti che sono arrivati a circondare l'arte e la vita molto tempo fa sono ancora oggi i limiti che artisti, d'altronde sensibili, rispettano e accettano, ma non dovrebbero. Spetta a loro di inventare limiti strada facendo e di inventarli per una maggiore, non una minore, libertà. Non per sicurezza, non per apparire, essi artisti, saggi, pieni di grazia ecc. Non come strumento di inganno, che eventualmente deve essere svelato. La missione degli artisti, e degli esseri viventi, è di cominciare dai più bassi scalini senza alcun vantaggio, dal potenziale illimitato inerente in tutte le cose meravigliose, come tutte le cose dell'universo e della vita, e obbedire solo all'ardore, alla fede, all'attività, alla bontà, alla severità, alla vera oggettività, al coraggio, ecc. Per quanto tempo l'inganno di un uomo può rimanere incontestato,



Tyrone Power e Rita Hayworth hanno, nella nuova edizione di 'Sangue o Arena', i ruoli tenuti un tempo da Rodolfo Valentino e Nita Naldi

dato che « è » un inganno ed egli lo sa? Basta che un solo uomo lo sappia, senza contare se stesso, perchè tutta l'umanità venga a saperlo presto o tardi. Il *bluff* è magnifico nel poker, specialmente nello «stud», che è un gioco in cui i valori sono già stabiliti, valori che in realtà sono zero. Il *bluff* nel mondo è sempre questo stesso *bluff* e trasforma la vita in un gioco i cui valori sono zero, ciò che naturalmente è assurdo. Qualunque cosa che abbia la facoltà di soffrire non può essere considerata niente. Ciò significa che al principio devono manifestarsi profondi cambiamenti di contegno. Nella realtà a venire del mondo, intendo una realtà fatta di più vera immaginazione, non sarà un onore per nessuno fare un *bluff* senza esser visto. Ciò non servirà ad innalzare un uomo se non agli occhi dei pazzi.

Ciò che manca alla vita del nostro tempo è una immaginazione elevata. I migliori esseri del mondo vengono sviati da cause irrilevanti, rami speciali di errore umano, statistiche, facili problemi sociali, economici, estetici e anche religiosi. È un vero peccato, perchè si esclude l'immaginazione, che tutti gli errori passati debbano continuare impunemente e che nessun aiuto possa venire da un vano affannarsi.

Tutto ciò, benchè sembri strano, riguarda anche il teatro e il cinema, poichè l'arte è sempre in ogni cosa, o almeno dovrebbe esserlo, e il creare commedie o film è un'arte. Anche mangiare una aringa lo è. Cerchiamo di non essere piatti in nessuna cosa. Tutto può e deve essere un'arte. Tutte le cose dovrebbero esser fatte artisticamente. E cioè, allo scopo di trarre il massimo piacere da ogni evento della vita, anche il più semplice, ciascuno dovrebbe essere conscio delle proprie azioni.

La realtà porta delle complicazioni, tanto la bella quanto la brutta realtà. Non vi sono due interpretazioni della « nostra » realtà. È brutta e lo sappiamo. Noi non siamo responsabili dello stato attuale della realtà, perchè ci fu tramandata gradualmente, più o meno come è, con ogni errore gravido del suo risultato naturale. Venne a noi piuttosto vasta e impressionante, benchè invero non sia molto vasta e niente affatto impressionante. Il suo effetto è di soggiogare con la forza gli uomini, uno alla volta. Quella è la più facile via d'uscita personale per ogni uomo. Come via d'uscita, però, è meschina, qualunque cosa stia accadendo. Perchè duemila milioni di persone sentono nelle ossa che il loro destino è di soffrire, ciò non significa che il loro destino « sia » di soffrire. Perchè la realtà porta delle complicazioni e tutti sentono nelle ossa che è troppo difficile semplificarla e domarla, ciò non significa che « sia » veramente troppo difficile semplificarla e domarla. La vera causa di tutto ciò è che non si presenta nessuno che abbia la perspicacia di vedere la realtà presente per quello che è, e la forza personale di svelarla personalmente, introducendovi un aspetto di ciò che « potrebbe » essere. In poche parole, ogni realtà è vera solo in rapporto agli uomini, non per se stessa. È una cosa personale. Deve essere attaccata personalmente. Naturalmente è più facile non attaccarla, e più prudente, e tante altre cose comode. Realtà è ciò che un uomo alla volta decide di credere di se stesso e di duemila milioni di suoi contemporanei. Chiunque accetti come vero qualunque cosa al disotto del « grandioso » è uno sciocco perchè sa che il grandioso è naturale. Egli può immaginarlo, perciò deve essere naturale. Il non ricercare personalmente la sua realizzazione, il suo compimento, lo rende un debole, per quanto possa apparire grande relativamente. Si comporta in un modo che non è il migliore di cui sia capace. Potrebbe fare di più, ma è troppo timoroso o troppo pigro per preoccuparsene.

Le condizioni particolari dell'arte e della vita nel nostro tempo sono così miserevoli che non vale la pena di parlarne. L'immaginazione ne è esclusa. In una commedia o in un film queste cose, tra le altre, sono nella mente dell'autore: ed egli non fa del *bluff* perchè non ha paura e non è pigro. Egli crea una forma, non viene ingannato da essa. Egli crea una umanità, non ne accetta la distruzione in se stesso compiuta da ciò che passa per razza umana. E così di seguito.

WILLIAM SAROYAN  
(traduzione di Ottorino Visconti)



Un'altra scena di 'Sangue e Arena', con Power e la Hayworth. Il film è diretto dall'armeno Rouben Mamoulian. Nazimova, Linda Darnell, John Carradine sono gli altri interpreti



«Piccolo Mondo Antico»  
(Foto Vercelli)

# IL CANCELLO CHE CIGOLA

## *ed altre considerazioni*

QUANDO Alida Valli-Luisa, in PICCOLO MONDO ANTICO di Soldati, spinge il cancello del cimitero di campagna dov'è sepolta Ombretta, un suono deciso e metallico esce dagli altoparlanti, quello di un cancello rugginoso e pesante che gira sui cardini. Non mi interessa sapere se il rumore sia autentico o meno: certo però che quel cigolio ampliato si ripercuote benissimo sul calmo paesaggio del lago, e ne completa il panorama, specie visto com'è, inquadrato un poco dall'alto in basso. Non intendo gridare al miracolo, ma, in questo, v'è senza dubbio un'ottima piccola idea di Soldati che, nello stesso film, ha saputo anche impiegare il sonoro con grande intelligenza per rendere concreto il preannuncio della nascita di Benedetto, col quale libro e pellicola debbono concludersi. Nel romanzo, Fogazzaro prende la via diritta: al mattino dopo l'ultimo incontro col marito, Luisa sente che sta per essere madre una seconda volta, e noi lo sappiamo attraverso la tra-

duzione grafica dei suoi pensieri fatta dall'autore. Nel film, la cosa era molto più difficile da rendere in forma materiale senza guastare quell'atmosfera incerta e suadente dell'incontro all'Isola Bella. Soldati vi è riuscito con la parte sonora della partenza dei volontari (che avviene su un battello, tra parentesi, che sembra fatto apposta per mandare in estasi quella parte del pubblico che non sa frenare la propria compiacenza quando vede sullo schermo un cane « intelligente » o un bambino in fasce che sorride): mentre Franco-Serato si allontana fra le barbe dei suoi commilitoni, la strofa « *Ma non ti lascio sola - ti lascio un figlio ancor...* » si ripercuote per due volte sul volto pallido e significativo di Luisa. Vi è forse un piccolo, innocente indovinello in tutto questo, una specie di tacita intesa fra il regista e coloro del pubblico che hanno letto il romanzo; ma proprio per questo lo spettatore, quando se ne accorge, ne prova una specie di soddisfatta compiacenza.

Su PICCOLO MONDO ANTICO parecchio già si è scritto, e credo si scriverà ancora. È un'opera che assomma diverse caratteristiche del film italiano di questi ultimi anni, ma che, nello stesso tempo, apre ed indica anche nuove vie. Vice, su Cinema, ne ha giudicata insufficiente la sceneggiatura: non sono d'accordo con lui, al contrario mi sembra che Cecchi, Bonfantini e gli altri abbiano tratto dal romanzo tutto quanto era possibile per dar vita a una narrazione cinematografica capace di « filare » senza inciampi per quasi due ore, riuscendoci. Difetti, come soggetto, PICCOLO MONDO ANTICO ne ha parecchi, primo fra gli altri, forse, la mancanza di una « catastrofe » conclusiva capace di accontentare completamente il pubblico. Per Fogazzaro, il romanzo era una specie di « prima serie », un antefatto al nocciolo centrale costituito dal Santo, e, per questo, nel libro, molte cose sembrano lasciate a metà. Siccome la moda dei « serials » è tramontata (e poichè nessun produttore vorrebbe, con tutta ragione, pigliarsi la grana di realizzare per lo schermo le idee religiose del romanziere vicentino) si trattava di affrontare un finale che correva il rischio di mandare a casa il pubblico con la bocca storta. Di più, nè il carattere di Franco nè quello di Luisa son tali da entusiasmare quelle « masse » su cui il noleggiato fa leva. Da anni, a proposito di film ricavati da romanzi celebri, ci si era messi d'accordo nel dividerli in due categorie: gli illustrativi, quelli cioè che restano alla superficie ma lavorano con estrema precisione all'esterno (esempio tipico la seconda ANNA KARENINA della Garbo, diretta da Brown) e quelli psicologici, che, scavalcando ogni preconcetto di forma, tendono a mettere in luce cinematografica il carattere intimo del conflitto fra i personaggi (vedi DELITTO E CASTIGO di Sternberg con Peter Lorre). Soldati ha scelto una via di mezzo: a prima vista, nel suo film, quella che ha il sopravvento è la parte illustrativa, specie per ciò che riguarda il paesaggio e gli ambienti, ma, ad un più attento esame, ci si accorge ch'egli ha lavorato anche sui caratteri, in primo luogo su quello di Luisa, che non è una « vignetta », sia perchè si discosta e non poco dalla protagonista del romanzo (la crisi religiosa non ha, nel film, che pochi e secondari sviluppi), sia perchè Alida Valli è molto di più di un manichino. L'opera di Soldati ha infatti « tirato fuori » (potremmo dire « rivelata a se stessa ») la protagonista. Per due nostre attrici, quest'anno, il grato fenomeno si è ripetuto: per la Valli qui, e per la Denis in ADDIO GIOVINEZZA. Si trattava di due giovani donne che venendo direttamente allo schermo senza la trafita del teatro (la Valli viene dal Centro) avevano già interpretati diversi film, dimostrando quasi sempre una coscienza e diligente mediocrità che le rendeva grate ai produttori e al pubblico e difficilmente attaccabili dalla critica, poichè ben poco si poteva dire su loro, in bene o in male. Accadeva anche per loro due quello che capita con la grande maggioranza dei nostri interpreti, che sembrano troppo spesso le tessere di un mosaico a caleidosco-

pio: a metterne una piuttosto di un'altra, il disegno non cambia. Si veda, ad esempio. MANON LESCAUT: nulla da dire sulla Valli, ma provi ognuno a sostituirla mentalmente con la Solari o con la stessa Doris Duranti, e vedrà come il film rimanga lo stesso, come quel senso di indifferente passività che grava su tutta la narrazione non trovi né un rimprovero né un aggravio dal volto e dalla recitazione della protagonista. Mi è capitato, più volte, di sentirmi come rassegnato dinnanzi a tanta forza d'inerzia, a una così compatta e amorfa nebbia spirituale, da considerarle come inevitabili nella nostra produzione: e le ricollegavo a quella specie di senso d'accidia che coglie chi visita in certi pomeriggi Cinecittà, di fronte al lavoro svogliato (almeno così sembra al profano) delle comparse che attendono per ore, con le braccia penzoloni, che una scena sia pronta, o dei divi che fumano in disparte, aspettando che il regista abbia finito di modificare il copione. La incertezza nella quale molti film sono realizzati, incertezza spirituale dovuta alla nessuna convinzione che tutti gli « artefici » hanno in ciò che stanno facendo, finisce sempre per ripercuotersi sull'atmosfera del film, e nuoce anche ai protagonisti. Qui, invece, il soggetto è stato sentito, e Soldati è riuscito a convincere la Valli, così come Gallea e Montuori son riusciti a fotografarla. È un volto nuovo per il nostro schermo, e, soprattutto, è una nuova interprete, sicura di sé e dei suoi mezzi. Non è Luisa di Fogazzaro, che conosce forse maggiori turbamenti spirituali e minore emotività erotica, eppure (dirò una bestemmia?) Luisa-Valli mi convince di più di quella del romanzo, la trovo più umana e non così cupa. Vogliamo tirare in ballo il « complesso d'inferiorità » di Franco? Nel film, nelle brevi scene di carattere amoroso, è sempre Luisa che prende l'iniziativa, fino al bacio nella camera dell'Albergo del delfino.

Un'altra caratteristica di PICCOLO MONDO ANTICO è questa: anche qui il primo attore è un giovane portato di colpo dalle tenebre alla luce dei primi piani. Da tempo il nostro cinematografo segue questa strada, fin da quando cioè Elio Steiner fu presentato al pubblico come interprete della CANZONE DELL'AMORE: mentre è restio ad aprire ai giovani il campo d'applicazione delle intelligenze direttive di alto e basso rango, è invece abbastanza di manica larga quando si tratta di affidare i rischi e gli allori della « prima parte » a un giovanotto pochissimo (e talvolta per nulla) conosciuto dal pubblico. La fortuna di questi promossi senza esame è stata, naturalmente, varia: ottimo inizio di carriera per Nazzari in CAVALLERIA (GINEVRA DEGLI ALMIERI non conta) e breve parentesi prima del ritorno alle tenebre come nel caso di Sandro Palmieri, Bellini in CASTA DIVA. Quest'anno le ammissioni alla laurea sono parecchie, e se Soldati ha promosso per suo conto Massimo Serato, Poggioli ha fatto la stessa cosa con Adriano Rimoldi, Brignone con Rossano Brazzi (KEAN), mentre Blasetti sta per aval-

lare con la sua firma il biglietto d'ingresso al Parnaso di Massimo Girotti (LA CORONA DI FERRO). Non dico nulla d'eccezionale osservando che nessuno dei « nuovi » di quest'anno è riuscito ad imporsi in modo particolare: si verifica sovente, anche nei primi attori, quel senso di « intercambiabilità » che abbiamo notato prima, parlando delle attrici. Colpa, in molti casi, della inesperienza del nuovo divo che giunge davanti alla macchina da presa senza essersi liberato completamente dagli impacci e dalla timidezza del novizio, e questo è il caso di Serato che, agli svantaggi di un carattere difficile come quello di Franco, aggiungeva il disagio di dover recitare sotto alla luce del sole, con la parrucca e la barba finta. Con ottimismo, si può pensare che tutto questo sparirà con la pratica. Ma, alla luce dei fatti, vien spontaneo domandarsi: avranno poi questi giovani la possibilità di far qualcosa di meglio, di trovarsi ancora in un film condotto con serietà d'intenti come quello che li ha rivelati? Il caso di Nazzari è tipico: CAVALLERIA, LUCIANO SERRA e MONTEVERGINE gli sono stati fatti scontare in numerose opere banali, abborracciato per il noleggiato, tipo CENTOMILA DOLLARI. Tra i nuovi prendiamo, ad esempio, Rimoldi, giunto ad ADDIO GIOVINEZZA quest'anno, dopo qualche piccola parte di scarso valore (IL SIGNORE DELLA TAVERNA e TOCCA): l'esame, grazie all'atmosfera nostalgicamente piccolo borghese di Poggioli, è andato benissimo, Rimoldi si è fatto avanti. I risultati quali sono, sino ad ora? LA COMPAGNIA DELLA TEPPA che è un deciso regresso per lui e per la Denis, e la sua nomina a primo attore in CAPITAN TEMPESTA

e nel LEONE DI DAMASCO, vale a dire in due opere che, a occhio, debbono essere piuttosto distanti, come sensibilità, da quella che lo ha fatto conoscere. Del resto, potranno dirmi i nostri produttori, anche Clark Gable, dopo ACCADDE UNA NOTTE, ha girato PARNELL. Nulla da dire, e passiamo alla considerazione seguente.

Un luogo comune, caro al nostro pubblico, assicura che al cinema italiano mancano i generici, i caratteristi, in una parola tutti gli attori di secondo piano. « Son sempre le stesse facce — si dice — sempre i soliti. Guardate invece gli americani! Là ognuno è al suo posto, e che artisti! Tutti bravissimi ». Vero sotto certi aspetti, il giudizio è sbagliato nella sostanza. I quadri minori del nostro cinema non sono né scarsi né male formati, specie oggi si può contare su un numero realmente notevole di attori di secondo piano, che provengono tanto dal teatro di prosa che dal varietà, quando non giungono allo schermo attraverso personali esperienze, come nel caso stranissimo ed interessante di Erminio Spalla. Questi attori secondari hanno dato e danno ottimi risultati, ma trovano sul loro cammino due elementi che riducono e talvolta annullano il loro rendimento. Uno è un loro difetto intimo, ed è quello di mettersi in eccessiva evidenza, di voler strafare, l'altro dipende dai produttori ed è il poco intelligente impiego di questo personale.

Torniamo al caso in esame. In PICCOLO MONDO ANTICO la distribuzione delle seconde parti può, in linea di massima, essere presa d'esempio. Non mi dilungo sulla mirabile Marchesa Maironi di Ada Dondini (un modello di recitazione, di truccatura e



« Il sonoro è stato usato con grande intelligenza dal Soldati, in tutta questa sequenza, per rendere concreto il presannunzio della nascita di Benedetto » ('Piccolo Mondo Antico' - Foto Vaselli)



Elvira Bonacchi che ha felicemente interpretato il personaggio della Barborin ('Piccolo Mondo Antico' - Foto Vaselli)

di costumi), penso invece al modo come Soldati è riuscito a formare su Elvira Bonacchi il personaggio della Barborin. Sarà forse una mia illusione, ma ravviso in questa figura di secondo piano, il più felice punto di contatto tra film e opera letteraria: la Barborin, sorda, ingenua e di buon cuore, moglie infelice del malvagio Pasotti, l'ho sempre immaginata come la Bonacchi la tiene in piedi, e una prova di questo felice incontro la ravviso in quella spontaneità che assumono, sulle sue labbra, le frasi in dialetto lombardo delle sue scarse « battute ». Ma ciò che va maggiormente notata, nella Bonacchi, è la compostezza, che chiamerei modesta, e che dà il giusto tono al personaggio. Si veda, per contro, come Barella vuol mettersi in vista a tutti i costi nella sua partecina di curato, come smania, all'inizio del film, per trasformare in interpretazione memorabile la sua scenetta con Biliotti « Risotto sì - risotto no », e si osservi, nella scena finale della partenza del battello, quel tale che fa da oste del *Delfino*. Anche lui, dietro alle spalle di Alida Valli, vuol farsi notare, si sbraccia, stringe al seno la bandiera, fa il possibile per riempire di gigionismo l'inquadratura (per fortuna Luisa polarizza tutti gli sguardi). Ora è evidente che una maggiore severità di scuola sarà sufficiente ad eliminare tutto questo: per lo sfruttamento irrazionale invece il problema è più arduo. Hollywood non possiede, alla resa dei conti, un numero sbalorditivo di attori secon-

dari: a esaminare bene la cosa, ci si accorge che, anche lì, son sempre gli stessi visi, da Aubrey Smith a Guy Kibbee, dal frenetico Luis Alberni al composto Donald Meek (il rappresentante di liquori in *OMBRE ROSSE*). Tutti questi attori non hanno, in genere, che una personalità mediocre (si pensi a Mischa Auer, praticamente esauritosi in *GODFREY*) ma (e mi si perdoni la scoperta banale) sono utilizzati con giusto criterio e con esatta visione delle loro possibilità. Possono essere quasi protagonisti come Aubrey Smith in *PICCOLO LORD FAUNTLEROY*, o possono, in infinite altre opere, occupare posti minori, li sentiamo « a posto » e, in genere, non ci stanchiamo di loro.

Da noi, invece, troppo sovente accade il contrario: c'è, per esempio, Giacomo Moschini che riesce molto bene in certe interpretazioni di diplomatico un po' tonto e di finanziere impacciato (era il primo ministro in *LA GRANDUCIENNA SI DIVERTE*): perchè, nel *PONTE DEI SOSPURI*, trasformarlo, come si è fatto, in aulico e solenne doge?

E che dire di Cialente costretto, in *MANOVRE D'AMORE*, a mettersi nei panni di un ridicolo generale da operetta? Riento, Nicola Maldacea, i De Rege, per non far che pochi nomi, attendono una sistemazione migliore: nella sua bella interpretazione in *FORTUNA*, il povero Ceseri sembra un rimprovero per tutte le occasioni perdute dai nostri produttori.

A volte, invece, nei teatri di posa, sembra ci si affezioni, in un dato periodo, tutti allo stesso viso: quest'anno è stata la beneficiata di Carlo Campanini, che abbiamo visto, rubicondo e balzubiente, in non so quanti film, col risultato principale d'influire sul ricordo di *ADDIO GIOVINEZZA*, e di Biliotti che, senza nessun particolare risalto, è apparso in diversi film. Sembra che, per una specie di telepatia, molti produttori non siano riusciti a far meno di lui. Si applichi al suo Pasotti la prova delle battute in dialetto, e ci si accorgerà di quanto il personaggio sia falso e forzato.

Le considerazioni sul film di Soldati mi hanno condotto al largo, come, del resto, era mia intenzione. A tirare le somme, il bilancio che *PICCOLO MONDO ANTICO* ci lascia è, ad ogni modo, favorevole. Ma influirà sul futuro? La storia del nostro cinema è strana: ogni anno vi è qualche film che segna un passo avanti, e ogni anno sembra che ognuno dimentichi di proposito quanto da queste opere si potrebbe imparare per la realizzazione di quelle in cantiere. *IL CAPPELLO A TRE PUNTE*, *VECCHIA GUARDIA*, *LUCIANO SERRA*, *SALVATOR ROSA*, *CAVALLERIA* e altri brillano come stelle isolate di un universo inaccessibile: il film comico, la commedia, il dramma sociale, il film in costume sembrano essersi dimenticati di loro, ogni volta, con beata caparbietà, si torna da capo agli stessi errori che queste opere fondamentali avevano eliminato. Salirà anche l'opera di Soldati in questo aristocratico mondo sidereo delle esperienze perdute? E quanto talvolta, presi da malinconico timore ma con speranza segreta d'essere smentiti dai fatti, ci si domanda.



È evidente che, come nel caso di Barella, si senta il bisogno, per frenare i caratteristi, di una maggiore severità di scuola ('Piccolo Mondo Antico' - Foto A. T. A.)

MASSIMO ALBERINI

# STREGONERIA EVOCATRICE

APPUNTI NON PRETENZIOSI D'ESTETICA CINEMATOGRAFICA

PENSO che nel mondo del soprannaturale vivano gli spiriti delle Arti. E che lo spiritello del Cinema si diverta un mondo ad evitare che i lumi delle intelligenze della terra lo possano cogliere ed osservare: come tanti riflettori che vergano il cielo, curiosi. Lo spiritello salta e balza e, come lo scespiriano Puck, esplode in fragorose, maligne risate a schivare quella luce (d'intelletto) che lo viene a cercare di qua, e poi l'altra che tenta di sorprenderlo da un altro lato.

Perchè gli intellettuali (i critici, gli esteti, gli artisti pure) si « preoccupano » spesso di questo birichino figlio dei loro tempi. Davvero. Mi ricordo, un giorno: ci fermò un noto scrittore. Aveva l'aria turbata, e, se guardavi nei suoi occhi, t'affacciavi ad una finestra da dove vedevi un solo tormentoso pensiero, che girava girava come un moscone in una cameretta chiusa. E volle sapere qualcosa da noi: chiese degli schiarimenti circa la tecnica cinematografica, ecc. E, alla fine, ci confessò che doveva rispondere ad un questionario col quale si pretendeva di conoscere il parere di questa e di quella personalità circa (non so, non ricordo), forse, il « Cinema come Arte », « Il valore del cinema », o simili goffi temi da inchiesta.

Il poveretto (no, non intendo rivelare chi fosse!) volle dirci anche che cosa avrebbe risposto e mi fece un po' pena per quella sua assillata preoccupazione. Mi faceva pena perchè lo vedevo imbarazzato — non sapeva celare l'ombra di quel moscone tormentoso — e sapevo d'altra parte quanto la cosa potesse imbarazzare: mi mettevo, come suol dirsi, nei suoi panni.

E, invece, certamente, lo spiritello del cinema si divertiva, lassù, faceva tante risate matte...

Oggi scopro, in un numero di *Tempo* (a casa mi hanno messo da parte tutte le pagine dei « Colloqui » dal giorno in cui sono partito...), scopro la preoccupazione, anzi il « malumore » di Bontempelli a proposito dei PROMESSI SPOSI che è « in lavorazione » cinematografica in questi giorni. Perchè è pieno di malumore? Leggiamo insieme che cosa dice di preciso:

« Questa faccenda del film sui PROMESSI SPOSI non mi lascia troppo tranquillo. Se fossimo venti o trent'anni fa, quando il cinema era ancora un esercizio approssimativo e geniale, il romanzo sarebbe stato in mano del cinemista un pretesto, atto a suscitare una cosa buona o cattiva a seconda della genialità dell'autore. Ma i venti trent'anni sono passati; il cinema è diventato un perfetto adulto, cioè una creatura notarile e puntuale, da cui non ci si può aspettare nessuna sorpresa. E sono i venti o trent'anni del perfezionamento della tecnica, la terribile, l'atroce tecnica, quella che i mediterranei al loro gran tempo odiarono; la tecnica è il servo diventato talmente preciso e inappuntabile da diventare dominatore e fare intollerabile la vita al padrone che se l'era educato e ora non ha più modo di liberarsene. E la tecnica è realista; essa tende a far diventare la natura un inventario... ».

È vero che abbiamo colto Bontempelli nel pieno del suo più bel « paradossare », e dei suoi « crucci teoretici »; ma sentiamo che le cose che egli dice sono forti e vere. (In quanto alle sue preoccupazioni letterario-educative confesso di essere anch'io nel suo stesso stato d'animo: ma nel medesimo tempo voglio rammentare a Bontempelli che quelle opere letterarie che il cinema abbraccia, dopo si vedono *sempre* nelle « bancarelle » — purtroppo con la copertina che è la foto di una scena del film — ma così vanno in mano del popolo: e questo è importante). Dunque: la tecnica,



«...Prima Epoca del Cinema: nasceva l'amore per la macchina, il primo amore schietto della riconoscenza...»

come dice Bontempelli, conduce ormai per mano il cinema e lo porta dove vuole, cioè sempre sugli stessi monotoni passi. È vero. Perchè la Tecnica (la macchina da presa è il primo nucleo, ed intorno ad essa un'infinità di sistemi e di mezzi: tutti meccanici, razionali e metodici, fino al primo abbozzo di sceneggiatura, il *trattamento*) la Tecnica con il suo « strascico » è entrata ed ha invaso dopo la prima rinuncia, dopo l'originaria abdicazione di personalità di colui che per primo s'abbandona ai vantaggi di essa. Pensiamo alla Prima Epoca del Cinema. La macchina da presa è un facile mezzo: d'espressione e di sorpresa. Essa ha dei difetti; ma non sono visti come tali (infatti il movimento a scatti diviene mezzo di caricatura nelle mani dei grandi comici; e là cosa non è inventata ma scoperta, d'istinto). Tra le difficoltà di ripresa, l'artista soffriva, si appassionava, s'intestardiva su una sola scena. Il sentimento veniva a cozzare con le asprezze e gli incerti della macchina: e l'artista soffriva seriamente, prima di poter essere contento dell'espressione. L'espressione, che era poi trovata con le risoluzioni più semplici, più elementari, più ingenuie. E ne derivava, in conclusione, un linguaggio sempre efficace, immediato, sentito, forte. E nasceva l'amore per la macchina, il primo amore schietto della riconoscenza (come ebbi modo anche d'osservare in altro senso nel mio articolo « Accelerazione Patefica » n. 100 - 25 agosto 1940 - sul treno in cinema).

Poi vengono fuori i primi ritrovati tecnici, che risolvono ed eliminano i difetti e le manchevolezze della macchina.

Ed avviene la prima rinuncia, la prima abdicazione dell'Uomo di fronte alla Macchina. È scoccata l'ora della Tecnica. Essa invade e finisce per far paura. E alla Macchina ora ci si decide d'unanimità di avvicinarsi in molti, in file serrate, quasi per maggior sicurezza. E si mettono d'accordo uomini abili, i quali con la divisione e la distribuzione del lavoro (come in una officina meccanica) riescono a trovare un compromesso per dare una *forma* all'espressione cinematografica, nella rete dei mezzi tecnici. Ma l'atto è pigro e accomodante: giacchè si crea un vero e proprio « canone » di sceneggiatura, un sistema chiuso, insomma, al quale vengono pure costretti il Sonoro e il suo fratello, il Parlato (quel figlio non bello di vecchi genitori). Il sentimento s'irretisce, si raf-



«...nei film di disegni animati si è risolto il problema del «grottesco»...»  
(dall'ultimo Disney, con al centro questo personaggio di drago neghittoso)

fredda nei tanti travasi che se ne fanno: creato lo schema per il linguaggio del film, dallo Stile si cade lentamente al *Luogo comune*, alla parola anonima. Ricordo che un giorno mi dissero che, per dare l'impressione della cattiveria, della forza bruta, ecc. l'attore-obiettivo deve essere fotografato dal basso, e per l'impressione opposta la macchina deve esser piazzata in alto. E così, c'è tutta una grammatica e una sintassi per questo, per vincere agevolmente le difficoltà poste dalla tecnica: vedi (ci sarà certamente) il « Manuale del perfetto cinemista » pubblicato in America, sotto gli auspici di qualche celebre produttore, immagino. Per es. una scena in cui Lei ha motivi di essere adirata con Lui: il regista risolverà con un M.P.P. di Lui dietro le spalle di Lei che tenta di convincerla, ed il viso di Lei che smorza a poco a poco il piccolo rancore e si chiarisce, perdona e rima... (data: 1932, circa). Ecc. Ed oggi, spesso, ci domandiamo perplessi: da questi legami come potrà svincolarsi il cinema, se la Tecnica aumenta le sue invenzioni, anziché stabilizzarsi sulle conquiste raggiunte?

Forse: compiendo un atto audace e forte, anche un po' ingrato; una specie di sacrificio religioso che redima tutta la Cinematografia da quella sorta di Peccato Originale che fu la prima rinuncia dell'Uomo di fronte alla Tecnica.

Questo atto lo compirà un Poeta, il quale restituirà il cinema sulla buona strada dell'Arte, con istinto di vate.

L'Arte fu da Baudelaire, un giorno, di sfuggita, chiamata « stregoneria evocatrice »: definizione, formula prelibata che, mentre appartiene all'estetica romantica (in Letteratura), risulta molto appropriata e adatta al cinema. Stregoneria evocatrice: c'è tutto il senso del lavoro della fantasia e del sentimento, dell'incubo poetico e della memoria creatrice. E questo senso di magia e, vorrei dire, di alchimismo, è implicito, alla difficile tecnica del cinema, ma non è esplicito nei risultati, nell'espressione « fotografica » non c'è il sapore stregato. Ma i mezzi hanno qualcosa di meraviglioso. « Let'em speak »: mi verrebbe di dire con semplice enfasi americana; lasciateli parlare un poco la loro voce, forse vi consiglieranno modi più diretti, espressioni più schiette (che non si avvicineranno troppo alla realtà, al verosimile, che il « canone » pedissequamente rispetta).

Sarà questo il primo *übero* esperimento, simile a quello compiuto dal primo cinema d'Avanguardia, sotto l'influsso del Surrealismo. Una specie di sfogo della *Meccanicità*.

E a questo punto, esce il Poeta: che ha giocato con i mezzi tecnici un puro gioco. Ed ora aggiunge il secondo termine: « evocatrice ». Perché deve essere evocatrice questa stregoneria: che abbia cioè un significato, una ragione umana, una tradizione, una voce antica e profonda. Evocatrice non vuol dire altro che questo: che ricordi una melodia lontana, che rappresenti l'eco d'un sentimento, la quale eco è elemento essenziale di Poesia.

E soltanto per mezzo di questa convinzione artistica, affidati alla legge della *stregoneria evocatrice* (il filtro « personalità » vaglierà tutti i magici liquidi e l'infuso riuscirà « poetico ») si potrà giungere a quella certa trasformazione o deformazione artistica della realtà, che è assoluto difetto del cinema. Il poeta riuscirà a vedere in « grottesco » anche attraverso il mirino della macchina da presa: facoltà questa che (secondo una certa estetica) è la sola che conduce all'opera d'Arte. E, in conclusione, non si parla che di quel tocco personale che crea lo Stile. Tra l'Uomo e la Macchina (con questo termine riassumo sempre il complesso tecnico) il rapporto finirà per essere lo stesso che tra lo scrittore e la penna, il pittore ed il pennello, e così via.

Vorrei sostenere l'astratto di questa teoria con il concreto di alcuni esempi che il cinema ha lasciato intravedere. Sono, nel caso Disney, evidenti: infatti nel film di disegni animati si è risolto il problema del « grottesco »: la realtà — anche meccanica — è rappresentata e risolta in caricatura nei personaggi che sono animali-uomini e nel movimento che finisce per attingere al fantastico, all'inverosimile-finalmente. Mi spiego: nel vedere la calamita (per esempio vicino; ricordate?) come un essere vivente, e motivo di trovate pazzesche, Disney finisce per dare alla calamita un'anima, un temperamento, e la sua caricatura sta proprio a due passi: in quella sua insistenza, in quella sua furba malignità di bambino terribile. E la sensibilità dello spettatore non si sente offesa: la sua borghese simpatia al verosimile tagliato in un quadro rettangolare, si sente quasi sempre contenta anche di questi film che crede fatti per bambini.

In LA VOCE NELLA TEMPESTA (« Wuthering Heights ») per esempio, si è raggiunto un tono di rievocazione che talvolta attinge anche all'irreale: basta pensare ad una delle prime scene, quella in cui il forestiero, lo « stranger » (lo sconosciuto), volendo fermare la persiana della finestra che sbatte, sbatte insistente, si sente afferrare la mano da fuori: da chi, da che cosa? Il racconto della vecchiaia spiegherà poi; ma intanto con quella scena si è raggiunta la realizzazione cinematografica di un fantastico letterario, in una « espressione » di poche sequenze, con un brivido dello spettatore. E tanti esempi si potrebbero portare: scoprendo tocchi o elementi o complessi di Stile, nei film realizzati in tutto il mondo. Ma questa sarebbe una vera Storia del Cinema, di cui fin'ora sono state fatte soltanto cronache o rassegne cronologiche. (Forse perchè la parola *storia* ha, con l'uso e l'abuso, perduto il suo sano significato, forse perchè in questo tempo non si può essere « storici » e tanto meno del Cinema...).

Un'altra volta (non la sola), Bontempelli, sempre generoso nell'esplicare la propria attività di uomo vivo, di dialettico e di esteta, ebbe modo di parlare di Teatro e di Cinema. Rinvenendo nel primo due valori: lo spettacolo e la poesia (l'uno caduco e l'altro eterno); e non trovando nel secondo che lo spettacolo. Lo spettacolo per lo spettacolo, dice. Questo è il cinema, poichè in esso tutto confluisce nell'esecuzione, e la creazione (l'invenzione poetica) è da quella assimilata, sopraffatta. Cinema: spettacolo puro, più puro della danza. « Nel film abbiamo in partenza una intuizione di natura poetica, ma nel metterlo in atto il cinema lo assorbe e annulla in pieno ». Il cinema è dunque caduco, il film non è eterno come la vera opera d'Arte.

Questo dice, nell'insieme, Bontempelli. E con questa definita stron-

catura, s'è messo l'animo in pace tra tanti problemi d'estetica intorno al cinema.

(Noi, invece, ancora siamo in polemica, forse anche con le nostre idee).

Pensiamo che l'originale intuizione di natura poetica spesso non va del tutto perduta, soprattutto dove viene raccolta da un regista in gamba. Pensiamo che nel cinema si debba fare una distinzione tra spettacolo e spettacolare: infatti, quando l'invenzione poetica venga tutta riversata nella scena, ritengo che si possa avere uno *spettacolo*, in cui l'espressione stessa sia Poesia: nell'effetto immediato, assoluto. E *spettacolare*, invece, l'abuso di spettacolo, nel senso degli effetti: cioè la retorica, l'esagerazione, l'enfasi, le quali invadono in un'epoca in cui l'esaltazione umana e la sua parola gonfia e tronfia fanno evadere l'uomo dal Vero, che è semplice. Il cinema sfrutta i facili effetti e i motivi che la Tecnica stessa suggerisce.

Perché l'effetto non è altro che la parola della Macchina (nel nostro caso) e basta un pizzico, un soffio d'enfasi perché esso perda l'equilibrio bello dell'Arte. Infatti: se tutte le arti si muovono sempre alla ricerca di un effetto (esso può essere di svariate nature), il cinema conta esclusivamente per questo e per quell'effetto, tanto che si potrebbe chiamare « Parte dell'effetto », per eccellenza. Risuonano ancora nei nostri orecchi gli applausi *a scena aperta*, durante la proiezione di film « western ». Tuttora in paesi ingenui o facili all'entusiasmo si ride e si canta in coro al cinematografo...

Ebbene: nella scala di questa critica, che vorremmo chiamare dello spettacolo e dello spettacolare (effetto diretto o effetto mancato), nella Prima Epoca del Cinema, la macchina da presa, di-

retta da artisti, conduceva ad una espressione definita, assoluta, che provocava il risultato desiderato più o meno fortemente, energeticamente, incisivamente: lo sforzo ad esprimersi e la ricerca del mezzo più adatto, portavano ad una linearità essenziale e vigorosa, ad una sintesi attenta e nutrita, che è madre di ogni effetto. Nella Seconda Epoca, con l'aiuto e l'incoraggiamento della Tecnica, s'è scoperta e sfruttata la facilità d'analizzare, e n'è derivato il compiacimento di questo analizzare, il costume di analizzare, pel piacere dei particolari, non del complesso. E, legatosi il cinema a questa maniera, affezionato a tutta una rete di convenzionali passaggi, annotazioni, dettagli, trovate, ecc. ha perduto di vista la sua legge prima: l'effetto reso nell'immediatezza dell'espressione e dei particolari, che urgono tutti verso il medesimo centro artistico: lo Stile del film ed il suo significato umano.

E qui bisogna fissare due punti: lo Stile in cinema non sarà altro che quell'impronta di personalità che riesce ad esprimersi con perfetta aderenza tra intenzione artistica ed effetto. Lo Spettacolo puro deve avere un'anima. E la soluzione proposta (che intende evitare l'assorbimento e l'annullamento successivo dell'invenzione poetica, nell'esecuzione) è questa: pensando alla nascita spirituale e alla realizzazione di un film *poetico*, ci nasce un bel paradosso in mente (nato dalla lettura dell'articolo di Mario Chiari e Gianni Puccini: « Visione Rettangolare », n. 118 di *Cinema*). Il Poeta avrà, inizialmente, un'ispirazione rettangolare, che risolverà in espressione rettangolare e sarà goduta dallo spettatore come visione rettangolare...

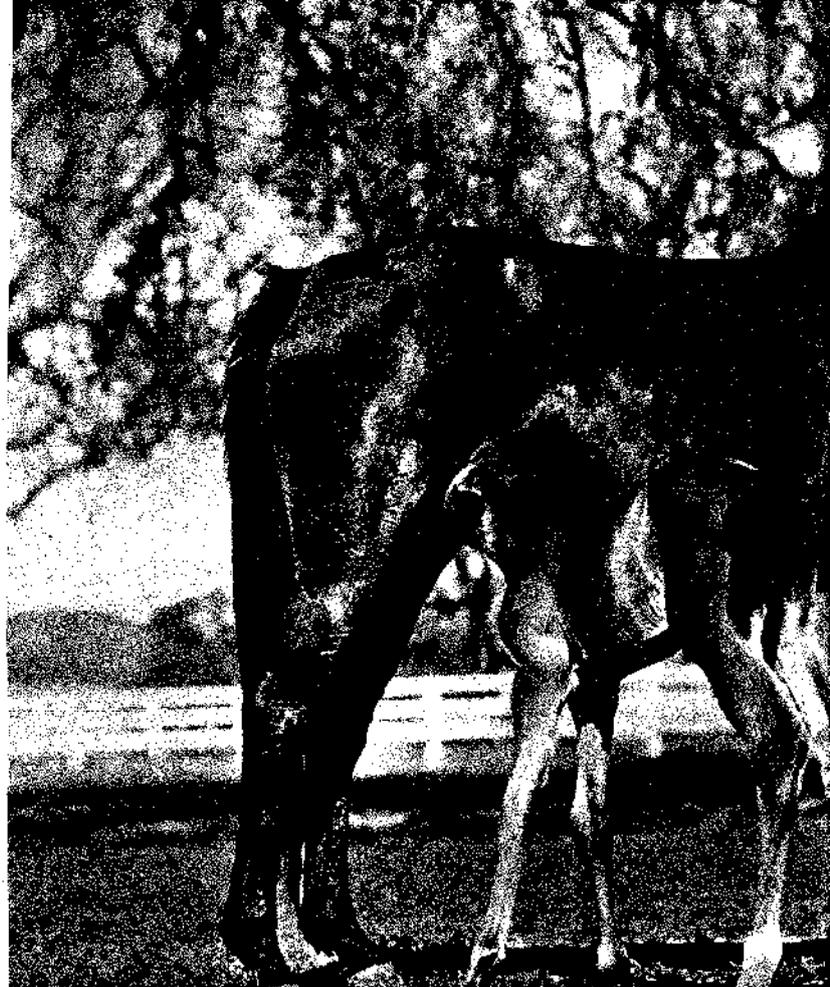
\*\*\*

E lasciamo che lo spiritello del Cinema se la ride e sghignazzi lassù...

DARIO CINI



...nella « Voce nella tempesta » si è raggiunto un tono di rievocazione che talvolta attinge anche all'irreale...



## LO SPETTACOLO

*UN nostro magico esperimento, qualche pomeriggio fa, ha finito per straparci ad esaurire su queste pagine un'opinione, più volte a noi consegnata dai fantasmi del cinematografo. Esitavano, gravati dalla canicola, su di un ponte, deserto. L'acqua inerte del fiume strava gli orli disfatti, sui quali antichi apparecchi per la pesca rimuovevano, entro un pigro cerchio, reti madide. Un risplendente fiato cilestrino avvolgeva i « grattacieli », un tempo verdi e rosa. All'improvviso, un cavallo sortì da chissà dove. Era montato, di traverso, da una villana pectosa ed atticcata, vestita di giallo e con in capo un fazzoletto turchino, come il grembiule. Scorse avanti cocciuta, quasi superba, levando un bastone nodoso. Il cavallo non subiva quell'atmosfera gravosa, piuttosto, estremamente conscio del suo ruolo « spettacolare », stendeva ed ergeva di continuo il collo alto, atteggiava*

*le zunt  
opposto  
dine di  
si cons  
raccolse  
cagione  
dopo a  
dallo s  
l'altro,  
prio pe  
preciso  
gettarso*





# IL CAVALLI

*di un ballo popolare, creando un clima, del tutto liquido, più volte, ascoltando attento: una moltitudine il ponte; adagio spari, lontano. L'asu ed il tedio, la nostra fantasia, dietro il volto, incantato, furia vanitosa apportata dai cavalli si fissò nell'aria, avido desiderio di ripetizione del miracolo. E adesso, davanti ai vostri occhi le visioni di cavalli offerlevi con accuratezza queste fotografie: noterete, già morbide campano dal pericolo della leziosaggine pruvalli, a causa della loro vastità eleganza, del loro me, e, più di tutto, a causa di quel loro sgarriante*

ALS



• Allan Jones si disegna



# L'AMMONIMENTO DI DEMOSTENE

LA tradizione del comico cinematografico è, in Italia, del tutto inesistente. L'aspetto comico del nostro cinema è nato (bene o male) ieri, anzi oggi: base prima di un eventuale sviluppo.

In verità nessuno si è mai posto il problema di una nascita così tarda.

Eppure molti l'avevano sognata ed auspicata con entusiasmo, anche se è da dubitare che con tale sentimento l'abbiano poi accolta. Così, se ad un primo sguardo può sembrare assurda l'idea di voler indagare intorno ai precedenti di una tarda esistenza, è facile dire come in realtà essa non lo sia affatto; perchè oggi noi consideriamo il fenomeno in stretto rapporto con le tradizioni nazionali e, più ancora, con la cultura contemporanea.

Noi siamo un popolo essenzialmente mediterraneo, intuitivo, di una schiettezza pur oggi molto latina. Ora, l'espressione comica, che si attua nel riso umano, discende direttamente dall'intuizione: il riso (vera e propria liberazione dello spirito) è degli intuitivi come l'umorismo (una specie di riso tormentato) è dei riflessivi.

Uno spirito complesso produce, per solito, umorismo, mentre il riso schietto, inteso appunto come liberazione, è piuttosto prerogativa del semplice, dell'irriflessivo. Ne è chiaro esempio il fatto che tutti ridono, ma ben pochi fanno dell'umorismo.

L'umorista però è in una posizione più alta, più artistica, perchè, sensibile al riso, ha fatto di questo un motivo di superamento. Il riso, infine, è istinto, ed ha come presupposto impulso dinamico l'azione della materia, l'umorismo invece è pensiero, e suo presupposto impulso dinamico è l'azione dello spirito.

Teniamo a questa conclusione in modo particolare: essa è la chiave che ci permette di spostare il problema nel campo artistico del cinema.

Azione, azione, azione, disse un giorno Demostene discorrendo dell'arte oratoria: e involontariamente enunciò, precorrendola di secoli, la formula base del cinematografo, il quale nacque, ce lo dice il suo nome, come puro movimento.

Il brevissimo ARROSEUR ARROSÉ del 1896 fu solo involontariamente di genere comico. I fratelli Lumière non si erano evidentemente proposti il riso del pubblico come fine del loro spettacolo, ma nell'intento di destare stupore e meraviglia con la nuova suggestione delle immagini in moto, lo ottennero egualmente.

Il carattere dunque di perfetta identità fra meccanismo cinematografico ed essenza di azione comica spiega completamente il grande successo del film comico ai primordi della sua storia. Schiere di buffoni, dalle maschere più o meno ridicole, popolarono in quegli anni precedenti la guerra, e anche dopo, i primi stabilimenti della nuova arte-industria.

Numerosissimi in Francia, i comici dello schermo apparvero anche in altri paesi minori. Se la Francia ebbe, già nel 1905, i suoi Max Linder, Bébé, Robinet, Gribouille (Cretinetti) e Guillaume (Polidor) la Polonia rivelò Anton Fertner del quale ricordiamo un ANTONIO VIENE PER LA PRIMA VOLTA A VARSAVIA realizzato intorno al 1908. In America Mack Sennett inventò le tuttora celebri « bathing beauties ». Di Ridolini rivediamo ancora oggi con una certa compiacenza le balorde avventure: e se è svanito in noi il ricordo di un Polykar bocmo (1917), conserviamo però qualche antica espressione dei dancsi Schenström e Madsen Doublepatte e Patachon) mentre corrono all'impazzata, seduti in un carrello, sui lucidi binari attraverso la campagna.

Mentre la tradizione americana continua — dopo Langdon e Beery, Lloyd e Keaton, Eddie Cantor e Seymour Hicks — con Lau-



L'umorismo di Macario è troppo spesso basato sulle faccende del 'Marc Aurelio' e del 'Bertoldo' (foto Vaselli)

rel-Hardy, i Marx e i Ritz Brothers, nulla, assolutamente nulla di comico allinea l'Italia in quarant'anni di cinema.

Per quanto remote fonti di comico, letterarie e teatrali, alimentassero ancora la tradizione italiana, tuttavia lo spirito di fine secolo risentiva profondamente delle scosse vicine. Al Settecento incipriato di damine e di eleganti arguzie era seguito un Ottocento rivoltoso e inquietamente romantico; il riso, degenerato in feroce caricatura, era sconvolto nel suo peculiare elemento di calma liberazione.

Il cinema non poteva, in Italia, non risentirne profondamente: così la visione del mondo attraverso l'obiettivo ebbe presto i suoi limiti, acuitizzati dalla nuova esperienza della guerra mondiale.

Il dramma fortissimo delle nazioni si mutò in una febbricitante esaltazione dei valori passionali da salotto: con una foga inusitata e generosa imperversò la Borelli. Gli uomini del cinema italiano, tutti in abito di società, corsero le avventure più rischiose dell'amore e ne viscerarono le finte drammatiche fino al parossismo.

Il dannunzianesimo mondano, abbassato ad un livello eccitantisimo, incatenava anima e sensi. Così quel dramma, per aver concesso orizzonti troppo vasti a toni minori della sostanza che gli era propria, rasentò a volte la farsa: la quale, con gli ultimi residui della passione, divenne in seguito « pochade » e gironzolo per i teatri.

Infine la calma politica e la conseguente distensione degli animi straniarono le menti indirizzandole per una via di maggiore sicurezza; riaperte anche le frontiere spirituali, crebbe negli uomini la fede nella vita di ogni giorno, nell'amore, nel lavoro.

Ma il cinema italiano non rideva: tutt'al più incominciava a sorridere. E io penso che il lato più benefico del moderno « sentimento » americano abbia enormemente influito sulla nuova posizione sociale: un'opera come PRIMO AMORE (Fejos, 1928) non fu presto dimenticata.

E in alcuni toni del Camerini di prima maniera (GLI UOMINI CHE MASCALZONI, 1932) si poteva riconoscere una lieve ispirazione al lavoro di Fejos, per quanto la materia fosse italianamente trattata ed elaborata.

Il cinema italiano continuava a sorridere: ci parlava bonariamente ed ingenuamente degli universali « lui e lei » inondando tutto con un raggio di sole mediterraneo.

E di questo passo, per la via del comico, fino ad oggi, fino a Macario: al quale una

morbosità sciocca ha dedicato tutti gli onori. Ma il valore cinematografico delle sue opere non è ancora chiarito nè definito in un giusto clima estetico, e neppure lo è, in tono minore, nei riguardi di Totò. Quale è dunque questo clima? Quale funzione estetica esso ha? E, soprattutto, quali sono le sue influenze sull'odierno cinema comico italiano?

Macario vive certo sullo schermo non per una vita propria, ma in funzione di un particolare atteggiamento giornalistico: intendo con ciò lo spirito comico, ormai ben conosciuto, di un *Bertoldo* o di un *Marc' Aurelio*: le cui pagine sono, nè più nè meno, il bollettino settimanale della facezia prettamente moderna, rapida, violenta, paradossale e surreale all'eccesso.

Oggi il cambio di una vocale o lo sforzo di una rima ottengono risultati paragonabili a fuochi d'artificio.

È ovvio però che questo genere di umorismo (nel senso lato della parola) è strettamente teatrale e nettamente anticinematografico. I motti, le «gags», le battute esplosive, hanno la loro giusta cornice sul palcoscenico, vicino alle gambe nude; il loro successo può dipendere, per le meno paradossali, anche dalla felice mimica di chi le racconta, mentre le più ardite, le più cerebrali, trovano posto nelle colonne dei giornali. Con il cinema esse non hanno niente a che vedere, se non sono, non dirò accompagnate, ma addirittura diluite nell'azione. Altri esempi ce lo confermano. Riportiamoci a Linder, a Lloyd, a Keaton. In essi predomina la mimica in movimento: ecco il motivo di quei grandi successi.

Da noi, invece, catturato un attore di varietà, in virtù forse di un viso bianco, di due occhi rotondi e di un ricciolo nero, lo si scaraventa sotto il fuoco della macchina da presa per far danzare le amenità di un gruppo di sceneggiatori; i quali sono appunto gli artefici delle cerebrali vignette odierne. Si è creduto, insomma, che l'unione di due elementi di successo, come la nuova corrente umoristica e la fantasia (discutibile) di un Macario variopinto, potessero validamente aprire la strada al capolavoro cinematografico. Assurdità enorme: teatro e letteratura non formeranno mai, da soli, la realtà visiva.

Per lo stesso motivo, neppure i Marx e i Ritz Brothers fanno del vero cinema: e se le loro esibizioni ottengono ilarità e successo, ciò si deve ad elementi musicali o da rivista, che vogliono essere scherzi comici, e nient'altro: pezzi isolati di bravura sui quali nessuno può trovare a ridire. Anche Eddie Cantor ci fu presentato vicino alle «Goldwyn Follies», ma bisogna riconoscere che talvolta lo sorresse una ben congegnata vicenda (*ROMAN SCANDALS*, *Il mu-*



Totò ha una maschera interessante, che non è ancora stata usata a proposito (foto Vaselli)

*seo degli scandali*, 1934). Harold Lloyd e Buster Keaton, uno col dinamico sorriso, l'altro con statica serietà, pure creando dei personaggi, aderirono quasi sempre ad azioni di notevole compiutezza comica.

Orbene, la comicità di Macario non è certo quella dei classici esempi e neppure quella dei Marx o dei Ritz: decisamente lontana dai primi e, se mai, più vicina a questi ultimi, con esclusione degli elementi coreografici d'effetto.

Questo, peraltro, non dimostra nelle sue opere la presenza di una forte originalità, la quale, come si è visto, deriva interamente da un meccanico umorismo giornalistico. Inoltre, è da segnalare che Macario — in epoca precedente alla sua odierna attività — fallì del tutto come personaggio. Quando apparve nel 1933, *ARIA DI PAESE*, fu tanto evidente la piatta imitazione di celebri stili che nessuno, o quasi, ebbe parole di considerazione di fronte al nuovo tentativo. Macario era a quel tempo l'ingenuo paesano, timido scontroso e innamorato, alle prese con i rivali più belli e meglio esperti della vita: era l'uomo senza coraggio di fronte all'amore, il distratto negli affari, il bambino nelle movenze e nelle espressioni. Avrebbe potuto essere un nuovo interessante personaggio; ma incapacità o costrizioni non glielo permisero.

Così, rivedendolo oggi in abito di gala, lucido di brillantina fino ad emulare gli specchi, con quel sorriso di apparente ingenuità e totalmente birichino, ci fa davvero l'effetto di un figlio illegittimo riconosciuto molto tardi da un padre arricchito all'im-

provviso. Macario ha in certo senso due nascite; delle quali la seconda, la nascita ufficiale, è in funzione della cattiva riuscita della prima.

DÌ IMPUTATO ALZATEVI!, LO VEDI COME SEI?, IL PIRATA SONO IO! e NON ME LO DIRE! si contano sulle dita i metri di pellicola suscettibili di effetti artistici: e le poche «trovate» degne di rilievo — come quella (veramente ottima) del pazzo in NON ME LO DIRE! — esulano generalmente dalla persona di Macario, che si limita a vomitare scemenzucole con la sua balbuzie istrionica.

A che si riduce il valore puramente visivo del cinema di Macario, se gli leviamo la parola? Certo a due o tre fughe acceleratissime e spettacolari, mediocre ripetizione delle comiche di buona memoria.

Macario continuerà, probabilmente, a fare del cinema. Se per la via seguita finora o per un nuovo orientamento, non è possibile dire con precisione.

Col permesso degli sceneggiatori, Macario potrebbe (ma è poi una intenzione?) ritentare la via del personaggio; e, col permesso di Macario (se egli volesse cioè rinunciare un poco al proprio divismo pubblicitario) gli sceneggiatori potrebbero abbandonare lo sfoggio di enormi quantitativi di parole per dedicarsi, con la fantasia che indubbiamente posseggono, a vicende meglio elaborate in funzione dell'azione comica.

È bene, in proposito, prendere nota del primo vero esperimento cinematografico di Totò, *SAN GIOVANNI BECOLLATO*: nei suoi riguardi valgono alcune osservazioni già enunciate per Macario, e precisamente quelle sul valore visivo.

In *SAN GIOVANNI BECOLLATO*, però, la vicenda teatrale non lascia scorgere che annebiate possibilità di sviluppo per la nuova maschera; una maschera ad ogni modo più interessante — dal punto di vista cinematografico — di quella del comico torinese.

Ma siamo sempre sulla via del personaggio, che del genere comico è troppo spesso divistica accentuazione.

Per concludere, è chiaro come il film comico, in Italia, esista sì «storicamente» ma non abbia, almeno per ora, un valore estetico di importanza artistica: dove l'inartisticità deriva proprio dalla mancanza del vero senso dinamico-visivo: conclusione amara, che la critica e non il pessimismo aprioristico ha qui suggerito. Accettiamola piuttosto come esortazione, memori del fatto che, nel campo del comico cinematografico, lo spirito mediterraneo, qualora venga applicato a una sicura comprensione dei valori visivi, ha infinite cose da esprimere: alle quali può efficacemente presiedere il triplice ammonimento di Demostene.

GUIDO GUERRASIO

# VECCHIO GRIFFITH

(Continuazione e fine - Vedi numero precedente)

NEL supplemento settimanale de la *Nacion* di qualche anno fa, lo scrittore di cose cinematografiche Manuel Rodriguez in un lungo articolo comprendente la figura complessiva del grande americano, scrive: « Griffith ha dato la struttura tecnica a tutto il cinema americano. Egli ha insegnato a mettere i punti, le virgole, i punti esclamativi e ad ordinare i discorsi nel linguaggio delle immagini ». Anche lo scrittore argentino parla dunque di « base umana » nelle opere di Griffith, e non esita a definirlo il « padre della cinematografia americana », « l'orientatore della cinematografia mondiale ». Conclude il Rodriguez: « Griffith più di tutti gli altri americani, come Zukor, Fox, Lasky, Selznick, Ince, Mack Sennett, è stato colui che ha gettato la pietra fondamentale sopra la quale riposa, ferma e maestosa, la potente e complessa fabbrica del cinematografo. Il suo influsso ha trapassato le frontiere e dominato altre cinematografie, da allora sottomesse ai suoi canoni. Si è ripercosso profondamente nel cinema russo e si è prolungato nella sua più tipica distintiva caratteristica, il montaggio. Griffith ha creato la sintassi al linguaggio delle immagini ». Léon Moussinac, ne *Le Cinéma des origines à nos jours* (Aux éditions du Cygne, Pa-

ris, 1932), scrive: « Un genio ansioso di emozioni profonde che impiega tutte le risorse della sua incomparabile tecnica a dare una verità precisa alle immagini ed a sviluppare un soggetto che trova quasi esclusivamente sullo schermo le sue proprie ragioni; un uomo in cui la ricerca dell'espressione sentimentale si spinge verso tutto e si solleva così bene talvolta fino all'emozione che gli si perdonano volentieri le sue debolezze ». « La sua opera manca di vero lirismo », conclude il Moussinac, ed anche lui non va oltre in un'analisi più precisa e profonda. René Jeanne, sempre per la stessa antologia, scrive di Griffith: « Un amore veramente romantico per le antitesi, cioè per i passaggi rapidi e reiterati dalla violenza alla calma (GIGLIO INFRANTO), da un ritmo lento ad un ritmo rapido, dal nero al bianco, un gusto sicurissimo nel maneggio della luce, un senso rarissimo della composizione, una sincerità scrupolosa ed anche la preoccupazione di difendere in ciascuna delle sue opere una tesi ed un'idea filosofica che assai spesso è sempre la medesima: quella del progresso dell'evoluzione umana sempre ritardata dalle forze brutali della realizzazione ». In sostanza, niente di nuovo, anche in Jeanne: e forse quel certo en-

tusiasmo per Griffith è più una manifestazione esteriore che il frutto di un intimo convincimento.

Abbiamo lasciato per ultimo Alberto Consiglio (*Cinema*, « arte e linguaggio », Hoepli, 1936) perchè ci è sembrato lo scrittore che ha meglio inquadrato l'opera e la figura di Griffith. Infatti Consiglio, dopo aver osservato che Griffith « fu il primo ad usare il cosiddetto "obbiettivo rotante" cioè, ad imprimere all'obbiettivo il movimento rotatorio e comprensivo dell'occhio umano che gira su di una scena od un panorama; e fu il primo anche ad usare con criteri di verismo il movimento di grandi masse e ad intuire i grandi paesaggi con vero spirito artistico », non esita ad affermare che di Griffith « non è possibile citare una vera e completa opera d'arte ». E in questo siamo perfettamente d'accordo. *INTOLERANCE* non è che una costruzione grandiosa di un'idea che non aveva fondamenta solide. E non era soprattutto l'espressione genuina del mondo di un artista. Consiglio a proposito di questo film, scrive: « Un certo tono di primitivismo, una certa dispersione dello spirito creativo. In *INTOLERANCE* si tenta, in reazione alla grossolana produzione storica, la creazione di un nuovo ritmo cinematografico. In quest'opera Griffith, intuendo le enormi possibilità del cinema, tentò di infondere nella sua opera una vasta tesi etico-sociale e di dare al ritmo cinematografico una tendenza di simultaneità. Tentativo ingenuo, arieggiante quello dei pittori primitivi, che tentavano di rappresentare le prospettive per mezzo di simboli. Griffith, alle prime origini del cinema come arte, tentava già di violare quei limiti della materia cinematografica, che sono i limiti della nostra stessa vita: egli pensava che, sviluppando quattro trame contemporaneamente, inquadrare in quattro diverse epoche della storia, legate da un'unica tesi etico-sociale, potesse, il cinema, dare forma concreta perfino ad un'ideologia. Ma, questo di Griffith, rimane uno dei tentativi più originali di spingere la tecnica oltre i limiti del verismo: ricerche rimaste inani soprattutto perchè spinte al di fuori del campo artistico ». Fallito in fondo il verismo di Griffith, da questo ne nasce un altro, certo più spontaneo, ma molto meno tematico. Dai film di Griffith infatti prendono l'avvio, a cominciare dai DIECI COMANDAMENTI, tutti i film di Cecil De Mille. Lo sforzo di dare un senso preciso alle possibilità vaste del cinema, diventa ne più nè meno che un genere. Un genere che a poco a poco decade, fino a darci opere di livello artistico assai basso, come *CLEOPATRA*.

\*\*\*

Chiuso così il vasto panorama dei giudizi degli scrittori cinematografici su Griffith, sarà ora opportuno tirare le conclusioni. Fissata come postulato la necessità di un



Griffith mentre dirige 'La nascita d'una nazione' nel 1915. Alla 'camera' il suo fedele operators Billy Bitzer. Accanto al regista i famosi interpreti del film, Lillian Gish e Wallace Reid



'Intolerance'

equo esame delle figure più importanti del cinematografo, e scelti con criterio eminentemente estetico i classici di questa arte, i veri e gli unici poeti del cinema, possiamo senza tema affermare che David Wark Griffith, pur essendo una figura di enorme e vasta risonanza, non è nel novero di quei pochi. Noi lo consideriamo tra coloro, e non dovrebbero risultare molti, che hanno contribuito in modo decisivo all'affermazione del cinema, ma che tuttavia restano un po' al margine di coloro che sono veri artisti e creatori. Griffith fa parte insomma di quelli che hanno lavorato più con i mezzi tecnici che con la fantasia, più con un senso pratico che con un senso poetico delle cose.

Così per Griffith, come per tutti coloro che, come lui, hanno contribuito all'affermazione di un cinema-arte autonomo dalle altre arti, sarà certo utile scoprire fino a che punto la loro opera sarà genuina, quanto i poeti abbiano influito su di essi, e, inversamente, quanto essi abbiano influito con le innovazioni sui poeti. Non è chi non veda facilmente, come il porre di volta in volta in giusta luce queste figure, sia giovevole anche alla storia del cinema, dimostrando anche che, per quanto nel cinematografo la critica abbia fatto in un tempo relativamente brevi passi molto lunghi, tuttavia per questo non è ancora chiuso, come è logico,

il campo per le polemiche e per le esatte rivalutazioni.

Griffith fu dunque il primo ad usare la macchina da presa come mezzo autonomo di espressione mediante le immagini: egli è il primo che fa uso largo dei dettagli e dei particolari, funzionanti da temi emotivi, e mai distaccati dal racconto, è il primo che si serve dei procedimenti allusivi, delle analogie (in questo sarà più tardi molto seguito dai russi), e di altri espedienti che rivelano la loro indole prettamente cinematografica. È il primo che rivoluziona il montaggio, ed a questo riguardo si può affermare che fu il primo in tutto il mondo ad indicare quella strada che poi i russi ripresero e seppero ancora perfezionare, creando una tecnica di montaggio che rientra fra gli elementi essenziali nella creazione di un film. In questo senso si può senz'altro parlare di un montaggio « alla Griffith ». Griffith fu anche il primo che diede all'illuminazione un valore sostanziale.

In definitiva, Griffith fu un iniziatore nel senso che ha indicato il modo di adoperare in maniera non soltanto commerciale, ma anche con un tentativo artistico, quei mezzi tecnici e meccanici che altri avevano inventato e che lui stesso aveva perfezionato, migliorato, e, soprattutto, aveva saputo applicare funzionalmente. Si può ad esempio

sostenere che il primo carrello fu usato nel film italiano CABIRIA: ma Griffith poco tempo dopo saprà ricavarne effetti e possibilità di ben altra portata. Griffith fu insomma il primo che usò il linguaggio cinematografico per raccontare con una nuova tecnica espressiva.

In materia strettamente tecnica si devono a Griffith notevoli scoperte, che daranno modo ad altri di servirsene con intenti ancora più programmatici e precisi. Si devono a lui la scoperta del primo piano (close up), della dissolvenza in apertura ed in chiusura (fade in, fade out), della marcia indietro della macchina flash back), del ritorno di un'immagine o di una scena come leit-motiv (cut-back).

Non si può dunque disconoscere a Griffith di aver portato un rinnovamento decisivo nel campo del cinematografo. Si può anzi convenientemente affermare che con le sue scoperte tecniche e stilistiche, con il suo modo originale di usare la macchina da presa, con il buon senso dei suoi film talora un po' ingenui (LE DUE ORFANELLE, AGONIA SUI GHIACCI, L'ANGOSCIA DI SATANA, LA LEGGE DELL'AMORE, LE AVVENTURE DI DOLLY, I LIUTAI DI CREMONA, IL CAPPELLO DI PARIGI, ecc.), tal'altra un poco vaniglioriosi (GENESI UMANA, LA BATTAGLIA DEI SESSI, JUDITH OF BETHULIA, LA NASCITA DI UNA NAZIONE, IN-



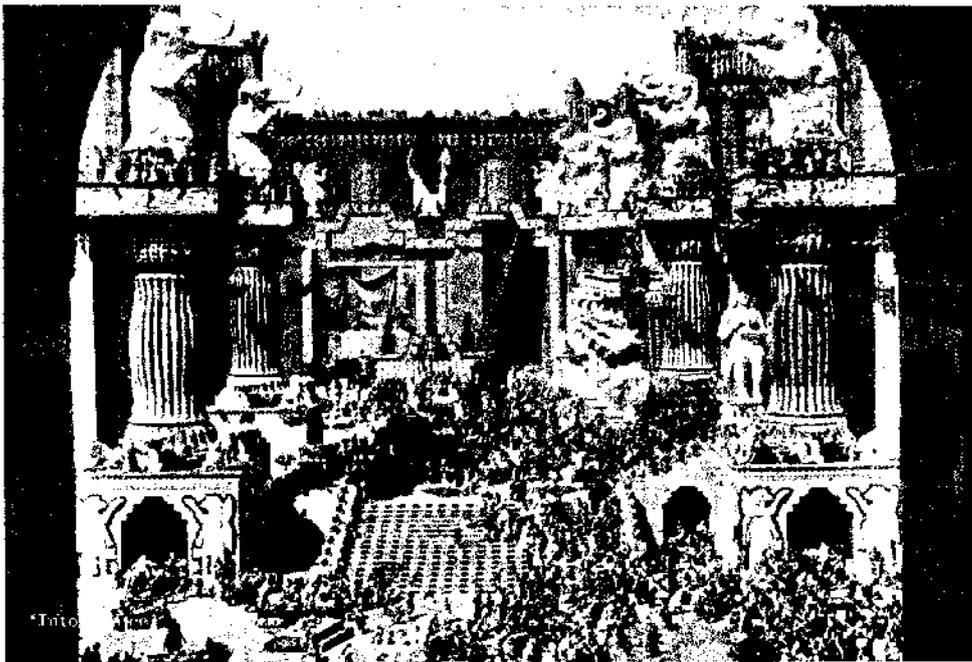
Una celebre scena del film 'La nascita d'una nazione': le forze del generale Shenouaz marciano verso il mare

TOLERANCE), ma sempre degni e sempre ad un livello che fino ad allora non era stato raggiunto, egli abbia indicato la strada per la realizzazione di un cinema-arte. Ha certamente influito su tutta l'opera di Chaplin, ed è stato il maestro di Erich von Stroheim e di King Vidor, nonché, sia pure indirettamente, dei russi. I suoi celeberrimi finali, tradizionalmente americani, aprono la strada ad un genere avventuroso che è ancora oggi vivo (OMBRE ROSSE), e che deve ancora trovare un altro genere che artisticamente lo superi. Malgrado tutti questi meriti, ripetiamo, egli non fu un vero

artista, ma piuttosto un indicatore, uno di quegli ingegni che hanno il potere di far vedere al di là del visibile.

Considerando tutta la sua opera, si può dire che fa durativamente parte della tradizione americana; ma il suo realismo non è compiuto, non arriva, in virtù di certi influssi non ben definiti e non facilmente definibili del cinema italiano, come gli altri americani, al punto di scoprire la realtà, sebbene non si possa dire che egli la ritrovi solamente. C'è un'interpretazione della vita contemporanea che è essenziale ed efficace in un senso artistico soprattutto nei brani di INTOLERANCE, ed in GIGLIO INFRANTO, che è forse il suo film più realizzato, nel senso che raggiunge in pieno un equilibrio tra la sua personalità ed il mondo immaginato ed espresso, e rivela la sua vera indole, che è incline e vicina all'umanità spicciola di tutti i giorni, la quale nei primi tempi, quando ancora faceva l'attore, aveva presente e nella quale viveva, e a valori ridotti all'essenziale, al nocciolo. Come INTOLERANCE, anche LA NASCITA DI UNA NAZIONE è un grande tentativo, che si riallaccia come origine ai grandi spettacoli cinematografici italiani, e soprattutto a CABIRIA ed a QUO VADIS. Ma il risultato non è raggiunto, ciò che egli voleva, non è pienamente realizzato: il film, pur possedendo delle sequenze molto belle, non riesce a comunicare un intenso grado di commozione. ALLELUJA che pure, come la NASCITA DI UNA NAZIONE, esamina ed approfondisce il problema razziale, è un'opera assai più importante, anche se si deve notare che non ha avuto il successo di critica e di pubblico dell'altro. I mezzi espressivi sono portati da Vidor, con minor fatica e con minor spesa, in un clima assai più poetico.

MASSIMO MIDA



## IL GIGANTE INVECCHIATO

SAN ILARIO LIGURE, luglio.

SAN Ilario Ligure, passo della riviera genovese, è la residenza del famoso gigante del film muto, dell'eroe di vent'anni fa: Bartolomeo Paganò o « Maciste », il nome d'arte assegnatogli da Gabriele D'Annunzio per l'interpretazione di CABIRIA.

La strada che conduce a San Ilario è in dolce salita e il panorama diventa, a poco a poco, sempre più suggestivo; dal mare, ora calmissimo, si scopre in lontananza, il promontorio di Portofino.

Il paese è alle falde del monte Giugo e dal piazzale della chiesa antica, la vista ricorda un poco quella che si ammira a Ravello, dal terrazzo di Villa Cimbrone.

Dalla piazza, verso ponente, vi è un breve tratto alberato e la strada ha fine proprio dinanzi al cancello di una villa, circondata da grande terreno coltivato. Eccoci di fronte a Maciste: egli ha conservato quel suo aspetto di bell'uomo imponente, e ci intimidisce in un primo momento.

Indossa un abito sportivo, porta con sé un nodoso bastone, e dà subito l'impressione di una solida, ancora robusta corporatura.

Maciste, rievocando i periodi della sua carriera cinematografica, ci parla, commosso, di CABIRIA. Egli ricorda il suo personaggio che, a dorso nudo e con i muscoli faticati, alla Tarzan, giganteggiava, ed interpretava una delle più belle scene: il rapimento della piccola Cubiria. Eppoi le sue interpretazioni in MACISTE CONTRO LA MORTE, di genere « avventuroso », nel 1916; e nel periodo 1926-1928 quelle in MACISTE ALL'INFERNO, di cui si è avuta, poco tempo fa, una riedizione sonora; in IL GIGANTE DELLE DOLOMITI, in MACISTE NELLA GABBIA DEI LEONI, in MACISTE CONTRO LO SCEICCO, in IL VETTURALE DEL MONCENISIO, in GIUBBITA ED OLOFERNE.

Maciste, accompagnandoci all'uscita, afferma decisamente che non riprenderà l'attività cinematografica; desidera piuttosto, e preferisce godere gli ozii beati del suo paese nativo a un rischioso ritorno sullo schermo.

LAURA CLARA GIUDICE



Foto L. C. Giudice

# CINEMA E VITA MILITARE

ESISTE, tra il cinema e la vita militare, una profonda analogia, come agevolmente può essere dimostrato, sia dalla quantità dei film che si sono ispirati e tuttora s'ispirano a tale motivo, sia dai motivi schiettamente cinematografici che frequenti balzano alla mente di chiunque provi tale esistenza. Esistenza particolarissima: chi l'ha vissuta, specialmente da semplice soldato, non può sentirsi indifferente a tutti quegli schietti e sicuri effetti d'arte che, in generale, si rivelano appieno a chi ne consideri l'intimità profonda, oppure le veloci manifestazioni esteriori, gravide di significato.

La puerilità, la meschinità, la faciloneria, con cui produttori stranieri e particolarmente nostrani hanno realizzato o continuano a realizzare soggetti di ambiente e d'interesse militare, ci sono sempre parse dolorose. Questa brava gente, è chiaro, non solo non nutre in se stessa un'idea, sia pur minima, sia pur pallida, di ciò che si vuol intendere quando si parla di film che abbiano un loro netto, reale e preciso valore cinematografico; ma neppure ha mai avuto occasione di provare e di sentire personalmente dapprima, per far poi intendere ad altri, questa essenziale esperienza del soldato. Talchè dai loro ibridi compromessi commerciali apparvero soldati ridicoli, passioni inesistenti o forzate, un folcloristico giuoco di uniformi a rimpiazzare l'aperta e naturale espansione dell'anima militare.

Anche se purtroppo non sarà facile andarle a scovare in quel campo cinematografico nostro, che tanto ci sta a cuore, anche in questo, come in altri campi, le eccezioni ci sono. Anzi numerosi film, diversi per nazionalità e per tendenza per stile, hanno dimostrato ampiamente che, perfino in margine alla guerra, si può penetrare il sentimento del soldato. Sovente, quando la guerra stessa diviene quasi la protagonista dell'azione, e bisogna perciò dare un certo rilievo alle visioni dei campi di battaglia, e sulla colonna sonora è necessario dare libero sfogo a tutti i rumori infernali provocati dalle varie armi, sovente allora è persino più facile cadere nel retorico e nel convenzionale: il regista di *MADemoiselle Docteur* ha dovuto allentare per alcuni quadri la tensione drammatica proiettata in una Salonicco ribollente, quando le esigenze commercialistiche da lui stesso denunciate (Pabst: articolo sulla schiavitù di Hollywood) gli hanno imposto le solite dissolvenze e sovrimpressioni d'uso. E così è avvenuto che in molti film cosiddetti di guerra, le cose meno interessanti fossero proprio quelle riguardanti direttamente la guerra.

Non è raro il caso di opere che, anche senza bisogno di ricorrere a visioni propriamente guerresche, ma specialmente basandosi sopra una salda costruzione interiore di personaggi veramente militari, siano riuscite a interpretare umanamente, e a rendere spes-

so con puro gusto visivo, lo spirito, quale che fosse, dei soldati. E senza che in noi affiori l'idea di enumerarle tutte, e per ordine, le eccezioni possono, ad esempio, andare dalla trama, spesso troppo superficiale, della *GRANDE PARATA* di Vidor, inscenata tuttavia da un regista di gran cuore e di viva sensibilità cinematografica; al realismo spietato della *BANDERA* di Duvivier, dove ad un malinconico senso di spiccato carattere mediterraneo ed arabo è contrapposta una virile, spregiudicata e « continentale » concezione del soldato volontario e disperato. Possono andare dalla riduzione di un libro celebre, *NIENTE DI NUOVO SUL FRONTE OCCIDENTALE*, come il libro « scavato », alle balordissime avventure di qualche coppia, un tempo famosa — Wallace Beery e Raymond Hatton, Edmund Lowe e Victor McLaglen, ecc. —: avventure interessanti per qualche realistico particolare. Fino ai film « militaristici » di Pabst, *WESTFRONT 1918* e *KAMERADSCHAF A VERDUN* di Léon Poirier.

Invece di continuare nelle citazioni, sarà meglio soffermarsi un istante su qualche opera caratteristica e importante. Tre recenti opere ad esempio, pur essendo l'una dalle altre lontanissima per vari motivi — di tecnica, di tendenza, di costruzione —, hanno tuttavia in comune per lo meno il fatto d'essere riuscite, tutt'e tre, ad esprimere artisticamente quel che volevano dire, e quindi tutt'e tre saranno ricordate in una rigorosa storia del cinema di domani: *LA GRANDE ILLUSION*, *SEI ORE DI PERMESSO* e *UOMINI SUL FONDO*. Tre opere essenziali, e, come si vede, l'una francese, l'altra tedesca, nostra la terza.

Film che ha prodotto, negli spettatori che hanno potuto assistere alle proiezioni speciali di Venezia e della Triennale di Milano,

una profonda impressione, *LA GRANDE ILLUSION*. Nel progredire stilistico di Renoir, rappresenta un ulteriore svolgimento di *VERSO LA VITA*, con un ambiente indubbiamente più vicino e sentito dallo spirito dell'autore. Jean Renoir è, egli stesso, col solito Charles Spaak, l'autore dello scenario; che, direi, è stato montato come un documentario, studiato con finissime intuizioni psicologiche e umane nei personaggi principali e in quelli secondari (Carette, Dalio, Gaston Modot). È un'opera che fa un'impressione incontrollabile, anche perchè è difficile intuire quanta parte del suo fascino debba essere attribuita al parlato — francese e tedesco — che risuona a volte molle a volte aspro ai nostri orecchi d'italiani. Ma questa fu indubbiamente una delle preoccupazioni maggiori di Renoir, che anche dei rumori si valse in questo film, come pochi ancora sembrano aver fatto (Dreyer, John Ford e qualche altro). Il passo risoluto e cadenzato di Stroheim, ad esempio, non ha mai potuto avere così intenso risalto come in quest'opera. La quale ha pure questo pregio fondamentale: di presentare, in una avventura che si svolge in margine alla guerra, quattro personaggi principali tra i più veritieri che sia dato immaginare. Lo scrupolo del direttore arrivò sino al punto di adoperare attori francesi per le parti francesi e attori tedeschi per quelle tedesche. Ma così sono sorti, e si sono scolpiti nella nostra memoria, il quadrato solido e sincero contadino attaccato alla sua terra (Jean Gabin), accanto al fine aristocratico un po' « blasé », ma superiore uomo di mondo e di cultura (Pierre Fresnay); la triste, umanissima, ospitalissima donna della terra tedesca (Dita Parlo: non è vero assolutamente che nel suo episodio vi sia un rallenta-



Nel film 'La grande illusion' tutti i personaggi erano militarmente ben penetrati



'Uomini sul fondo' presenta e scava dei personaggi senza alcuna retorica (foto De Manins)

mento e una diminuzione rispetto al resto), accanto al duro cavalleresco e pittoresco ufficiale condannato a servire la propria nazione lontano dal campo di battaglia (Erich von Stroheim). Tutte le scene d'assieme tra i soldati chiusi in un campo di concentramento, o in un castello sotto la sorveglianza di altri soldati, e le scene schiettamente documentarie — come quando l'obbiettivo sembra cogliere il respiro della campagna tedesca —, sono difficilmente superabili. C'è, ad accrescere drammaticamente l'atmosfera e la verità di quel mondo, un dialogo stupendo e di grande effetto (ma anche nella vita reale, come sono belli certi discorsi che fanno i soldati!); c'è una musica essenziale, una fotografia a volte limpida come la pura aria di montagna, a volte ricca di poetici chiaroscuri, e un montaggio vigorosissimo nei punti di tensione. Ecco perchè abbiamo voluto ricordare LA GRANDE ILLUSION: perchè non ha solo un soggetto, come mille altri film, « esteriormente » militare; ma questi avvenimenti e questi soldati vibrano e vivono in un'opera cinematograficamente vitale; ed è questo che importa. Considerate, da un punto di vista rigorosamente estetico, l'uso del sonoro: per quanto sempre un po' sovrabbondante, è indubbio che esso compie ancora un altro passo verso una definitiva, auspicabile stabilizzazione con l'immagine.

Così PERMESSO SU PAROLA D'ONORE (nell'edizione italiana SEI ORE DI PERMESSO) è certo uno dei migliori film tedeschi dell'ultimo quinquennio, tenuto sopra una linea di sobrietà eccellente, dando rilievo ad opportuni materiali visivi e non cadendo mai nel retorico e nel corpulento. Tutti i personaggi sono ben penetrati: specialmente quello del tenente cui Rolf Moebius dà consistenza umana, quello del giovane che corre tutto il giorno per incontrarsi con la fidanzata, quello del soldato anziano che chiede per primo il permesso di riabbracciare la moglie e la non indifferente figliolanza, e quello del diciottenne imberbe e legnoso alle sue prime armi soldatesche e amatorie. L'episodio più bello è verso la fine: un tipo brutale ma sincero ride, canta e sbevizza

in una taverna, poi d'improvviso ricorda il tenente e la parola d'onore data, si riscuote, lotta contro chi non vuole lasciarlo partire, si libera violentemente di tutti, a balzi sale le scale per uscire dal sotterraneo e, quasi in cima, si ferma un attimo, perchè un plotone di soldati marcianti in ferrea disciplina, con ritmico passo marziale, gli ricorda tutte insieme le cose per le quali brutta e scomoda è la vita militare, e tanto allegro è invece fare i propri comodi in una taverna chissosa. L'abilità del regista sta nel far condividere allo spettatore l'impressione che, in quell'attimo, il personaggio prova. E anche altrove, così: vividi lampi di concezione visiva gettati anche in situazioni sfruttate o banali, un indovinato ritmo basato sul tempo a mantenere la coesione in uno scenario disperso e pericoloso.

La produzione nostra di film « militari » non è certo cospicua. A distanza d'anni, un buon lavoro può ancora apparire LE SCARPE AL SOLE, ma non privo di gravi difetti. MILIZIA TERRITORIALE era troppo teatrale nella costruzione; LUCIANO SERRA PILOTA basava la sua riuscita sull'analisi di qualche aspetto fondamentale della nostra coscienza attuale, ma non profondamente di quello militare. E così nei due applauditi lavori di Génina, LO SQUADRONE BIANCO e L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, appare quasi sempre trascurata, e quindi trascurabile, la ispirazione schiettamente militare. Nel primo il deserto finisce con l'avvolger tutto, e tutti, della sua forza possente, del suo più tremendo e raffinato e malinconico « colore ». Nell'ALCAZAR, molti ufficiali si muovono, molti parlano e dicono sante verità o gridano ordini; ma in questo film che pecca, persino, per eccesso di emotività, è la parte umana costituita dalla situazione di quegli associati, quella più immediata e sincera. E lo squarcio dell'assalto al monticello ove i rossi han piantato la loro bandiera è, naturalmente, il più inutile, il più retorico e il più commerciale: dove si dimostra, in maniera indiretta, la verità di quanto sopra: che insomma, per quanto vuol dirci e per quanto, sopra tutto, riesce a dirci il film, noi vediamo in quegli uomini dei militari soltanto per l'esteriorità delle loro divise e delle loro azioni; ma semplicemente degli

uomini vediamo in essi, dei puri uomini o delle tragiche creature alla deriva con una fede o con una sconsolata amarezza (il personaggio di Tamberlani e quello di Checchi, i migliori), quando l'intima profondità del loro animo è espressa ed è « visualizzata ». Invece, a proposito di UOMINI SUL FONDO, possiamo parlare di primo, vero, grande film militare. Esso porta per la prima volta sullo schermo veri soldati, veri marinai coi loro ufficiali; e persino porta, guardate, vero clima « combattente » in una situazione ch'è, rigorosamente, di pace, perchè si tratta nel film di una semplice manovra addestrativa. E quante volte, in film di tutte le epoche (parliamo già di epoche, tanto rapido e cospicuo è stato lo sviluppo di questa arte nostra) e di tutte le nazioni, si è tentato invano di riprodurre un clima e una situazione militare, tempestando lo spettatore di parate, di combattimenti, di aggressioni, e più tardi il microfono, e di conseguenza la colonna sonora (e le nostre orecchie delicate, delicatissime), di spari, di grida e di lamenti? Qualcuno, magari, vorrebbe osservare, ci terrebbe ad osservare, che, ecco, la verità, la « vita » raggiunte da UOMINI SUL FONDO, derivano esclusivamente dal suo carattere di documentario; ma è puerile! Intanto, è UOMINI SUL FONDO un « documentario », almeno nel senso che generalmente si conferisce a questo vocabolo? « Documentario » nell'accezione nobile del termine, nella sola accezione per noi vera, forse; e anche questo è discutibile, data la forte preponderanza che ha in esso la parte squisitamente narrativa. Ad ogni modo, il documentario non è un semplice « documento », non dovrebbe mai esserlo almeno; anzi, com'è d'altronde facile dimostrare, è ben diverso dal documento rigorosamente inteso. Non è detto che fotografando una schiera di autentici soldati, seguendo questi soldati nelle loro azioni e nelle loro reazioni, si giunga a dare un'idea precisa — e non dico nemmeno « poetica », dico precisa — dei diversi stati d'animo propri ai militari, delle loro ingenuità, delle loro passioni. Soltanto perchè in UOMINI SUL FONDO una direttrice mentalità cinematografica ha saputo realizzare le varie impressioni di un animo sensibile, UOMINI SUL FONDO sta fra le pochissime opere che abbiano un ambiente militare, uomini situazioni militari, artisticamente espressi; vorremmo dire « militarmente » espressi.

UGO CASIRAGHI



'Sei ore di permesso' è il migliore film tedesco militare (Ufa)

# IL FORMATO RIDOTTO

*cerca un pubblico*

COSA fa il formato ridotto? Dorme. Cosa fa quella macchinetta che sovente vediamo far bella mostra di sé nelle vetrine dei fotografi e sulla pubblicità di qualche giornale? Dorme anch'essa o meglio sonnecchia. Probabilmente aspetta che qualche mano sapiente venga a risvegliarla dal suo letargo, perché il suo occhio, che vede ed imprime più di quello umano, possa volgersi in giro per inbeverarsi del panorama che offrono il mondo, la natura, le montagne, i mari, le città, i castelli, i monumenti, i bambini e le formiche, sì, anche le formiche. È tantasticheria questa? No, è realtà. Dura realtà per le povere macchinette e per noi.

Occorre ora scuotere questo torpore. Il mondo cammina, le masse si muovono, la cinematografia anche. La sorellina minore rimane indietro perché non è tenuta neanche per mano dalla sorella maggiore, la signora 35 mm. Ma la piccola è coraggiosa, si farà forza, forse sarà aiutata, e potrà fare molti passi avanti.

Per dire il vero, anzi per tornare al vero, debbo fare una constatazione: da molti anni sto a Roma, centro di energie politiche, sono stato spesso a Milano, centro di energie industriali, frequento la Biennale, centro periodico di energie cinematografiche, frequento Mostre, Esposizioni, ecc., eppure, lo credereste? *Non sono ancora riuscito a veder un film a formato ridotto.*

Eppure ho visto — e non è un vanto, ma credo, un dovere, almeno per gli appassionati della cinematografia — quasi tutti i film cosiddetti d'avanguardia finora editati e, naturalmente, tutti i migliori film di repertorio italiani e stranieri messi in circolazione dall'età della « ragione » cinematografica, che s'aggira generalmente sugli 11-12 anni.

Ho visto film di masse, film di « atmosfera », drammi gialli e rosa, storie e storielle, scolorite e a colori, persino film sulla vita dei simpatici cavallucci di mare e financo sugli amori delle lumache; ma un film a formato ridotto non l'ho visto. Che il formato ridotto non sia un mito? O che lo sia solo per me e non per altri? Non so.

Certo, vi sono molti appassionati che lavorano in silenzio, molti « gufini » che sacrificano un pacchetto di sigarette per un rotolo (ahì, volevo dire per un metro) di pellicola, ma i film che si son fatti e si fanno non si vedono.

Occorrerà dunque chiamare a raccolta questi cultori dell'arte cinematografica a 2, tirarli fuori dai loro rifugi, metterli bene in piedi, farli « girare » per il mondo.

Scherzi a parte, il problema è serio. Però una volta tanto la bestia va presa dalla coda e non dalla testa. Voglio dire che, in cinematografia, parlando figuratamente, la testa è nella macchina da presa e la coda nella macchina da proiezione. Il problema è appunto in questa ultima fase della vita di un film. Se non si crea una rete, una vasta rete di macchine e, quindi, di sale da proiezione, è inutile produrre film che poi rimangono negli armadi o vengono proiettati nella ristretta cerchia del « circuito » famigliare, che, più è ristretto, più è compiacente.

S'incontrano spesso dei ragazzi volenterosi che fanno o vogliono fare dei film a formato ridotto. Ho inteso parlare di film sul cranio di Saccopastore (interessanti), di film sull'oscillazione dei ponti (interessantissimi) ma, poi, che se ne fa? Chi li vede, chi li può giudicare, quale massa di pubblico più o meno studentesco e studioso può gustarli ed esprimere il proprio parere? D'altro canto occorre iniettare fiducia in questi ragazzi, occorre evitare che si scoraggino e convincerli che verrà anche il loro giorno, la loro gran giornata.



Un « carello in casa », per film a 16 millimetri: l'ha costruito un ingegnere amatore americano, J. H. Watts

Tutto sta, pertanto, nel creare questa rete, la rete delle sale da proiezione, perché questa nuova produzione possa incanalarsi e svilupparsi come merita. Si è detto che vi sono buone fabbriche di apparecchi italiani da proiezione 16 mm. Si è fatto anche un concorso per la migliore macchina. Il concorso ha dato buoni risultati, pare. Ma le macchine dove sono? Sono ancora in camicia o sono nascoste? È inutile parlare di problemi



Marlene Dietrich ridottista

del formato ridotto, di incrementare la produzione, di sviluppare la cinematografia didattica e scientifica del formato di 16 mm. quando non si sa dove far sfociare questa produzione. Il problema è dunque e rimane quello delle *sale da proiezione*, o meglio, per essere più modesti e più vicini alla realtà, delle salette da proiezione (per quanto si dica che il proiettore 16 mm. agisca bene anche a 30-40 metri di distanza dallo schermo. Se è vero, si può anche rivoluzionare in questo senso la rete delle sale destinate e funzionanti per il 35 mm. Ma non disturbiamole).

Stringiamo dunque le file intorno al formato ridotto e facciamo crescere, non in millimetri, però. Che gli Enti preposti alla vita lavorativa e dopolavoristica della Nazione si attrezzino, preparino gli ambienti ove poter esibire e far sviluppare questa nuova creatura (nuova per l'Italia almeno) cinematografica. Che le scuole siano aperte — e non soltanto dopo le ore di studio — per mostrare agli alunni la geografia, la fisica e la botanica illustrate e viventi. Quanto assorbirà di più la mente del ragazzo e quanto maggior profitto trarrà dagli insegnamenti! A lato di questo, bisogna però creare non uno, ma più organismi che costituiscano i centri di produzione. E le numerose materie debbono essere variamente distribuite, sia per evitare monotonia di intendimenti, sia per sviluppare lo spirito di emulazione. Solo dalla concorrenza difatti nascono e si incrementano le migliori iniziative. Che succederebbe se un solo organismo producesse tali film? A parte la monotonia, di cui sopra si è detto, si creerebbero film in serie ove la varietà di intendimenti dilettantistici o scientifici sarebbe un'utopia. E poi tutte le organizzazioni a base monopolistica — quando non hanno un superiore scopo economico e politico — tradiscono difetti fondamentali. E, particolarmente in cinematografia, quando non c'è una pietra di paragone, il male si fa serio.

Si lasci convenientemente sviluppare, dunque, l'iniziativa privata in questo campo. C'è già una Società che con larghi mezzi tecnici e finanziari si va attrezzando esclusivamente per la produzione e la diffusione di film a formato ridotto. Altre ne nasceranno. Ragazzi dei G.U.F., dilettanti, società anonime persino, al lavoro! A lato della produzione filmistica si svilupperà quella delle macchine da proiezione. A lato degli appassionati isolati si svilupperanno iniziative più vaste e finanziariamente più potenti. Gli aiuti, certo, non mancheranno ed il pubblico consenso, spero, nemmeno.

Quando verranno fuori i primi film — in pubblica visione — di questi ragazzi, di queste società, di questi dilettanti, in bianco e in nero o a colori, a carattere turistico, scientifico o spettacolare, anche disegni animati (a proposito, sapete che, mentre si andava in macchina, ho visto un film animato a formato ridotto, italiano, e, per di più, a colori?) il pubblico dovrà applaudire. E quando il pubblico applaude...

A. d. T.

# LA DISSOLVENZA

LE molte inquadrature di cui si compone un film sono, in generale, incollate: il passaggio da una inquadratura all'altra consiste cioè in un semplice taglio di montaggio che dà l'impressione di un brusco salto. Questo taglio di montaggio non rappresenta però, in generale, una separazione, ma, al contrario, un collegamento. Le inquadrature sussistenti debbono, sempre in generale, essere intese come illustranti un unico ambiente e come fasi di un ininterrotto percorso del tempo. Ora, un film, come ogni opera d'arte, ha bisogno di « cesure », di arresti; si compone di parti che debbono distinguersi l'una dall'altra. Quando dunque si mettono insieme delle immagini che non sono fusi di un unico percorso temporale e non appartengono allo stesso luogo, occorrono mezzi ottici per esprimere che codeste scene, pur seguenti immediatamente, sono nel senso spaziale-temporale indipendenti l'una dall'altra.

La dissolvenza è il più comune di tali mezzi ottici. Nella dissolvenza, la scena appare o scompare mediante graduale aumento o diminuzione della luminosità dell'immagine. Si effettua in tre modi: o mediante il diaframma a iride, col quale si regola a volontà la quantità di luce sull'emulsione sensibile, mentre il tempo d'esposizione rimane costante; o regolando, mediante l'apertura del settore dell'obiettivo, il tempo di esposizione e lasciando costante la quantità di luce che passa (l'effetto è il medesimo; soltanto la « curva » del procedimento è diversa, dato che dalla dissolvenza a otturatore risulta una serie geometrica, mentre da quella a diaframma una serie aritmetica. In altre parole: nel primo caso la luminosità diminuisce prima lentamente e poi sempre più rapidamente, mentre nel secondo diminuisce prima rapidamente e poi più lentamente); o, infine, con procedimento chimico (« dissolvenza chimica »), che viene usato non nella presa ma durante lo sviluppo e in stampa di un negativo normale.

Sono da distinguere la dissolvenza in apertura, quella in chiusura, e quella incrociata, la quale ultima rappresenta una combinazione in sovrin-

pressione delle altre due. Per iniziare una scena in modo meno brusco si può farla apparire gradatamente su sfondo nero, aumentandone sempre più la luminosità; dissolvenza in apertura. Il contrario si verifica al termine di una scena; dissolvenza in chiusura. Spesso il trapasso da una scena all'altra è effettuato mediante la dissolvenza in chiusura della prima, seguita dalla dissolvenza in apertura della seconda. Questo tipo di dissolvenza, che mette un attimo fra due scene, una zona scura, viene qualche volta chiamato dissolvenza doppia, e non va scambiato con la dissolvenza incrociata.

Una dissolvenza veloce dà un effetto brusco, strano; una lenta dà un effetto dolce. Se muore un personaggio, la dissolvenza che chiude la scena sarà lenta per esprimere la pace e la commozione dell'avvenimento anche nella dinamica dello spegnersi dell'immagine. Nel caso di un « colpo di scena », si ricorrerà invece a una dissolvenza rapida; così come l'attore, o l'artista di varietà, dopo un « finale » di bravura, provoca l'applauso con una rapida uscita di scena. Se la dissolvenza in chiusura di una scena e quella in apertura della scena seguente avvengono simultaneamente per sovrapposizione, si ha la dissolvenza incrociata.

Quando si fondono due scene in dissolvenza, se ne fondono anche i suoni corrispondenti. Spesso si sovrappongono in questo modo suoni molto contrastanti, causando così un momento di caotica disarmonia. Altre volte si fondono nella dissolvenza anche suoni volutamente armonizzanti: come quando i rumori di una jolla si dissolvono in quelli del mare. Talvolta il legame formale fra due scene da incrociare si troverà non nelle immagini, ma soltanto nei suoni. Se la parte sonora è costituita da musica d'accompagnamento, non è necessario che ad una dissolvenza ottica ne corrisponda anche una sonora. La lunghezza della dissolvenza è subordinata al numero dei fotogrammi la cui intensità viene man mano ridotta.

CIAC

(Richiesta da 'Lettore umbro', Bastia)



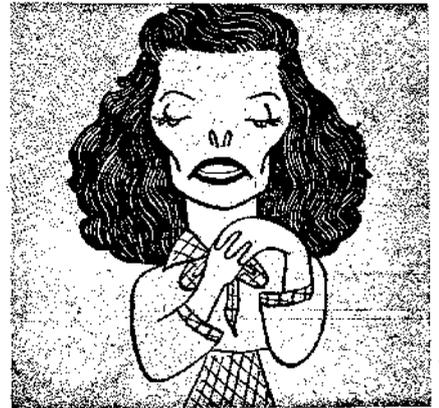
Una complicata dissolvenza incrociata di 'Variété'. Sull'immagine di Jannings, al termine d'un esercizio, si sovrappongono le mani che applaudono e, a sua volta, il 'cielo' del tendone da circo (foto fornita dal Cineguf Napoli)



**ERNESTO VERGANI**

da New York City

DA HOLLYWOOD (luglio) — Luisa Caselotti, che presto va voce per la versione inglese di BIANCANAVE, ha firmato un nuovo contratto con Walt Disney, che le farà interpretare, vocalmente, tutte le produzioni avvenire in inglese, francese e italiano. Attualmente miss Luisa studia lo spagnolo per lo stesso motivo. Walt Disney sostiene che nessuna voce è riuscita, come quella della Caselotti, a dare un efficace rendimento ai suoi film. Miss Caselotti è toscana; emigrò in America dodicenne, ha interpretato diversi film per la Fox fra i quali IL GRANDE SENTIERO per l'edizione italiana. Percepirà diecimila dollari a versione. Merle Oberon possiede tante toilettes pari a 650 chilogrammi! — Nelson Eddy, dopo aver interpretato IL SOLDATO DI CIOCCOLATA eseguirà un giro operistico negli Stati Uniti. — John Boies tornato dai successi sudamericani, si produrrà in Broadway in uno spettacolo di marionette delle quali il direttore è un italiano, il burattinaio Salvini.



Katharine Hepburn in 'Philadelphia Story' (caricatura di Lilly Prime)

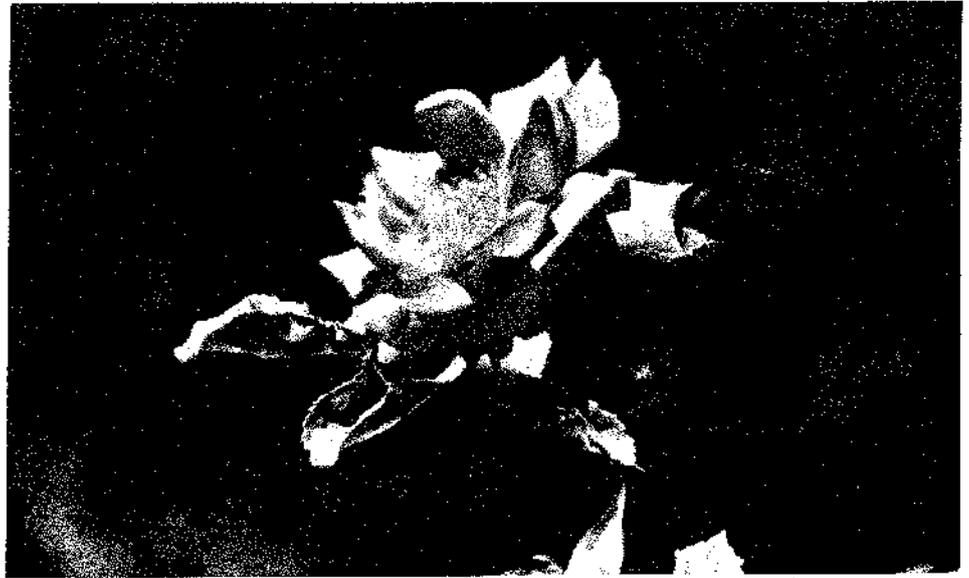
Joan Crawford seguita ad ottenere un grande successo con il suo ultimo film A WOMAN'S FACE. Oggi la Crawford non è più la glamorous girl di un tempo, bensì un'attrice profondamente drammatica, considerata di già premio accademico 1941. La trama di detto film è basata su quella di un film svedese con Ingrid Bergman (UN VISO DI DONNA, regia di Molander). La critica gli ha concesso 4 stelle e una croce. — Buster Keaton è finito alla Republic films. — ROAD TO ZANZIBAR, il nuovo film di Bing Crosby e Dorothy Lamour, ha attirato, nelle prime due settimane di programmazione, al Paramount cinema 4,52 mila spettatori.

Seguita ad ottenere grande successo in town, il film di Spencer Tracy e Mickey Rooney che ha vinto il premio accademico di Hollywood. Mickey Rooney, dopo questo successo, ha scritto un libro sulla sua vita ed esperienza a Hollywood. — Lucy Monroe interpreterà il primo dramma televisivo che verrà trasmesso al pubblico dal New Yorker Theatre per iniziativa della R. C. A. Victor Co. — Norma Shearer interpreterà: Dove noi danzeremo. Un giornale newyorkese ha commentato che l'ormai quarantenne stella dovrebbe così dire: « dove noi danzeremo dall'arte, anziché recarci a danzare ». — Katharine Hepburn è di nuovo la star del giorno, dopo la sua grande interpretazione in THE PHILADELPHIA STORY.

# FOTOGRAFIE ALL'INFRAROSSO

MOLTO si è parlato di pellicole fotografiche sensibile ai raggi infrarossi e delle loro applicazioni nel campo dell'astronomia, criminalologia e specialmente della medicina. Da qualche anno però questo materiale sta diventando anche di dominio del dilettante di fotografia; ciò è stato possibile con la messa in commercio, da parte di varie case, di materiale sensibile a tali radiazioni.

Ricordiamo brevemente in che cosa consista questa sensibilità all'infrarosso: la luce solare, come dimostra il prisma, è composta di vari colori che vanno dal violetto al rosso, prima del violetto e dopo il rosso esistono altre radiazioni che però non sono avvertite dall'occhio umano: le ultra-violette e le infra-rosse. Queste ultime sono quelle in questione. La loro lunghezza d'onda, che va da 0,8 millesimi di millimetro, si estende per una vasta zona, conferisce loro un notevole potere di penetrazione nella atmosfera. Si sono viste infatti molte volte riportate in riviste italiane e straniere delle fotografie comparative di paesaggi eseguite sia con pellicola pancromatica normale sia con pellicola infrarossa, dimostranti chiaramente come sia possibile rendere nitido uno sfondo velato da una lieve foschia. Ma chi abbia osservato attentamente tali riproduzioni, si sarà accorto certamente di altri particolari: l'aspetto di questi fotogrammi è quasi spettrale, lunare, il cielo è completamente nero, le foglie degli alberi, l'erba dei prati assoluta sono di una bianchezza nivea, l'atmosfera è di una trasparenza perfetta. La spiegazione sta nel fatto che la clorofilla



Summar 1:2 - Film Agfa Infrarot 135 - 16/10 Din - Giugno, ore 11,35, pieno sole, filtro Rotmittel  
Diaframma 4,5 1/20 di secondo

delle piante e delle foglie in particolare, riflette benissimo le radiazioni infrarosse che, nerissime sul negativo, appaiono bianchissime sul positivo. Se dal lato dei rilevamenti topografici, specie in aviazione, questo genere di fotografia rende molti servizi abolendo la foschia, dal lato artistico il risultato è molto discutibile venendo a mancare uno dei fattori più importanti nella resa dei paesaggi: la prospettiva atmosferica. Non parliamo poi del ritratto dove si possono avere dei veri insuccessi. Penetrando infatti per qualche millimetro negli strati dell'epidermide, questi raggi possono mettere in evidenza dei reticoli venosi invisibili all'occhio umano. Vediamo però come si possa ottenere anche in questo campo qualche co-

sa di buono dal lato artistico. Una rosa rossa è stata la fragile protagonista di queste prove. La pellicola usata è l'« Agfa 134 R » 24 x 36, ha una sensibilità per i raggi infrarossi di circa sei mesi. Dopo questo tempo può venire usata come una pancromatica di 16/10 di Din, cosa che avviene anche se la si usi senza lo schermo rubino. Tale pellicola va montata e scaricata al buio perfetto, lo sviluppo avviene con una delle solite formule a grana fine. L'obiettivo è un Summar 1:2 Leitz con raccordo di avvicinamento, lo schermo usato è quello rosso medio di Leitz. Ora osserviamo gli effetti ottenuti: la seconda foto è stata eseguita senza alcuno schermo, quindi la resa è quella di una pancromatica 16/10, soggetto in pieno sole, mese di giugno, ore 11,30 diaframma 4,5 1/200 di secondo. I piani sono nitidi, buono l'equilibrio fra le zone esposte al sole e le zone di ombra determinante il rilievo. Nella prima si è usato il filtro rosso medio della Leitz, la posa è stata aumentata 10 volte secondo il grado di assorbimento di questo filtro, le condizioni sono le stesse della foto precedente. I risultati sono: i verdi esposti al sole riescono bianchi, le ombre appaiono meno nette e più trasparenti, i piani sono quindi meno staccati. Inferiori sono la resa prospettica ed il rilievo, in compenso tutto il fiore prende un aspetto più caldo e più trasparente tanto da parere un oggetto irreale.



Summar 1:2 - Film Agfa Infrarot 135 - 16/10 Din - senza filtro - Giugno, ore 11,40, pieno sole  
Diaframma 4,5 - 1/200 di secondo

Testo e foto di MARIO DAVANTI

# FILM DI QUESTI GIORNI

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



La forza bruta (foto Vaselli)

## ★★★ LA VIA DEI BRILLANTI

(27 rue de la Paix) - Francia - Produz.: Mjlo Film - Distribuz.: Tirrenia - Regia: Richard Pottier - Interpreti: Jules Berry, Suzy Prim, Renée St.-Cyr, Junie Astor, Jean Gulland.

È il solito lattaccio poco pulito di ultima pagina che ritorna nel consueto « cliché » francese, con la patina di un giallo compiaciuto e spesso un po' cinico.

Le mani di Jules Berry sono sempre quelle che sorreggono la sua figura raffinatamente antipatica eppure tanto eloquente e perfetta. Nel nuovo caso che gli capita e che LA VIA DEI BRILLANTI ci narra, egli pur non scostandosi di un millimetro dalla sua normale recitazione, sembra ad ogni scena mutare e trasformarsi con la virtù mimica che gli è propria.

Il giallo, quando è condotto da questo attore, perde il suo valore di fatto, perchè il suo intrinseco « gusto » dell'intreccio affannoso e intricato, per divenire « pezzo » di alta recitazione, per vivere una vita che non siamo soliti attribuirgli. In fondo, non ci interessa più di sapere chi ha ucciso l'amante di Berry e se egli sia o no innocente, ma più che altro ci preme vedere come egli conduce le sue bugie, come egli vuol convincersi dell'assurdo che il suo volto tradisce, come egli si liberi lentamente, con serpentina, viscida abilità dalla rete che lo avvolge.

Una equilibrata regia dà modo al grande attore di rendersi ancora una volta attraentemente discostante; e il film quindi merita di essere veduto.

## ★★★ LA FORZA BRUTA

Italia - Produz. e distribuz.: Lux - Regia: C. L. Bragaglia - Direttore di prod.: Valentino Brosio - Soggetto tratto dalla commedia di Giacinto Benavente - Sceneggiatura: Ivo Perilli, Tolnay, Ezio D'Erice - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Brosio - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Arturo Galleani - Interpreti: Juan De Landa, Germana Paolieri, Rossano Brazzi, Maria Mercader, Olinto Cristina, Ugo Sasso, Pina Renzi, Claudio Ermelli.

È la seconda volta che C. L. Bragaglia tenta il film di ambiente cosiddetto « acrobatico ». La prima fu in QUELLA VECCHIA CANAGLIA. Tuttavia

esempi troppo significativi ci fanno apparire inutile ed infruttuoso il ritorno di questo tema. Varietà di Dupont rimane sempre un classico insuperato. Lo stesso discorso si sarebbe potuto fare per il recente film francese TRE DIAVOLI, e per il modesto KIDI FAGLIACCIO di Mastrocinque. C. L. Bragaglia ha ormai intrapreso una strada chiara e definita. Lasciata ogni velleità artistica in quel suo O LA BORSA O LA VITA, film che non ci pare di sbagliare se lo classifichiamo tra i pochi « avanguardisti » del nostro cinema, insieme ai più sostanziosi VECCHIA GUARDIA, 1860, IL CAPPELLO A TRE PUNTE, ecc., egli ora si lascia placidamente trasportare dall'ingranaggio di una produzione che non cerca in lui se non il mestiere e l'uomo pratico di teatro di posa. Qualche tentativo qua e là di allontanarsi da questo peso, è appena percettibile.

Buona soprattutto l'interpretazione e particolarmente quella della Mercader che ha saputo essere appassionata senza esagerazioni e quella di Juan De Landa che ha superato l'istrionismo ormai nascente, dopo tante ripetizioni dal personaggio del trapezista onesto, sincero e innamorato. Germana Paolieri nel ruolo della « malvagia » ha saputo mantenere un controllo della propria parte.

Il film quindi è consigliabile e si fa seguire volentieri per tutto il suo svolgimento.

## ★★★ QUANDO COMINCIA L'AMORE

(Ihr erste Erlebnis) - Germania - Produz.: UFA - Distribuzione: ENIC - Dirett. di produz.: Eberhard Schmidt - Regia: Josef von Baky - Soggetto dal romanzo di S. Kevckoff: Tochter aus gutem a Hause - Scenegg.: Juliane Kay - Scenografia: arch. Willy Schiller - Operatore: Robert Baberske - Montaggio: Bernd V. Tyszkä - Riduz. italiana: Vittorio Malpassuti - Interpreti: Ilse Werner, Margarethe Schön, Franz Weber, Elsa Wagner, Volker von Collande, Johannes Riemann, Elisabeth Lennartz.

Non è nuova per il cinema la storia dell'alunna che si innamora dell'insegnante più anziano: e nemmeno originale la conclusione alla quale arriva questo film tedesco, presentatoci con il fresco titolo QUANDO COMINCIA L'AMORE. Non è infatti difficile immaginare che, ad un certo momento, i due troveranno degli ostacoli nel loro sogno,

e si accorgeranno soltanto dopo un certo tempo, che il loro amore non solo non è possibile per molte ragioni di carattere pratico (il mondo diverso al quale nessuno dei due evidentemente può rinunciare, gli ostacoli che si frappongono naturali, ecc.) ma anche perchè l'amore non era di quelli cosiddetti « eterni ».

Tuttavia, in questo film, il regista ha saputo trattare il racconto con intenti nuovi, valendosi di aspetti di sfondo accurati ed armonici, di personaggi che nell'accento appena sfiorato dei caratteri concorrono a stabilire quell'aspetto indefinito, fuggitivo, diremmo passeggero necessario proprio a simile racconto. Il maggior merito è stato, a nostro avviso, quello di aver operato la fusione fra la parte di carattere studentesco e quella prettamente drammatica, risolutiva del film. Lo snodarsi ritmico dei fatti poggia tutto su questo alternarsi e la regia ha saputo sciogliere, obbedendo in questo modo ad esigenze spettacolari, quei punti e quei modi che avrebbero dato al film uno svolgimento meno cinematografico.

Tra gli attori merita un elogio Ilse Werner che fra tutte le tedesche ci sembra quella meno preoccupata di una scolastica e rigida formalità di recitazione, soprattutto perchè ci appare fresca, fragrante, spontanea nei suoi atteggiamenti non abusati, ma pieni di coscienziosa femminilità.

## ★★ VENDETTA

(Mr. Wong Detective) - America - Produz.: Monogram - Distribuz.: E.I.A. - Regia: William Nigh - Soggetto tratto dal romanzo di Hugh Wiley - Sceneggiatura: William Luckey - Interpreti: Boris Karloff, Dorothy Tree, Grant Withers, Craig Reynolds.

Il consueto film settimanale di Boris Karloff, che con i mesi estivi viene programmato con la regolarità di un cronometro, è questa volta VENDETTA, storia delle ormai normali gesta del poliziotto cinese Wong.

Tecnica, come il solito, basata sulle ombre e sugli agguati nascosti e improvvisi. Tono di mistero agghiacciante. A lungo andare anche questo « tipo » non fa più nè caldo nè freddo e calca vie ripetute.

Su Boris Karloff abbiamo avuto campo di dire più volte il nostro pensiero, VENDETTA non altera di un rigo il già detto. La formula del soggetto e del mestiere è sempre uguale ed il termometro delle emozioni segna perciò la stessa misura.

## ★★ UN'AVVENTURA A SARAJEVO

(Sarajevo) - Ungheria - Produz.: Hunnia - Distribuzione: Colosseum - Regia: Akos Rathonyi - Interpreti: Maria Tasmady, Ferenc Kiss, Josef Timar, Lajos Vertes.

Spesso i grandi avvenimenti della storia hanno dato pretesto al cinematografato per la nascita di immaginari racconti e di drammatiche storie che più o meno direttamente trovano relazione con quei nomi che nel titolo e nei fatti sanno ridestare nel pubblico vecchi interessi e curiosità. A dire il vero in questo UN'AVVENTURA A SARAJEVO l'assassinio dell'Arciduca Ferdinando serve da pretesto per dar vita a questa triste e molto romantica storia d'amore.

In ogni caso il tempo ed i luoghi sono per lo meno serviti a mostrarci una accurata ricostruzione di ambientate e di epoca ed anche di tipi grazie alla buona interpretazione. Per il resto, cioè per il soggetto vero e proprio del film, siamo di fronte alle passioni senza fortuna e senza soluzione che si vogliono attribuire all'anima slava. La grana perciò del film è di tipo piuttosto grosso; ma ciò è stato fatto senza dubbio per incontrare il favore di chi non guarda tanto per il sottile e prende volentieri ciò che viene presentato con una rispettabile ed accurata messinscena.

Maria Tasmady, nelle vesti di una appassionata per quanto mutevole innamorata, incarna con dolcezza e, quando occorre, con convincente ener-

gia, la sua parte; così come Ferenc Kiss e José Timar quelle degli uomini perdutoamente presi di lei.

Gli esterni del film presentano scene di indovinato colore e di precisa descrittività di quelle campagne e dell'aria torbida e triste che la guerra vi ha fatto alitare al di sopra, fino a quella del finale con la fuga sul fiume dei protagonisti in una nebbiosa e gelida alba invernale. Buono il doppiato.

### ★★★ LA SUA CANZONE

(*Le grand refrain*) - Francia - Produz.: A. Algazy della Meitropa Film - Distribuz.: Sangraj - Dirett. di prod.: Jean Badoin, Eugene Bernstein - Regia: Yves Mirande - Supervisore: Robert Siodmak - Musica: Werner-Richard Heymann - Operatori: Harry Stradling, Page, Cotéret, Mercanton, Lebon - Tecnico del suono: Marcel Courmes - Interpreti: Fernand Gravey, Signoret, Alerme, Jacqueline Francell, Jeanne Aubert, Jean Tissier.

Fernand Gravey ci appare in questo film nelle vesti di uno sfortunato suonatore e compositore di musica leggera e di canzonette. I suoi casi che sembrano davvero esser prodotti da una incalzante e quotidiana sfortuna vengono narrati con disinvolto mestiere e bene interpretati. Siamo di fronte ai consueti motivi di facile commozione: ma il film si sorregge fino alla conclusione con un buon ritmo e senza rallentamenti.

Trapela qua e là il desiderio di imitare molte delle pellicole americane di questo tipo, ma il timbro al cento per cento francese della regia di Yves Mirande ci rivela ad ogni istante la sicura mano di questo regista, che, se non altro, è riuscito a trovare pretesti e « gags » di primo ordine per farci udire canzoni e musiche. Pretesti che nella logica del racconto non guastano e non entrano, come spesso accade, a forza, nelle scene del film. Peccato che la predilezione di Yves Mirande per i sogni e le conseguenti sovrapposizioni di pellicola abbiano qui causato un abuso che a metà del lavoro rappresenta l'unico intralcio al ritmo piacevole e vivo del racconto.

Il clima generale di questo film si riallaccia a quello ormai noto della passata cinematografia francese, clima facile dal punto di vista morale, clima di accanite gelosie e nel quale compare, sia pur in secondo piano, la donna più o meno fatale. Il ruolo di quest'ultima lo sostiene Jeanne Aubert attrice le cui « pose », se giustamente utilizzate, possono dare ottimi effetti.

Un lavoro dunque che pur non avendo pretese eccessive sa farsi vedere e riesce a divertire, proprio perchè inquadrato senza abbondanze o deficienze nella cornice che si è scelto come misura.

### ★★ S.O.S. SAHARA

(*S.O.S. Sahara*) - Francia - Produz.: ACE-UPA - Distribuzione: I.C.I. - Esclusività: Atlas Film - Regia: Jacques De Baroncelli - Interpreti: Charles Vanel, Jean Pierre Aumont, Marta Labarr, Raymond Cordy.

Le scatombe che l'amore, il deserto, i tradimenti ed i banditi arabi producono nel film francese che hanno a sfondo le colonie dell'Africa settentrionale sono ormai note a tutti e malgrado ciò esse si ripetono instancabilmente.

S.O.S. SAHARA ci riporta nelle infuocate sabbie locali e fra i consueti tipi dei disperati d'ogni paese che cercano di rifarsi una vita imponendosi la spontanea punizione di una vita difficile ed isolata. Naturalmente il dramma non manca di una donna fatale, e di un amore cieco che fa quasi dimenticare il dovere. In fondo l'ingenuità di questi soggetti sta nell'intrecciarsi davvero miracoloso di tanti *Deus ex machina* che sciolgono ogni difficoltà e cercano di condurre su di una strada più o meno logica il filo del racconto.

Se il soggetto non brilla per novità e per fantasia, la realizzazione tuttavia salva la povertà della trama. Con una pittoricità discreta, il pae-

saggio è fatto concorrere con efficacia alle gesta ed ai casi dei personaggi, mentre questi ultimi si muovono sempre con esemplare misuratezza ed intelligenza. Charles Vanel e Jean Pierre Aumont tengono su la storia meglio che possono ed in verità, anche se, alla fine, la drammaticità di certe situazioni, non riesce a scuotere minimamente lo spettatore, non è certo a loro che si può fare colpa. Il finale del film ed il suo immediato preludio a base di morti violente una di seguito all'altra sembra fatto apposta per accentuare l'irrealità e quindi la poca convinzione suscitata dal racconto. Peccato che tanto accorata regia e tanto convinta recitazione siano andate perdute a causa di così povero interessante soggetto.

### ★★★ L'ARTIGLIO DEL DESTINO

(*La griffe du hasard*) - Francia - Produz.: Ace - Distribuz.: Colosseum - Regia: René Pujol - Interpreti: Larquey, Georges Rigaud, Germaine Aussey, Reine Paulet, Alcover, Lauigny, Marcel Simon.

Fra tanti gialli a sfondo cupo e terrorizzante, fra tanti giochi d'ombra e misteriosi fattacci di cronaca nera, fa piacere ogni tanto vedere qualche giallo a sapore satirico e brillante dove in luogo del macabro messo di prammatica a corona dei furti e degli assassini è posta la allegria atmosfera di salata burla giocata ai malfattori. L'ARTIGLIO DEL DESTINO appartiene alla categoria dei film, che del giallo fanno un pretesto per raccontare in un tono di continua parodia, la caccia dei deboli apparenti contro gli apparenti forti, e concludono in maniera brillante e divertente ciò che avrebbe potuto portare a climi febbricitanti e paurosi.

Naturalmente è più difficile in linea di massima fare un giallo di questo tipo che non metter su la consueta vicenda poliziesca. L'ARTIGLIO DEL DESTINO è un film riuscito. Ottimista fino all'assurdo, è condotto con giusto tatto e con giusta misura al punto da far rendere accettabile anche il paradosso di certe sue troppo facili situazioni. Il soggetto vien fuori lentamente in una accurata disinvoltura di narrazione; più dall'aria e dalle mosse dei personaggi che da una costruzione di fatti preesistenti e forzati. Indubbiamente la recitazione e più ancora la comprensione degli attori sono in questo genere di film l'elemento necessario alla fortunata realizzazione e L'ARTIGLIO DEL DESTINO (come stona maledettamente questo titolo con la materia della storia) ce ne dà un chiaro esempio. Larquey, Rigaud, Ja Aussey non potrebbero es-

sere migliori e soprattutto non potrebbero meglio mostrare il « tono » di cui si sono sentiti investiti. Un film piacevolissimo, scorrevole, e che soprattutto, pur trattando di ladri e di lestofanti, non fa il sangue cattivo.

### ★★ LORNA DOONE

(*Lorna Doone*) - America - Produz.: T. T. Picture - Distribuz.: Generaline - Regia: Basil Dean - Interpreti: Victoria Hopper, John Loder, Roy Emerton, Margaret Lockwood, Herbert Lomas.

Le tinte fosche di un '600 inglese riflesso nelle lotte accanite fra due potenti famiglie, i Ridd ed i Doone e l'amore disperato e passionatamente romantico fra un giovane ed una giovane dei due casati nemici soni la base di ambiente e di racconto di questo film.

La regia ha creduto di dover abbondare nei riflessi di una realtà storica colorata oltre ogni limite e di dover calcare i toni di violenza e di grossa spettacolarità talvolta del tutto gratuiti e comunque ingiustificati. Manca cioè quel minimo indispensabile di misura che avrebbe forse rivelato l'aspetto poetico di quell'amore che si è voluto narrare, e che avrebbe necessitato spesso di un'aria meno tumultuosa e più riposante per ricevere l'accentuazione giusta. In sostanza si è sacrificato alla costruzione imponente, descrittiva, il filo poetico conduttore che doveva dar ragione alla storia, sicchè l'apparato che circola attorno al racconto invece di risultare una semplice veste, uno sfondo, è divenuto la ragione stessa del film.

Indubbiamente però, a parte questo errore di impostazione, LORNA DOONE rivela, pure nella sua macchinosità, una mano di grande efficacia espressiva, una coloritura ed un fiato di raccontatore di discreta perizia, anche se la visione raggiunta non sia stata del tutto contenuta, come sarebbe stato necessario.

John Loder, di cui ancora ricordiamo una antica ed efficacissima interpretazione, rimasta nella sua carriera di artista, insuperata, ne I DOMINATORI DEL MARE di John Ford, che venne da noi una decina di anni or sono, ha in questo film la parte principale e ci è sembrato intelligentemente pervaso dall'atmosfera e dalle tinte della sua avventura. Non così Victoria Hopper nelle vesti della contessa fanciulla, che sembra muoversi più per necessità degli avvenimenti che per *vis propria*. Buona la scenografia ed i costumi, e passabile il doppiato.

GIUSEPPE ISANI



# La nostra lana



SNIA VISCOSA - VIA CERNAIA, 8 - MILANO

# GALLERIA

## CXXII - WILLY FORST

(v. tavola a fianco)

WILLY Forst, una volta attore, oggi attore e regista, esprime con la sua figura e la sua opera i caratteri più scoperti della sua Vienna. Schnitzler, Stroheim... Forst, ammiccante, gran giocatore di bussolotti, non fa che ingannarci (forse), come ci ingannarono già le operette e la « gaicizza » d'una Vienna infiorata e danzante. Oppure — più probabile — questa verità più facile è ancora una volta avvalorata da tanta arguzia e da tanta ben spesa disinvoltura. In mezzo alle quali (MASCHERATA e MAZURKA inseguono) può lampeggiare l'insidia segreta d'una malinconia or patetica, ora — addirittura — cinica.

Willy Forst vive, fino ai vent'anni, nella sua Vienna, dove è nato una quarantina d'anni or sono. Suo padre è un buon decoratore di porcellane, un artigiano silenzioso e raffinato della Vienna « turistica ». In un ambiente modestamente artistico cresce il ragazzo: non ci vuol molto a figurarsi allegro e furbo, scioperato e dongiovanni fin dagli anni più teneri. Si sa ch'era quella un'esistenza irreflessiva e animata: pure è verosimile pensare che grande importanza possano aver avuto sugli atteggiamenti e sui gusti posteriori del nostro le porcellane e questo inizio di vita sbaragliato e gioviale. Il pittore di porcellane e gli amici del padre, pipe incollate al labbro e parlare pronto e vivo, un certo « buon gusto » debbono avergli messo dentro. Una cosa è certa: al ragazzo, un bel giorno, non basta più questa atmosfera: egli vuol tentare di portare sul palcoscenico quella brillantezza un po' nativa e un po' acquisita, quel dono fresco di comunicare. La rigidità dei palcoscenici viennesi verso i debuttanti frena un poco questo suo impeto facilonè e ingenuo e questa sua ansia. Lo ammette come comparsa il Carltheater. Il giovane allora, stimolato, come tutti i caratteri volontari, dalla delusione, incomincia uno studio continuo e sagace, osservando gli attori che recitano sul palcoscenico dov'egli appare tanto oscuramente, e crescendo lentamente nella solitudine della sua camera a saggi sempre più precisi e inonati. Così dimostra di possedere tanta cocciutaggine, quanto disprezzo allegro aveva esibito il giorno dell'agognata assunzione. Attraverso diverse città di provincia, egli giunge, varcando il confine dell'Austria, anche a Berlino con la sua compagnia; ma presto ritorna a Vienna. Vienna è, in quel tempo vanamente felice, la città ideale, la più adatta per maturare un simile temperamento e per acuire lo studio penetrante, accurato e un po' pettugolo ch'egli va facendo sornionamente di quel costume e di quella vita così oscillante e levigata, almeno nelle apparenze. (Tutte altre osservazioni, supergiù nello stesso tempo, andrà facendo il genio di Stroheim).

È già da alcuni anni un attore notato e di prima importanza, quando, nel 1926, arriva per Willy il debutto cinematografico: nei vecchi stabilimenti della Sacha a Vienna, egli dà inizio alla sua più famosa carriera con I TRE FIGLI DI NESSUNO, cui segue GLI INDICI DIAVOLI: e passa quasi inosservato. C'è chi dice che il suo naso puntuto e il suo mento impertinente e sfacciato non sono fotogenici. Un successo maggiore ottiene però l'anno seguente con CARÉ ELECTRIC, dove c'è pure Marlene Dietrich, grassoccia e, anche lei, « promettente ». Il sonoro non arresta la marcia di Forst: egli anzi, già attore di teatro, viene a trovarsi più preparato di tanti altri *jeunes premiers* del cinema austro-germanico. Difatti i critici cominciano a occuparsi di lui con più benevolenza, specie dopo ATLANTIC

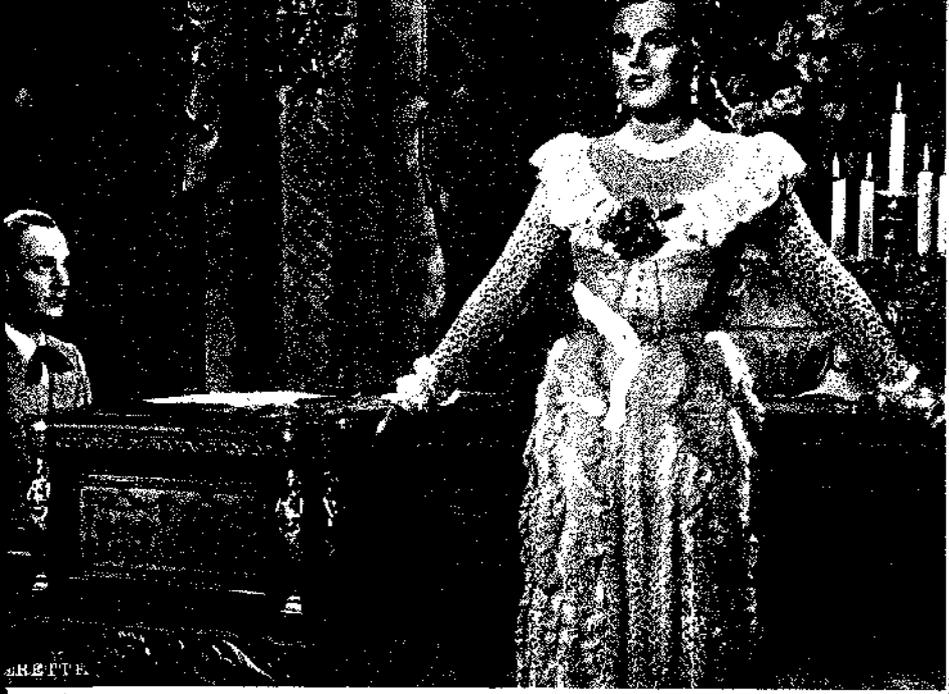
che rivela la sua ormai perfetta padronanza del mezzo. A questo seguono tutta una serie di film, coi quali sempre più s'impone la raffinata e amabile recitazione di Forst, quei suoi mescolti e ironici, quell'aver saputo, con rara maestria, comporre un personaggio delle sue svagate e disunite esperienze di vita frivola. Non si contano più i film che debbono molto della loro fortuna alla presenza di Forst: opere commerciali e allegre come LA CANZONE È FINITA (che ottiene un enorme successo, grazie anche alla elegante interpretazione di Liane Haid e alle musiche di Stolz, due altri tipici esemplari viennesi), SOGNO BIONDO, DUE CUORI E UN VALZER; e anche in film più impegnativi come COSÌ FINÌ UN AMORE O SEGRETO ARDENTE, la sua interpretazione, cololata al millimetro, non fa una grinza.

Nel 1933 la sua vita si amplifica e muta, in parte, corso. Considerata la sua speciale e completa preparazione, l'acquisito « mestiere », l'innata furberia, il gusto sicuro e compiaciuto, la ricercatezza nell'atteggiarsi, noi possiamo facilmente pensare che un pittorico senso dello spettacolo lo abbia allora condotto verso la regia. Ma altre qualità egli nascondeva all'occhio di chi conosceva solo la squisita figura dell'attore. E di più: il ragazzo spiritoso e indolente del tempo che diremo per comodo « delle porcellane » s'era fatto quegli anni un intellettuale ben fornito di cultura e saggiamente consapevole delle sue possibilità e dei suoi limiti. Vedete, il sorriso lo accusa: quel sorriso di esteta decadente e di equilibrista maestro. La sua prima esperienza di regista fu molto fortunata, fin troppo. ANGELI SENZA PARADISO riteneva tutti i caratteri possibili e immaginabili per piacere: un soggetto costruito appositamente per i filistei, in mezzo al quale l'artista (in questo caso, Schubert) rivela i misteri della sua natura, componendo rapidamente sotto violente, drammatiche ispirazioni. A ogni modo, se nel senso più strettamente artistico il film lasciava non poco a desiderare, Forst vi si rivelò, oltre che l'inventore d'un genere, uno stilista pieno di garbo.

Forse di questa esperienza, egli compone, con MASCHERATA, un'opera molto più ambiziosa e felice: dove figura come uno psicologo esatto grazie all'uso di mezzi esclusivamente cinematografici. Questo film, come poi gli altri, si giova d'un montaggio scaltro e abilissimo, d'una direzione degli attori impeccabile, d'un racconto avvincente e pieno di gusto. Le successive esperienze dell'attore-regista non fanno che confermare tutto il bene che si può pensare di lui: fino a OPERETTE, ricco, quantunque discontinuo e disarmonico, di pezzi di eccellente cinematografo. Voli fino al cielo non ce ne darà mai: ma che fluido mestiere, che gentilezza, che tocco!

FILM PRINCIPALI: Come attore: I TRE FIGLI DI NESSUNO (Sacha, 1926); UNDICI DIAVOLI (idem, 1926); CARÉ ELECTRIC (1927); ATLANTIC (B.I.P., 1930); LA CANZONE È FINITA (*Das Lied ist aus*, 1931); DUE CUORI E UN VALZER (1931); SOGNO BIONDO (Ufa, 1932); SEGRETO ARDENTE (1933); COSÌ FINÌ UN AMORE (*So endete eine Liebe*, Ufa, 1933) - Come regista: ANGELI SENZA PARADISO (*Leise fliehen meine Lieder*, Cine Allianz, 1933); MASCHERATA (*Masquerade*, 1934); MAZURKA TRAGICA (*Mazurka*, 1936); ALLEGRIA (*Allotria*, Ufa, 1936) - Come attore-regista: NEL TEMPO (Ufa, 1939); OPERETTE (Wien Film, 1940); A TEMPO DI VALZER (Tobis, 1941).

PUCK



OPERETTE.



MAZURCA TRAGICA



ANGELI IN UN PAESE FISO



WILLY FORST, regista e Attore del film OPERETTE



...AMI, FIDULO DELLE DONNE



MASCHERATA

La più gradevole ed efficace  
propaganda cinematografica  
è quella fatta a mezzo della

# RADIO

che trasmette musiche da film

IL LUNEDÌ DALLE 21,30 ALLE 22,00

IL VENERDÌ DALLE 21,15 ALLE 21,45



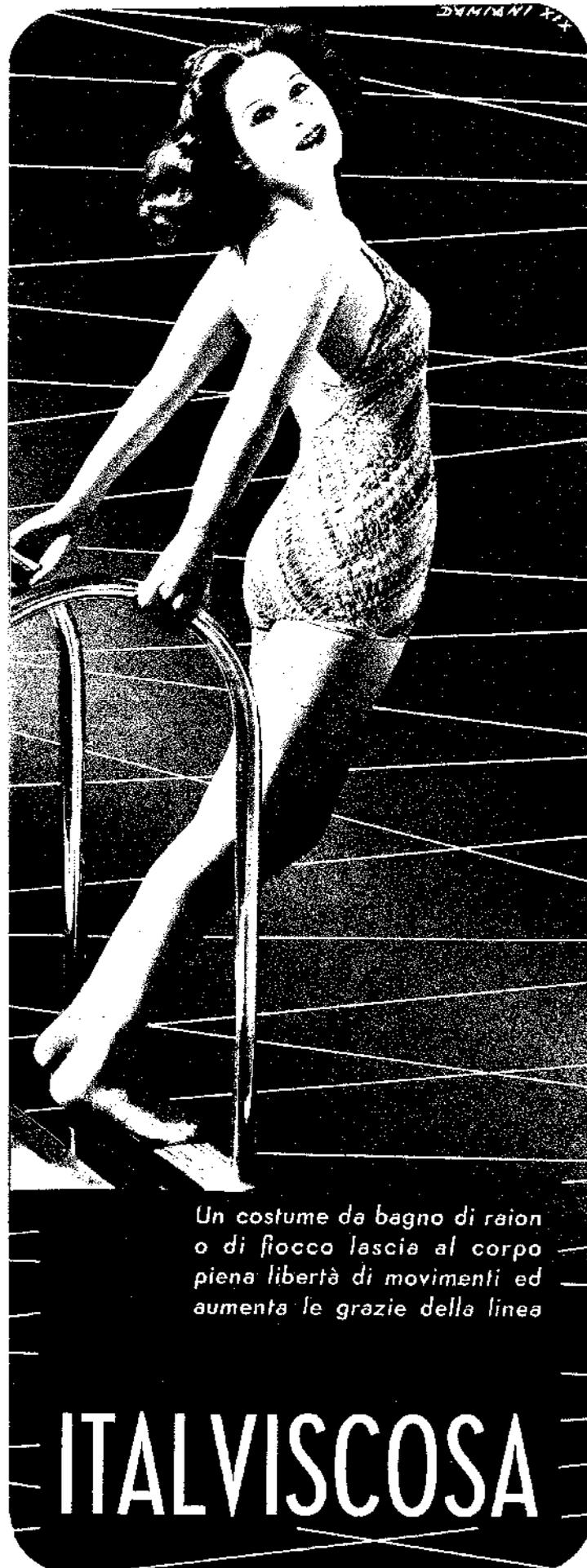
Tutte le canzoni tratte da film  
che vengono trasmesse dal-  
l'EIAR sono incise su dischi

# CETRA

IN VENDITA PRESSO I  
MIGLIORI RIVENDITORI

**PRODUTTRICE S.A. CETRA**  
VIA ARSENALE, 17 - TORINO

**UFFICIO CETRA DI ROMA**  
PALAZZO DELL'EIAR - VIA ASIAGO, 10



*Un costume da bagno di raion  
o di fiocco lascia al corpo  
piena libertà di movimenti ed  
aumenta le grazie della linea*

# ITALVISCOSA

**ROBERTO PAOLELLA (Napoli).** - Sì, puoi senz'altro consultare le riviste e i giornali che ti interessano presso la redazione di *Cinema* che desidera aiutare gli studiosi di cinema, come te. I numeri arretrati di *Cinema* costano il doppio.

**CATERINA.** - Si tratta del numero 71. Si parla in questo diffusamente del film tratto dal romanzo della Brontë. I fascicoli di *Cinema* costano quattro lire fino al n. 99, cinque lire dal numero 99 in poi. La critica al film *WUTHERER'S HEARTS* è apparsa sul numero 114.

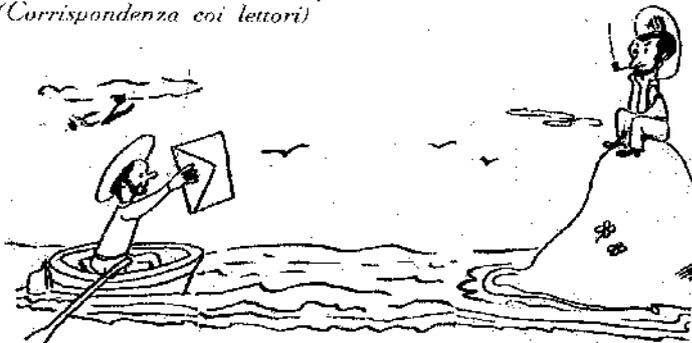
**STUDIOSO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (Ancona).** - Le tue lettere sono graditissime. Si capisce che tu sei un appassionato dei problemi del cinema. Anche tu, come altri lettori di queste colonne, ti accingi alla compilazione di uno schedario, o meglio di una scheda tipo. Penso che potrà essere senz'altro utile. Sarebbe bene che gli sforzi e l'attività dei lettori in questo senso si convogliassero per un unico fine. Penso già che altri, leggendo questa risposta, si affrettano a chiederti copia della scheda ovvero chiederanno a me come si può fare a corrispondere con te. Sì, è vero: ben quindici giorni e a volte un mese occorrono perché i lettori abbiano le mie risposte; d'altra parte non è possibile fare altrimenti, almeno per ora. Vedrà tuttavia se mi riuscirà di rispondere nel numero immediatamente successivo. Bisogna che i lettori pensino che le loro lettere sono moltissime. Circa il vocabolo «film» ti dirò che, in base ai risultati delle riunioni dell'Accademia d'Italia, si è deciso di conservare questa parola, invariabile al plurale e di genere maschile, nella lingua italiana; così come è accaduto per lo «sport». Si poteva sostituire con pellicola, ma pellicola significa piuttosto, in italiano, supporto sensibile, nastro sul quale si impressionano le immagini. Ormai «film» è entrato nell'uso comune. Sono usciti molti libri in cui questa parola si incontra ad ogni pagina, o addirittura ad ogni riga. Come sarebbe possibile sostituirla? Invece è stato deciso di non accogliere le forme: «fime», «filmo», «filmi», perché storpiare. Ti ringrazio delle espressioni a mio riguardo. Non posso farmi della pubblicità, come tu vorresti. Comunque, riporto qui la indicazione che tu vorresti fosse messa nella testata di questa pagina: «La rubrica del Nostro» (hai raccolto dati di ben 5500 film!) merita senz'altro un elogio. IL VERDETTO DELLA VITA è di Julius Gardan, L'UOMO CHE SBANCO è di Stephen Roberts, così FINI UN AMORE di Karl Hartl, MURAGLIE è prodotto da Hal Roub, SULLE ALI DELLA CANZONE è, salvo errore, di Victor Schertzinger. Con molto piacere vedrò Pelenc. Ti dirò anche (e lo dico contemporaneamente agli altri compilatori e studiosi) che un'autorevole persona nel campo degli studi e dell'attività cinematografica si è interessata della attività dei lettori di questa rubrica che con tanto zelo e tanta serietà si dedicano a lavori del genere del tuo. Questa persona mi diceva di non esser aliena dal pubblicare un giorno un volume valendosi della collaborazione dei lettori del «Capo di Buona Speranza».

**FRANCO GANDINI (Varese).** - Ecco il tuo indirizzo, col quale comunico ai lettori che desideri corrispondere con loro: viale Tamagno 19, Varese. La tua opera di compilatore (hai raccolto dati di ben 5500 film!) merita senz'altro un elogio. IL VERDETTO DELLA VITA è di Julius Gardan, L'UOMO CHE SBANCO è di Stephen Roberts, così FINI UN AMORE di Karl Hartl, MURAGLIE è prodotto da Hal Roub, SULLE ALI DELLA CANZONE è, salvo errore, di Victor Schertzinger. Con molto piacere vedrò Pelenc. Ti dirò anche (e lo dico contemporaneamente agli altri compilatori e studiosi) che un'autorevole persona nel campo degli studi e dell'attività cinematografica si è interessata della attività dei lettori di questa rubrica che con tanto zelo e tanta serietà si dedicano a lavori del genere del tuo. Questa persona mi diceva di non esser aliena dal pubblicare un giorno un volume valendosi della collaborazione dei lettori del «Capo di Buona Speranza».

**GINO DEPENDENTI (Botano).** - L'ACI Europa Film ha sede in via Sommacampagna 6, Roma. Sì, penso

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



che anche in quel caso tu possa continuare a corrispondere con *Cinema*. Circa quella voce cui accenni nella tua lettera non ci sono precise notizie. Comunque sta certo: senza film gli schermi italiani non rimarranno.

**O. SARIP.** - Purtroppo è impossibile (ovvero molto complicato) ingrandire una pellicola dal formato ridotto al formato normale. Il formato ridotto deve restare quello che è e serve per realizzare dei film sperimentali per far sì che chi vi si dedica possa avere i primi approcci col materiale cinematografico, possa conoscere la tecnica del film, sia pure in una forma che non è quella del film normale per cui occorrono mezzi molto più vistosi. Se tu sei un giovane volenteroso, penso che non ti sarà difficile farti aiutare dalla sezione cinematografica del GUF o della GIL. So che queste sezioni si stanno organizzando, anzi molti cine-guf sono già adeguatamente attrezzati.

**LUIGI SAMBO (Treviso).** - Scrivi pure quando vuoi. L'articolo mi sembra un po' breve, modesto, ma non privo di notazioni precise. L'ho passato a chi di competenza.

**PIETRO CHIARANDINI.** - Caporale marconista 109 Marconisti. Posta militare 14 A. Comunico ai lettori che vuoi corrispondere con loro.

**GAETANO BASSI.** - Ecco il tuo indirizzo: Aviere Scuola Pilotaggio, Aeroporto N. 8 Posta Militare Ar. 2. Comunico ai lettori che vuoi corrispondere con loro.

**ALFREDO GIAMBRA (Caltanissetta).** - La tua proposta non è da buttar via anzi vedremo di attuarla: una statistica dei primi dieci attori e attrici che ricevono più corrispondenza, cioè quella che viene inoltrata attraverso la redazione di *Cinema*. So bene che la Sicilia si presta a fornire esterni per film. Comunque, ben presto verrà realizzato un film in cui si sfrutterà l'ambiente naturale siciliano.

**G. P. G. (Roma).** - Tu riferisci ciò che scrive Giosuè Gino Rippon nel suo volume *Cinetecnica*: «il giovane che aspira a diventare regista deve cominciare a trovare lavoro, in un teatro di posa con qualsiasi mansioni per poter osservare cosa fa il regista». E soggiungi: «giusto per il Rippon, giusto per te, giusto per me, giusto per tutti». No, niente affatto, per me non è affatto giusto, sarebbe come dire che il giovane il quale aspiri a diventare pittore deve cominciare la sua carriera pulendo i pennelli nello studio di un pittore già arrivato. Nella tua lettera tu dimostri una certa intelligenza, dici di aspirare ad assistere anche non retribuito, alla lavorazione di un film e che hai sostenuto per raggiungere questo scopo e due anni di cruenta lotta e di forti delusioni. Mi pare che dovrebbe essere difficile raggiungere il tuo scopo, benché non sia lo scopo più

importante che deve prefiggersi l'aspirante regista. Perché non partecipi all'attività del Cine-guf?

**ADRIANA (Roma).** - Ho apprezzato la tua lettera, per la tua età davvero non c'è male. Scrivi quando vuoi. E se un giorno ti verrà in mente di fare l'attrice, mandami pure le tue fotografie. Laurence Olivier è stato il protagonista di un film del 1931: *THE TEMPERARY WIDOW* realizzato da Ucciky, con Lilian Harvey. È apparso anche in altri film in parti importanti, ed altresì ne *LA CONQUISTA DELL'ARIA* in uno degli episodi di questo film che sono stati realizzati in Gran Bretagna per la Produzione di Korda.

**ALBERTO TESTA (Torino).** - L'ultimo tuo gioco è passato. L'organizzazione della pubblicità di un film dipende dalle idee che hanno sull'argomento i vari produttori; ci sono di quelli che pensano che sia opportuno annunciare il film molto tempo prima che si inizi la lavorazione. Gustav Gröngens sostiene la parte di Chamberlain in *OMNIBUS*. Il sistema per non perdere la copia di un numero quando risolto un gioco se ne deve tagliare l'ultima pagina per mandarla alla redazione, è quella di acquistare un'altra copia. Comunico a Puck il tuo desiderio di una galleria su Sacha Guitry.

**CAPORALE DISTRETTUALE (Brescia).** - In Italia si proietterà il film giapponese *LA PATTEGLIA*, già presentato alla Mostra di Venezia. Anni fa è stato presentato *LA CAMPANA DELLA PATRIA. L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR* è costato qualche milione. Per i libri di tecnica cinematografica rivolgiti alle Edizioni Italiane: via Veneto 34 b, Roma.

**C. PAC. (Trento).** - Manda l'articolo indirettamente alla redazione; se puoi fa tu stesso l'ingrandimento delle tue fotografie.

**GIORGIO GASPARINI (Roma).** - Passato il giuoco a chi di competenza.

**GPC. (Milano).** - La tua nota è molto equilibrata e dice cose giuste. Per quanto riguarda l'articolo che ho passato a chi di competenza non so se potrà andare dato l'argomento.

**SOGNI D'ARTE (Nervi).** - Luisa desidera infatti corrispondere con te. Sì, quell'attore è veramente gentile con te, al momento opportuno potrai fare l'intervista di cui parli. Diana Darno ha senza dubbio incontrato la fortuna. A quel che mi dicono, possiede veramente qualità notevoli per fare del cinema, quindi si tratta di una fortuna meritata. Per il fascicolo di musica potresti rivolgerti ad una importante libreria musicale di Genova che ti potrà dare tutte le informazioni che chiedi.

**G. P. (Senago).** - Ecco i dati dei film argentini: *NOBLEZA GAUCHA* - regista: Sebastian M. Naon; attori: Olinda Bozan, Marcelo Ruggero, Venturina Lopez Piriz. *LOS TRES BERREYINES* - attori:

Luis Arata, Luisa Velil, Luis Sandrini, Miguel Angel Lauri. Produzione Iamiton (1933). *DANCING* - regista: L. I. Moglia Barth; attori: Armanda Ledesma, Rosa Catà, Arturo Garcia, Alice Barric, Paquita Garzon. Produzione Argentina Sono-film, 1933. *YANGU* - attrice Alicia Vignoli. Produzione Argentina Sono-film, 1933. *MANANA ES DOMINGO* - regista: José A. Ferrerria; attori: José Gala, Roberto Salina. Ed. Cinematografica del Litoral, 1935. *LOS CABALLEROS DE CEMENTO* - regista: Ricardo Hicken; attori: Luis Arata, José Otal, Mocha Delgado (1935). *VIRGENCITA DE ROMPEYA* - regista: Enrique Cadichu; attori: Nelly Quel, Enrique Maroni, Luis Diaz (1935). *FICAPLOR* - regista: L. I. Moglia Barth; musica: Edgardo Donato; attori: Margarita Solà, Margarita Padin, Severo Fernandez, Guillermo Casali. Ed. Argentina Sono-film 1935.

**LETTORE UMBRO (Bastia).** - I SETTE FRATELLI è di Alexis Kivi. Elsa de Giorgi è nata a Bevagna (Umbria). Del corto metraggio *ROSSI* non ho notizie. La dissolvenza può avvenire sia direttamente durante la ripresa chiudendo gradatamente l'otturatore, oppure per procedimento chimico. Il regista di quel film ungherese presentato a Venezia è Kallman Nadasdy.

**LETTORE FIUMANÒ.** - Sulla intenzione della fanciulla «copertina del n. 117» non posso dare alcuna indicazione. In qualche film è stato adottato il sistema di proiettare in testa al film la fotografia dei collaboratori invisibili oltre al loro nome.

**AMMIRATORE H. W.** - L'attore di cui parli è inglese.

**ANNA LUISA (Genova).** - In complesso si può dire che hai gli elementi per poter partecipare al concorso del Centro Sperimentale. I corsi del C.S.C. sono gratuiti. L'orario è appunto dalle 6 del mattino alle 17. Gli allievi effettuano il pranzo al Centro. Tenta se credi il Concorso di Riccione.

**NOCCHIERO (Volterra).** - Data la tua attività penso che potresti far qualcosa nel campo della scenografia e della decorazione. Potresti rivolgerti a qualche scenografo o eventualmente agli stabilimenti di Cinecittà o della Scaleria; o concorrere al Centro Sperimentale; questa sarebbe la strada migliore da seguire.

**ANTONIO PANU (Olbia).** - Dalla fotografia che mandi non si capisce molto; ti consiglio che tu dia la giovanissima attrice C. d. P. sono molto saggi, sono persuaso che ti occorra proseguire volentierosamente gli studi.

**DINO SCHIAVANO (Ugento).** - Ho passato il giuoco a chi di competenza. Non posso appoggiare aspiranti attori presso case cinematografiche ma soltanto consigliarli di avviarsi alla carriera cinematografica seguendo la via del Centro.

**PIO BARBELLI (Perugia).** - Probabilmente, per un film italiano tipo *STAGI COACH* non avremmo scelto gli attori fra quelli più noti. Ci vuole il regista che sappia sceglierli ed abbia la capacità e la pazienza di guidarli.

**GIOVANNI BELLUSSI (Rovigno d'Istria).** - Passata la tua cartolina all'amministrazione.

**LETTORE (Miglianico).** - Se non mandi il tuo nome e il tuo indirizzo è impossibile che l'amministrazione ti risponda. Le tre lettere per gli attori sono state inoltrate. Manda le altre.

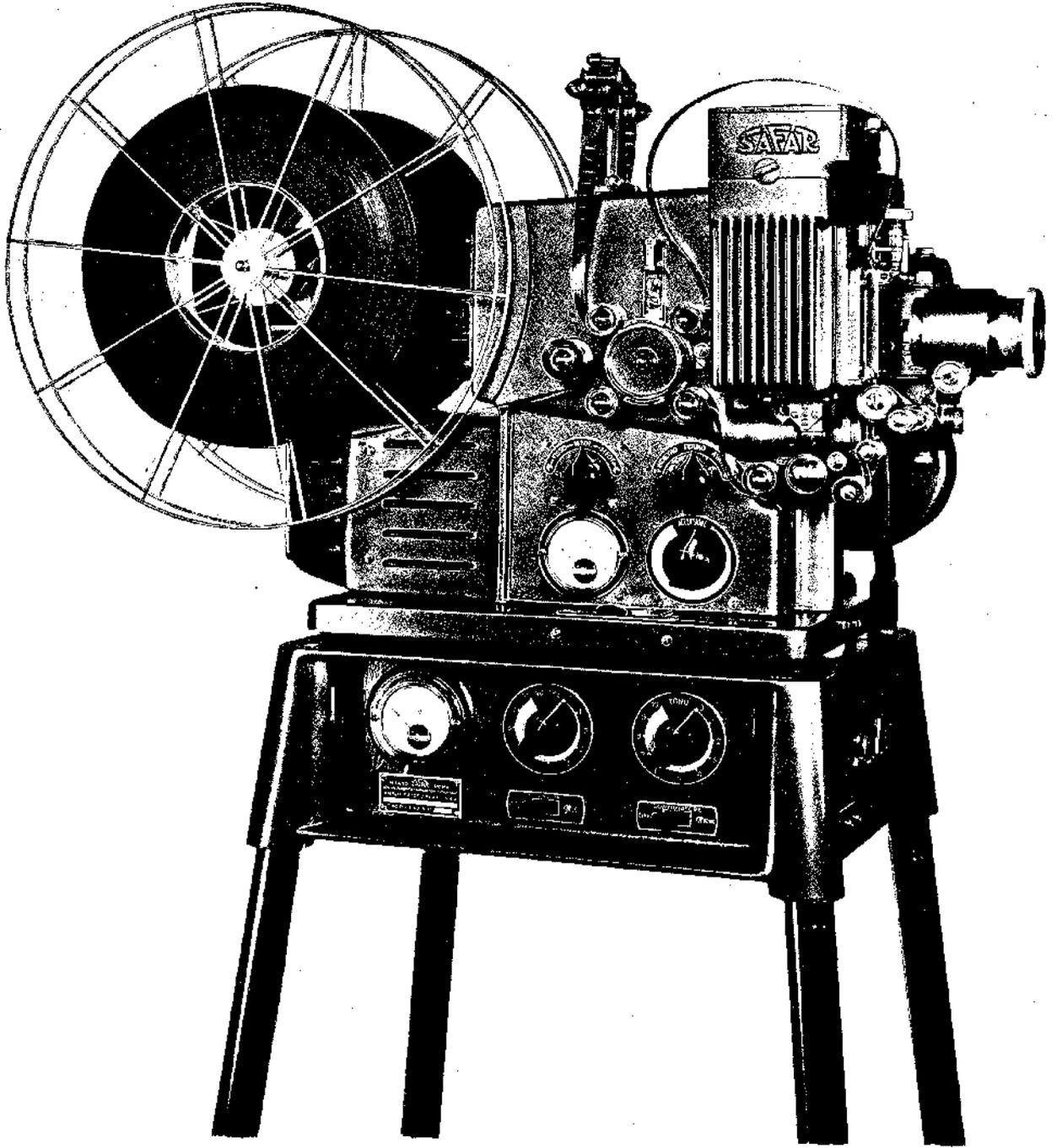
**UN RITARDATARIO.** - Non esistono libri sull'argomento, potresti sfogliare tutta la collezione di *Cinema* e indicare i numeri che ti occorrono.

IL NOSTROMO





**FIAT 1500**



PROIETTORE CINEMATOGRAFICO  
A PASSO RIDOTTO  
16 mm.