

CINEMA

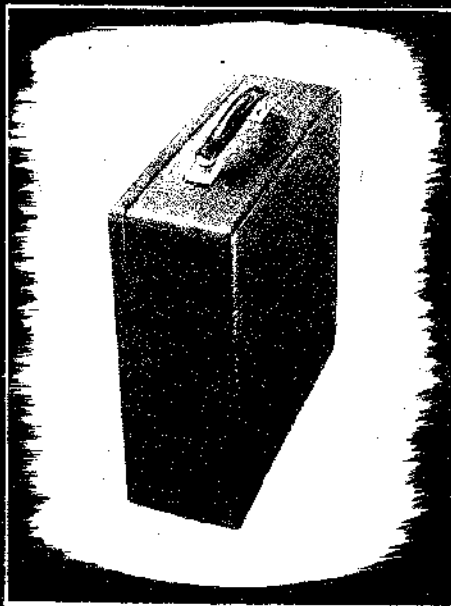


SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

127 LIRE
2,50

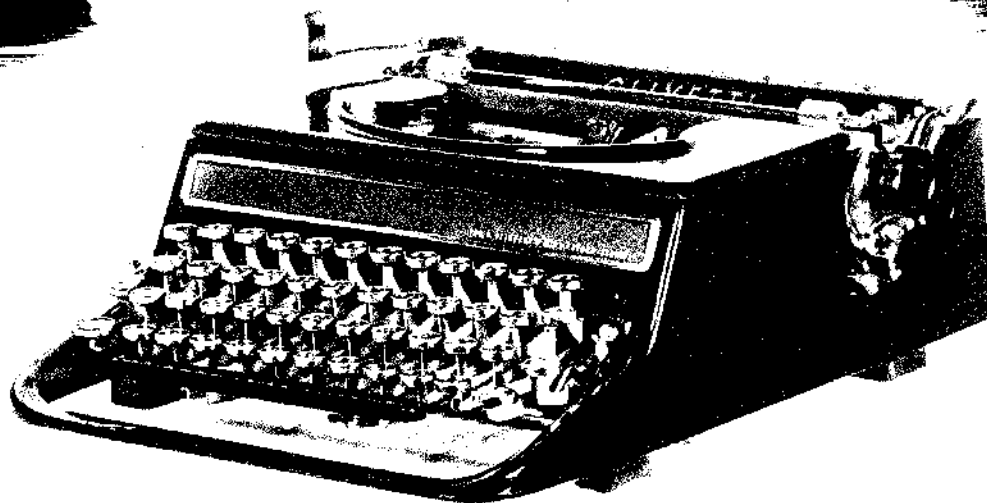
10 OTTOBRE 1941-XIX

IN QUESTO NUMERO: VERITÀ E POESIA, di Alicata e De Santis
FANTASTICA, FANTASIA, FANTASIE, di Lo Duca
UNA CORRISPONDENZA DA FIRENZE, di Purificato



OLIVETTI STUDIO 42

Ing. C. Olivetti e C. S. A. - Ivrea



ELEGANTE, VELOCE, ROBUSTA: LA STUDIO 42 RISPONDE A UNA VERA NECESSITA' DELLA CASA D'OGGI



Evidenza di valori plastici, gioco compositivo di primo ordine: la fotografia si arricchisce delle qualità peculiari della pittura. Una scena del film 'Sulle orme di Giacomo Leopardi' che, prodotto dall'Istituto Nazionale Luce, per la regia di Francesco Pasinetti, fa parte dei film della Cineteca Didattica e sarà presentato anche nelle Scuole

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

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi). ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestri L. 28. Estero, anno L. 70, semestre L. 40. PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossojetti, 9, e sue Succursali

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 127 10 ottobre 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

L. (Editoriale)

Le 80.000 lire... pag. 215

M. ALICATA e G. DE SANTIS

Verità e poesia » 216

GIORGIO PENIN

Cecil Blount de Mille » 218

PURIFICATO

Vento di Firenze » 220

E. DELLA PURA

Immagini, dizione e canto in antichi racconti figurati » 222

PAGINONE

Il trucco c'è... e si vede. » 224

LO DUCA

Fantastica, fantasia, fantasie » 226

RENATO GIANI

Ogni figura un fatto. » 229

FRANCESCO PANISSETTI

Con la dovuta chiarezza. » 229

FIERA DELLE NOVITÀ:

'I diavoli volanti' » 232

G. L.

Film di questi giorni » 236

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 211

Negli stabilimenti si gira » 211

Programmazioni » 212

Giornali Luce » 213

Passo ridotto » 231

Galleria: Walter Murnau » 234

Cronache di 30 anni fa » 237

Capo di Buona Speranza » 238

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

Di **Alfa Tau**

realizzato dalla Scalera Film con l'ausilio del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, è autore, sceneggiatore e regista il comandante Francesco De Robertis. Il racconto navale vive sullo schermo secondo la stessa formula impiegata in «Uomini sul fondo» e nella «Nave bianca»; formula che trova la sua sintesi, etica ed estetica, nella «espressione» attraverso elementi veri

PRODUZIONE



Alfa Tau

SQUALI D'ACCIAIO

è un grande film sulla guerra dei sommergibili

CINEMA GIRA

Riceviamo e pubblichiamo:

Illustr. Direttore di «Cinema», Piazza della Pilotta, 3 Roma.

Illustr. Direttore, desidero ringraziarVi anche a nome del nostro Presidente, Eccellenza Conte Volpi di Misurata, per la larga ospitalità data dal Vostro pregiato giornale alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Gradite i miei migliori saluti. Il Direttore della Mostra Dr. Ottavio Croze

ITALIA

SI È SVOLTA ULTIMAMENTE...

... a Berna con vivo successo, la rassegna del film italiano per iniziativa di importanti Case cinematografiche elvetiche. Membri del Governo, il Sindaco di Lugano, giornalisti, rappresentanti della critica cinematografica italiana, hanno presenziato alla programmazione della CORONA DI FERRO. Partecipavano alla serata il Presidente della F.N.Z.F. dello Spettacolo, attori, attrici e rappresentanti delle case cinematografiche italiane.

PARLANDO DELLA...

... cinematografia romana, il dottor Mihai Puscariu, Vice Presidente della Camera Internazionale del film e Direttore Generale della cinematografia di quel paese, ha detto, tra l'altro, che la cinematografia romana è ancora giovane ma che grandi sono però i progetti per l'avvenire, nonostante il colpo di arresto subito dell'industria romana a causa delle vicende politiche interne. Da quest'anno realizzeremo dei film a soggetto, iniziando col noto dramma di Caragiale LA NOTTE TEMPESTOSA. Sono in corso, ha poi soggiunto il Dottor Pascariu, delle trattative con la Direzione Generale della cinematografia italiana allo scopo

di produrre negli attrezzatissimi stabilimenti italiani dei grandi film di ambiente romeno in doppia versione italiana e romena.

NELLA RICORRENZA...

... del quinto annuale della proclamazione di Franco a capo dello Stato spagnolo, ha avuto luogo a Berlino la prima rappresentazione del film italiano L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR. Questo film, premiato recentemente a Venezia, apprezzatissimo da parte germanica per il suo valore artistico, politico e spirituale, è stato proiettato contemporaneamente nei maggiori cinematografi davanti ad un pubblico enorme ed entusiasta.

IL 20 SETTEMBRE SCORSO...

... è stato dato il primo giro di manovella al film PASSIONE AFRICANA, realizzato dal consorzio Sapec-Capitolium film, esaltante la passione africana dei due grandi pionieri Von

QUESITO

Il lettore cap. Aldo Moggi di Roma ci scrive chiedendoci se risulta per vera la derivazione della parola FILM dalle iniziali della « Fabbrica Italiana Lantierne Magiche », che logicamente dovrebbe essere esistita in Italia non molti anni fa. Poiché la cosa è molto interessante, invitiamo i nostri numerosi lettori sparsi in Italia e fuori a voler cortesemente inviare notizie - purché precise sull'allettante quesito. Assicureremo comunque l'assiduo lettore che non lasceremo nulla di intentato per venire a capo di quanto ha voluto diligentemente comunicarci.

der Deken e Vittorio Böttege, alla scoperta delle sorgenti dell'Omo. La realizzazione viene eseguita sotto gli auspicci del Ministero Africa Italiana e la direzione di Gennaro Righelli.

È TORNATA IN EUROPA...

... Pola Negri. Si dice che le autorità americane le abbiano imposto di lasciare l'America col pretesto che l'attrice non aveva provveduto a rinnovare il suo permesso di lavoro. Comunque sia è chiaro che le autorità americane hanno dato lo sfratto a questa vecchia e gloriosa attrice europea.

NELL'ULTIMO CONSIGLIO...

... dei Ministri, è stato approvato « un disegno di legge » concernente il Centro Sperimentale per la Cine-

Per corrispondere al desiderio di numerosi nostri lettori, riprendiamo da questo numero la pubblicazione della rubrica « Negli stabilimenti si gira ». Detta rubrica rivede la luce in forma più succinta per una necessaria economia di spazio in ottemperanza al recente decreto ministeriale.

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTÀ

LA CENA DELLE BEFFE - Produzione: Enic-Amato; regia: Alessandro Blasetti; interpreti: Clara Calamai, Valentina Cortese, Luisa Ferida, Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Massimo Girotti, Memo Benassi, Umberto Scipiantini.

VERTIGINE - Produzione: Itala-cons. Icar; regia: Guido Brignone; interpreti: Beniamino Gigli, Emma Gramatica, Ruth Hellberg, Camilla Horn, Herbert Wilk.

SISSIGNORA - Produzione: Ata; regia: F. M. Poggioni; interpreti: Maria Denis, Irma Gramatica, Evi Maltagliati, Rina Morelli, Leonardo Cortese, Jone Salinas, Elio Marcuzzo.

LA FAMIGLIA BRAMBILLA IN VACANZA - Produzione: Sol; regia: Carl Boese; interpreti: Cesco Baseggio, Paolo Stoppa, Amelia Chellini, Helen Lüder, Massimo Girotti, Onofrio Vidal.

GIUNGLA - Produzione: Ici-Safic; regia: Nunzio Malasomma; interpreti: Vivi Gioi, Camillo Pilotto, Rudolf Fernau, Albrecht Schönhals, Mario Ferrari, Lauro Gazzolo.

SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO (La compagnia dei matti) - Produzione: Juventus; regia: Esodo Pratelli; interpreti: Ruggero Ruggeri, Antonio Gandiust, Armando Falconi, Germana Paolieri, Vanna Vanni, Ada Dondini, Paolo Stoppa, Virgilio Riento.

VIOLETTE NEI CAPELLI - Produzione: Fonoroma-Lux; regia: C. L. Bragaglia; interpreti: Lilia Silvi, Irasema Dillan, Carla Del Poggio, Roberto Villa, Enzo Biliotti.

GLI ULTIMI FILIBUSTIERI - IL FIGLIO DEL CORSARO ROSSO - Produzione: B. C.; regia: Marco Elter; Al primo partecipano: Osvaldo Valenti, Nerio Bernardi, Loredana, Pina Renzi, Aldo Silvani, Viglione Borghese; al secondo: Luisa Ferida, Memo Benassi, Pina Renzi, Loredana, Vittorio Sanipoli, Aldo Silvani, Viglione Borghese.

L'ULTIMO BALLO - Produzione: Juventus; regia: Camillo Mastrocinque; interpreti: Elsa Merlini, Amedeo Nazzari, Renato Cialente, Margherita Bagni, Paolo Stoppa, Nerio Bernardi.

GIORNO DI FESTA - Produzione: Atlas; regia: Roberto De Ribon e Carlo Borghese; interpreti: Maria Mercader, Massimo Scratto, Enrico Glori, Elli Parvo, Arturo Bragaglia.

TITANUS

L'AFFARE SI COMPIACE - Produzione: Scia-Sovranità; regia: Pier Luigi Falardo; interpreti: Giuseppe Porrelli, Silvana Jachino, Pina Renzi, Guglielmo Sinaz, Luisa Garella, Guglielmo Barnabò, Aristide Baghetti, Nico

Pepe. Contemporaneamente la Scia gira un cortometraggio intitolato COME SI GIRA UN FILM diretto da Leo Bomba.

LA PANTERA NERA - Produzione: Stella; regia: Domenico Gambino; interpreti: Leda Gloria, Vanna Martinez, Dria Paola, Marichetta Stoppa, Pia De Doses, Amina Pirani Maggi, Lauro Gazzolo, Ennio Cerlesi, Nerio Bernardi, Silvio Bagolini, Gildo Bocci, Nico Pepe.

S. A. F. A.

SOLITUDINE - Produzione: Salfa; regia: Livio Pavanelli; interpreti: Carola Höhn, Andrea Checchi, Antonio Centa, Rubi Dalma, Guglielmo Sinaz, Mario Siletti.

SCALERA

GIARABUB - Produzione: Scalera; regia: Goffredo Alessandrini; interpreti: Doris Duranti, Carlo Ninchi.

ALFA-TAU (Squali d'acciaio) - Produzione: Scalera; regia: Francesco De Robertis; documentario a soggetto, girato in collaborazione col Centro Cinematografico del Ministero della Marina.

LA TRAPPOLA - Produzione: Scalera; regia: Mario Soldati; interpreti: Doris Duranti, Adriano Rimoldi, Juan De Landa, Amelia Chellini, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Dora Bini.

IL RE SI DIVERTE - Produzione: Scalera; regia: Mario Bonnard; interpreti: Michel Simon, Rossano Brazzi, Maria Mercader, Doris Duranti, Paola Barbara, Carlo Ninchi, Elli Parvo, Franco Coop, Loredana.

CAROVANA - Prod.: Scalera; regia: Carl Koch; operatore: Ubaldo Arata; interpreti: Michel Simon, Isa Pola, Rossano Brazzi, Renzo Merusi, Valentina Cortese.

F. E. R. T.

TENTAZIONE (La follia del giudice Passmann) - Produzione: Colosseum-Ancora; interpreti: Zita Szelezky, Ferenc Kiss, Otello Toso, Corrado Racca, Elsa De Giorgi.

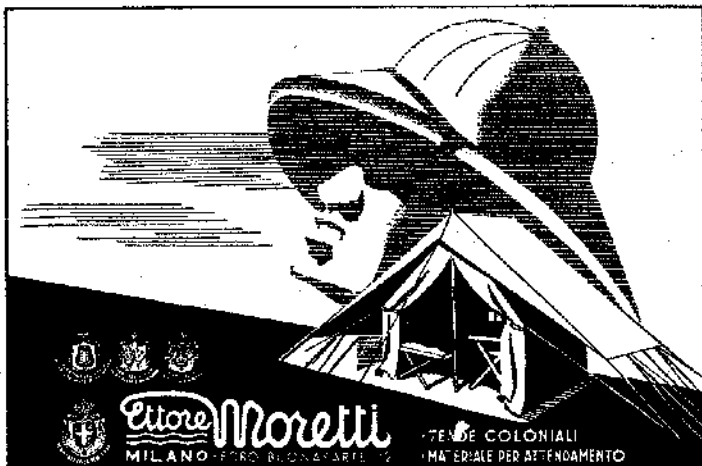
PISORNIRO-TIRRENIA

FRA DIAVOLO - Produzione: Fotovox; regia: Luigi Zampa; interpreti: Enzo Fiermonte, Laura Nucci, Elsa De Giorgi, Carlo Romano, Cesare Bettarini, Agostino Salvietti, Amedeo Chiantoni, Loris Gizzi, Tino Erlor.

UN PILOTA RITORNA, per la regia di Roberto Rossellini, inizierà il 13 corr. Il film, prodotto dall'A.C.I. e distribuito dall'A.C.I.-Europa Film, avrà a protagonista principale Massimo Girotti. Autore del soggetto è Tito Silvio Mursino. Hanno collaborato alla sceneggiatura: Rosario Leone, Massimo Mida e Michelangelo Antonioni.



Zarah Leander e Paul Hörbiger sulla via Appia a Roma



BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. ANON. CAPITALE E RISERVA L. 358.000.000, —
SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN ROMA

ANNO DI FONDAZIONE: 1880

170 Filiali in Italia,
in Libia e nell'Egeo

16 Filiali nell'Impero

18 Filiali e 3 Uffici di
rappresentanza all'Estero

CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

OGNI OPERAZIONE DI BANCA

matografia. Il provvedimento ha lo scopo di dare all'Ente un assetto organico in relazione agli importanti compiti cui assolve per la preparazione dei quadri tecnici ed artistici della cinematografia, assoggettandolo alla vigilanza del Ministero per la Cultura Popolare.

BINO CERVI...

... sarà il regista de L'ASINO D'ORO, tratto dall'omonima commedia di Gaspare Cataldo, che il pubblico torinese ha di recente applaudito nell'interpretazione di Antonio Gandusio e Cesarina Gheraldi.

UNA PATTUGLIA DI OPERATORI...

... cinematografici ha preso possesso della Basilica di San Pietro per girare un film dal titolo ARCHITETTE-

RA BAROCCA, il cui soggetto è stato preparato da Valerio Mariani, segretario dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, e include tutte le più importanti manifestazioni del barocco a Roma. In San Pietro sono state riprese in condizione di luce d'eccezione (180 mila candele), il baldacchino di bronzo, la Gloria della Cattedra, e alcuni monumenti funebri di Papi. Le riprese sono curate dal regista Mario Costa e serviranno per un altro documentario dedicato all'opera di Gian Lorenzo Bernini.

FRANCIA

SONO STATE EMANATE...

... dal Governo di Vichy nuove disposizioni regolanti la proiezione di



Vera Carmi e Claudio Ermelli in una scena del film 'Villa da vendere' (foto Bragaglia)

film in Francia. È vietata la proiezione di film di una lunghezza superiore ai 3800 metri. Ogni spettacolo deve comprendere soltanto un film principale, senza contare naturalmente le cronache di attualità ed i disegni animati. Inoltre è permessa la proiezione soltanto dei lavori realizzati non prima del 1° ottobre del 1937.

SVIZZERA

SECONDO...

... una statistica della Camera Svizzera della cinematografia, risulta che fra le pellicole importate dalla Svizzera durante la stagione 1940-1941, quelle americane occupano il primo posto. Seguono, per ordine di numero, la Germania, la Francia, l'Italia e la Gran Bretagna.

PROGRAMMAZIONI DI SETTEMBRE

A ROMA

Due cuori sotto sequestro	Supercinema	8
Con le donne non si scherza	Barberini	8
Nozze di sangue	Moderno	8
La maschera di Cesare Borgia	Moderno	8
Ingratitudine	Corso	7
Un cronista in gamba	Barberini	6
Il Re del circo	Corso	6
Sogno di carnevale	Moderno	6
7 anni di guai	Moderno	6
Squadra volante	Barberini	6
L'amore canta	Supercinema	6
Il Bravo di Venezia	Supercinema	6
La femmina del fiume	Moderno	6
Viaggio all'altro mondo	Corso	5
L'incredibile realtà	Moderno	5
Feicità perduta	Galleria	5
Il mistero dell'Arsenale	Corso	5
La pattuglia	Moderno	5
Menzogna	Corso	4
Sotto la maschera	Supercinema	4
Ballerine intorno al mondo	Supercinema	4
Gli scomparsi di S. Agil	Supercinema	4
Il signore a doppio petto	Moderno	3
La sposa scomparsa	Moderno	3
La porta chiusa	Moderno	3
La Quinta Colonna	Supercinema	3
L'orchidea rossa	Corso	3
Il bastone della cieca	Moderno	3

A MILANO

È caduta una donna	Astra	14
Lasciateci vivere	Odeon	9
Viaggio all'altro mondo	Eden-Filo	8
Beatrice Cenci	Corso	8
Il Bravo di Venezia	Odeon	8
Squadra volante	Corso	7
Con le donne non si scherza	Eden-Filo	6
Non ucciderel	Odeon	6
La preda	Corso	6
Ingratitudine	Eden-Filo	6
Due cuori sotto sequestro	Odeon	5
Elisir d'Amore	Eden-Filo	5
Spie dell'aria	Odeon	4
Allegro fantasma	Corso	4
Un marito per il mese di aprile	Ambasciatori	4
Quinta colonna	Ambasciatori	4
Il segretario privato	Ambasciatori	4
Fuori da quelle mura	Ambasciatori	4
Papà cerca moglie	Ambasciatori	3
La porta chiusa	Ambasciatori	3
Sotto la maschera	Ambasciatori	3



Michel Simon e Maria Mercader in 'Rigoletto', un film Scalera diretto da M. Bonnard (foto Pesce)

GIORNALI LUCE

N. 179. — *Dalla Dalmazia*: Spalato: Visita e ispezione del Governatore della Dalmazia (Luce) - *Autarchia*: Venezia: La presentazione della Moda Italiana per la stagione autunno-inverno (Luce) - *Canottaggio*: La giornata conclusiva del 48° Campionato del remo a Pallanza (Luce) - *Dall'Albania*: Tirana: Gli spettacoli del Carro di Tespi (Luce) - *Truppe Italiane in Russia*: Col Corpo di Spedizione italiano sul Fronte Orientale (Luce).

N. 180. — *IX Mostra del Cinema*: Venezia: La consegna dei premi alla Biennale del Cinema (Luce) - *Autarchia alimentare*: Allevamenti organizzati dalle famiglie operaie della zona industriale di Porto Marghera (Luce) - *Pattinaggio artistico*: Roma: Una riunione di pattinaggio artistico alla Società Sportiva « Bruno Mussolini » (Luce) - *Dalla Croazia*: Zagabria: La inaugurazione della I Fiera Internazionale (Luce) - *Fronte russo*: Con le truppe finlandesi nell'istmo di Carelia - L'avanzata delle truppe tedesche nella zona del Mar Nero (Deutsche Wochenschau) - *Truppe italiane in Russia*: L'avanzata verso il Nipiro (Luce).

N. 181. — *Cronaca di Roma*: L'arrivo a Roma del Sottosegretario alla Propaganda dello Stato Croato (Luce) - *Conservazione delle frutta*: Una delle più attive industrie nel quadro della autarchia alimentare (Luce) - *Allevamento di cavalli da corsa*: Visita ad una scuderia modello (Luce) - *Dall'Ungheria*: Il Reggente Horthy alla tradizionale celebrazione di Santo Stefano (Magyar) - *Dalla Spagna*: Manifestazione della Falange di Santander al Caudillo (Luce) - *Dalla Mongolia*: Ospitalità negli accampamenti dei nomadi (Manei) - *Africa Settentrionale*: Visita del Governatore Generale della Libia ai centri rurali (Luce).

N. 182. — *Drappelle alla Divisione Littorio*: La cerimonia della consegna delle Drappelle alla Divisione Littorio presente il Segretario del Partito (Luce) - *Chiesa votiva della Milizia*: Venezia: La Chiesa di Santa Barbara dei Legionari consacrata dal Patriarca di Venezia, presente il Duca di Genova (Luce) - *Cronaca di Roma*: L'arrivo del Capo delle organizzazioni giovanili ungheresi (Luce) - *Raduno ciclistico*: Bologna: Raduno ciclistico di dopolavoristi (Luce) - *Scuola d'arte*: Pietrasanta: Scuola d'arte per la lavorazione del marmo (Luce) - *Fronte russo*: Con le divisioni germaniche durante la battaglia di Gomel (Deutsche Wochenschau) - *Truppe Italiane in Russia*: Le truppe italiane nella gigantesca battaglia del Dnieper (Luce).

N. 183. — *Anniversario del Tripartito*: La cerimonia della firma del Patto Tripartito tra Italia, Germania e Giappone (Luce) - *Dalla Russia*: Miseria e orrori del paradiso bolscevico (Deutsche Wochenschau) - *La nostra Marina*: La vigilanza della nostra Marina nelle acque del Mediterraneo (Luce) - *Africa Settentrionale*: Con le truppe italiane che assediano Tobruk (Luce).



Gisela Uhlen si gode la bella Venezia

GERMANIA

IL PROGRAMMA...

... dell'Ufa per l'annata 1941-42, prevede 28 grandi lavori i cui temi abbraccieranno un campo vastissimo, rispondendo così alle più alte e varie esigenze del pubblico. Il Gruppo « Avvenimenti contemporanei » comprenderà i film seguenti: *NARVIK*, IL 5 GIUGNO, *POTSDAM* e *GPU* il quale ultimo, sulla base di una documentazione irrefragabile, holle- rà dinanzi al mondo gli orrori di una polizia criminale. Alla esaltazione del genio artistico verranno dedicati *TRÄUMEREI* (dalla celebre melodia di Schumann) nel quale Sarah Leander impersonerà la figura della grande pianista Clara Schumann, *ICH LIEBE DICH* che illustrerà la vita di Edoardo Grieg autore della celebre romanza recante quel titolo, *TEATRO* il cui personaggio protagonista sarà Giuseppe Kainz, il Tommaso Salvini della scena tedesca. L'eterno motivo del cuore umano ha ispirato *IL GRANDE AMORE*, *NOZZE AL CASOLARE*, *IL PONTE D'ORO*, *VIA MALA*, *IL GIGANTE*, *LA CITTÀ DORATA*, *LA NOTTE SENZA ADDIO*; quasi tutte trame desunte da notissime opere letterarie.

Tecnica, scienza e sociologia saranno magnificate nei film *DIESEL*, *GERMANIA* (il prodigioso rimedio contro la malattia del sonno), *VIENNA 1910*. Le bellezze patrie saranno lo sfondo di *FRA CIELO E TERRA*, *VIOLENTE*, *L'OMBRA E LA GUERRA DEI RUIR*, episodio della insurrezione dei contadini nel secolo xv. Un gruppo di cinematografie d'avvenire sarà quello rappresentato da *IL PIRATA STORTEBEKER*, *L'IMMORTALE VAGABONDO*, *DESTINO*, *LA GRANDE AVVENTURA* e *ILLUSIONE*.



Denti bianchi e belli

in una bocca sorridente destano un senso spontaneo di simpatia. Anche i vostri denti possono piacere; la pasta dentifricia Chlorodont vi aiuterà ad ottenere questo risultato. I denti puliti con la pasta dentifricia Chlorodont hanno una brillantezza insuperabile ed un più bell'aspetto. Nonostante il suo massimo potere pulitivo, la pasta dentifricia Chlorodont non intacca il prezioso smalto dei denti, grazie alla sua composizione scientificamente perfetta.



pasta dentifricia **Chlorodont**
sviluppa ossigeno



Jean Arthur, Fred Mc. Murray e Melvyn Douglas durante un riposo

La LUX FILM presenta

VIOLETTE NEI CAPELLI

(dal romanzo di LUCIANA PEVRELLI)

con Lilia Silvi, Carla Del Poggio, Irasema Dilian, Roberto Villa • Regia di CARLO L. BRAGAGLIA

Produzione: FONO ROMA-LUX

Distribuzione: LUX FILM



Lilla Gili e Trassema Dillen che con Carla Del Poggio e Roberto Villa interpretano 'Violette nei capelli', in una scena del film (Regia Carlo L. Bressaglia - Produz. Fono Home-Lux - Distrib. Lux - Foto Vasselli)

10 OTTOBRE

1941

XIX

Cinema

127

LE 80.000 LIRE...

DA' spunto a questo articolo, primo di una serie sui vari problemi della produzione, un corsivo dell'autorevole critico Silvio D'Amico, apparso su *Il giornale d'Italia* del 26 settembre scorso. D'Amico nel lamentare il poco amore che noti attori di teatro, immersi nel lavoro del cinematografo, manifestano alle scene da cui trassero vita, notorietà e benessere, tocca inavvertitamente un tasto particolarmente delicato: quello delle alte paghe del cinema. Scrive il critico: « gli attori messi al bivio fra il Teatro che offre dieci ed il Cinema che offre duecento, passano armi e bagagli al Cinema ». Poichè siamo d'accordo, facciamo notare all'illustre collega che esiste una mozione di legge votata recentemente dai Comitati Tecnico Corporativo del Cinematografo e del Teatro drammatico, per l'istituzione di elenchi di artisti del cinematografo ed attori del teatro, onde disciplinare i trasferimenti dai teatri di posa a quelli di prosa. Sappiamo inoltre con sicurezza che tale mozione sarà tradotta in norma di contratto collettivo di lavoro ed avrà vigore tra qualche mese. Non interessa comunque addentrarsi nella questione, chè dalla duplice si potrebbe giungere facilmente a quella triplice e forse quadruplica nonchè complicata funzione di alcuni noti attori, quindi entrare in un ginepraio, dal quale uscirne sarebbe estremamente difficoltoso. Ringraziamo pertanto D'Amico che ha destati in noi simili intenti e ci scusiamo se siamo un poco dubbiosi circa il metodo e la disciplina che egli vorrebbe vedere instaurata nelle relazioni esistenti tra il cinema ed il teatro. Il problema che vogliamo porre sul tappeto è quello concernente gli spropositati compensi oggi devoluti alle prestazioni del personale artistico impiegato nella produzione dei film. Esiste una norma corporativa emanata dal Duce il 27 novembre 1939 e pubblicata nella *Gazzetta Ufficiale* del 14 dicembre 1939 riguardante appunto in 7 articoli, la disciplina dei compensi del personale artistico che prende parte alla produzione cinematografica. È chiaro come la luce del sole che contravvenendo od eludendo tali disposizioni (art. 7 della Norma) « nel loro spirito e finalità, saranno applicate dalla Commissione di cui all'art. 4, penalità dalle 15.000 alle 50.000 lire ». (A proposito, dove e come vengono pagate queste penalità?). Poichè questo non bastava, si è voluto aggiungere che « nei casi di maggiore gravità, la Commissione denuncerà le infrazioni alle associazioni sindacali per i provvedimenti disciplinari di competenza ». Pur sembrando a noi una ottima retribuzione, la cifra di 80.000 lire più il resto

delle altre provvidenze non trascurabili, ci sono stati casi su casi di attori, attrici e registi e di *registallore sceneggiatore montatore*, operatori ecc., che, non contenti, hanno preteso e ricevuto da produttori cifre non doppie ma triple, quadruple. Pertanto, se oggi ci sono in Italia un attore e un produttore che vogliano affermare di aver rispettato tale norma, noi siamo ansiosi di conoscerne i nomi, onde citarli all'ordine del giorno. Evidentemente a questa norma fecero seguito molte non controllate evasioni. Infatti il 18 marzo di quest'anno e circa un mese dopo, il 14 aprile, la Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo, che aggruppa i produttori e ne tutela gli interessi, emanava due circolari piuttosto perentorie indirizzate alle case produttrici ed inviate per conoscenza alla Federazione Nazionale Fascista Lavoratori dello Spettacolo. La prima constata le gravi infrazioni avvenute alle disposizioni della norma corporativa del 27 novembre 1939, aggiungeva che tali infrazioni erano contrarie alle norme della legge sul blocco dei prezzi dei salari e dei compensi « che è di fondamentale importanza nell'attuale periodo di emergenza », avvertiva che alcune infrazioni erano state denunciate alle competenti autorità e concludendo disponeva « che la concessione delle percentuali sui premi e quella dei compensi speciali dovrà essere segnalata prima della stipulazione dei contratti « salvo applicazione delle sanzioni penali e disciplinari. » A questa circolare, rimasta lettera morta, faceva compagnia la seconda, del 16 aprile, con la quale la F.N.F.I.S. nel citare due casi di infrazione, ribadiva che « le case produttrici sono tutte moralmente impegnate a segnalare immediatamente alla Federazione Industriale dello Spettacolo, qualsiasi richiesta pervenga da parte di attori o registi relativa a compensi superiori al limite massimo stabilito dalla norma ». È dunque ammissibile che nel culmine di un periodo storico particolare e nel quale la guerra acquista un carattere totalitario, o che comunque ci si trovi (chè il rispetto di una legge è uguale in tutti i tempi), ancora oggi attori ben noti come Brazzi, De Sica, Miranda, Nazzari, Merlini, Giachetti, Cervi, Rimoldi, registi quali Mattoli e Genina, Blasetti e De Sica, fenomeni quali la Dilian, la Del Poggio, operatori e compagnia, ed altri ancora, abbiano a trovare dalla loro parte la tanto malsana concorrenza dei

produttori? « Voglio tanto, altrimenti non faccio il film! » è questo, il ritornello ricattatorio, abituale, entrato nell'uso comune nei rapporti di lavoro tra produttore e prestatore d'opera. La commissione di cui all'articolo 4 della norma, cosa fa? Se deve esaminare « i contratti stessi allo scopo di accertare le condizioni del mercato e di vigilare sull'osservanza della norma » è indubbio che fino ad oggi o non ha funzionato o ha funzionato male e che quindi le infrazioni avvengono in segreto prima dell'atto scritto, tra produttore ed interessato. Ultimamente ad un noto produttore che si lamentava delle spropositate pretese di un regista-attore-sceneggiatore-montatore, fu consigliato di rinunciare a quella collaborazione. Ma il produttore (sembra una bella storia!) non accettò la saggia proposta e disse che pur di tenersi il fenomeno avrebbe accettate le condizioni impostegli. A questo signore, partito col proposito di denunciare la richiesta e a mezza strada fermatosi da rimorsi di dubbia natura, vogliamo far considerare tutto il danno che ha recato con la sua decisione. Non è più il caso di credere che qualche produttore faccia oggi, ad un dato momento, macchina indietro, si ravveda, accusi simili spropositi: tutti hanno peccato, sono colpevoli; denunciando un fatto, denuncerebbero se stessi. Se la produzione vuol dimostrare di essere intelligente, dotata di forza, sicura, faccia un fronte unico: trovi un accordo. Non si può ammettere ancora che il cinematografo offra asilo e lavoro a gente che non è degna di starvi. Il caso Rimoldi, testè accaduto, insegna! La commissione ministeriale di cui fanno parte uomini di provate capacità, funzioni attivamente, faccia conoscere che esiste, e metta al bando definitivamente o squalifichi per un certo tempo quegli elementi che risultano un peso morto nel cinematografo, e che molto spesso risultano essere una semplice montatura pubblicitaria. Che se poi non si ha il coraggio di apportare decisioni radicali necessarie a bonificare il cinema italiano, non è logico si debba parlare di rinascita, di quota 140, di successi internazionali, di efficienza e compagnia bella! L'indifferenza egoisticamente sporca e l'afarismo borghese della produzione, la megalomania stupida e presuntuosa dei nostri attori, la incompetenza e il « lasciar fare » di molte persone che siedono dietro le scrivanie, non possono più oltre essere sopportate: incontro a queste correnti non si può andare che con mezzi autoritari. Noi crediamo, fiduciosamente, che ai nostri dirigenti non manchi la maniera di trovare l'autorità necessaria!

L.

VERITÀ E POESIA

QUANDO ebbe risolti alcuni dei suoi problemi tecnici, il cinema, da « documentario » divenuto « racconto », comprese che alla letteratura era legato il suo destino. Nonostante le sciocche pretese dei cineasti « puri », da quel giorno strettissimi rapporti continuarono a correre fra cinema e letteratura: fino a collocare spontaneamente la storia del Cinema come un insostituibile capitolo nella storia del gusto letterario e artistico del Novecento.

Troppo noti sono gli episodi più alti di questa coesistenza per insistervi qui diffusamente: ma, come in America le carrellate dietro le furiose cavalcate di William Hart, Hoot Gibson, Tom Mix, dipendono dalla tipica e popolare tradizione dei racconti western di O. Henry e di Bret-Hart, in Europa Wiene (l'ossessionante poeta del THE CABINET OF DR. CALLEGARI) è il contemporaneo degli scrittori espressionisti tedeschi e di Kokotscha e di Crossz, René Clair crea ENTR'ACTE nello stesso anno in cui André Breton pubblica il Manifesto dei Surrealisti, e la fitta schiera dei simbolisti del cinema da Man Ray (L'ETOILE DE MER) a Machaty, sconta la persistente esperienza simbolista nella quale ancora si dibatte tanta poesia contemporanea.

Ai cineasti « puri » a questo punto è forse opportuno ricordare che proprio Wiene, Clair, Man Ray e altri « letterati » del cinema, hanno impostato e risolto molti problemi di quella « tecnica », che comincia oramai ad assumere per essi il fantomatico aspetto di una ermetica torre d'avorio. Tuttavia è bene chiarire subito che proprio

Verga e il cinema italiano

per la sua natura rigorosamente narrativa, fu nella tradizione realistica che il cinema trovò la strada migliore: visto che il realismo, non come passivo ossequio ad una statica verità obbiettiva, ma come forza creatrice, nella fantasia, d'una « storia » di eventi e di persone, è la vera ed eterna misura d'ogni espressione narrativa.

Resta dunque evidente che quando il cinema comincia a costruire i suoi primi personaggi e a veder risolversi l'anima degli uomini nei suoi concreti rapporti con un ambiente, esso subisce necessariamente il fascino del realismo europeo dell'Ottocento che da Flaubert a Cecof, da Maupassant a Verga, da Dickens a Ibsen, sembrava consegnare una perfetta sintassi psicologica e sentimentale e insieme una poetica immagine della società ad essi contemporanea. Nascono così i grandi drammi realistici del cinema; nasce, accanto alla farsa metafisica di Buster Keaton, l'idillio realistico di René Clair: nasce in Germania, con la collaborazione di una schiera di attori dalla maschera violenta e cruda, VARIETÉ di Dupont, che conclude il travaglio appassionato e implacabile dei Krüne, fissando definitivamente nel blocco compatto della sua poesia i termini di uno schietto linguaggio narrativo. A VARIETÉ il romanzo e il dramma

europeo, hanno tutto imprestato: l'acuto bisogno di indagare fino in fondo l'intima vita del proprio personaggio, la capacità di farci sentire la tensione di certe situazioni, di certi improvvisi scorci di verità, l'impegno morale di disporre già sul piano etico di un giudizio i motivi della crisi spirituale e sociale del primo dopoguerra.

In questo modo, veramente, Dupont rappresenta, insieme a Clair, il risultato più alto del primo periodo della storia del cinema europeo: dopo di lui il realismo di Pabst, come costruisce in CRISI un dramma di prospettive più limitate e quasi decadente, così nella TRAGEDIA DELLA MINIERA, nonostante la grandezza e l'originalità dell'impegno, smorza e diluisce in troppi toni — magari per sfruttare una tecnica più raffinata e già fatta spuria dall'ausilio del sonoro — la primitiva e desolata sincerità di Dupont.

Fu il cinema americano a continuare la esperienza realistica del cinema europeo: fu l'America di S. Anderson e di Faulkner, che intanto riprendevano a sviluppare le grandi tradizioni del realismo narrativo e arrivavano a realizzare un modello di racconto che di lì a pochi anni doveva esercitare il suo fascino perfino sulla classica e scattata Europa.

Il realismo del cinema americano assunse le tinte nette e crude che quella società agitata, sconvolta e ancora in crisi di crescita suggeriva: inoltre erano gli anni solenni e tragici della crisi mondiale, e accanto alle violenze dei negri ubbriachi di « Sanctuary » cominciava ad udirsi per le vie il sordo picchiamento delle mitragliatrici dei gangsters e cominciavano a sfilare i muti e malinconici cortei dei disoccupati.

Vidor componeva in un ritmo affrettato LA FOLLA, ALLELUJA, NOSTRO PANE QUOTIDIANO. Erano racconti scritti con mano larga e sicura dove la fantasia riusciva a riscattare tutti i residui di una polemica sociale sempre viva e presente, dove lo slancio immaginoso e puro di uno stile meravigliosamente semplice riusciva ad esaltare in un ritmo di canto l'accento oratorio delle acque che corrono a salvare i diseredati pionieri dalla siccità e dalla morte.

Nella poesia Vidor ritrovava la propria fiducia nella vita: ma accanto alla speranza che si innalza sempre come un inno dall'opera sua, il realismo americano scrive pagine più sorde e tristi, ma sempre dense e violente, nei migliori degli innumerevoli film ispirati all'esistenza senza speranza dei gangsters; qui tocca a Mamoulian con le VIE DELLA CITTÀ di offrirci il capolavoro.

Tuttavia, se in questa sommaria storia del realismo cinematografico, ogni paese è rappresentato in un particolare momento con una particolare e spesso isolata corrente della sua produzione, è la Francia che in questi ultimi anni ci ha offerto la tipica esistenza



di una « scuola », di una maniera comune di intendere e risolvere il racconto cinematografico. Non c'è davvero da meravigliarsi che proprio in Francia il cinema abbia ad un certo momento cercato nel verismo la salvezza: dopo anni di una produzione sbiadita e anonima, fu rileggendo Maupassant e Zola che Duvivier, Carné e Renoir, ridettersi al cinema francese un clima, una retorica ed uno stile. È chiaro che non sempre a questa poetica verista corrispose un'autentica poesia: cosicché, a parte la discesa di *Pépé* ad Algeri nel finale del *BANDITO DELLA CASBAH* e la maupassantiana scampagnata domenicale della *BELLA BRIGATA*, siamo disposti a sacrificare senza rimpianto Duvivier e i suoi satelliti. Ma è altresì chiaro che deve giudicarsi un facile luogo comune quello di attribuire alla morbosa violenza di Carné e specialmente di Renoir il valore deterministico di un segno indicatore dello sfacelo e della corruzione della società francese negli anni precedenti la più grande sconfitta militare della sua storia.

C'è solo da aggiungere che proprio per la forte suggestione di testi quali quelli di Zola e Renard, come per le forti passioni che in quegli anni travagliavano con accanimento la società francese, il realismo cinematografico in Francia assunse decisamente i modi e i toni del naturalismo (né qui torna conto segnare la profonda differenza fra un atteggiamento realistico e il gusto naturalistico) deducendone il suo tipico interesse per gli aspetti patologici della realtà, seppure sciogliendo in una sensibilità quasi decadente tutte le sue esigenze scientifiche e sperimentali.

Così, se solamente una critica in malafede potrebbe negare a certi capitoli di Renoir (ci limitiamo a ricordare la corsa del treno attraverso la campagna francese deserta nella *BÊTE HUMAINE* e la sospesa passione del soldato fuggitivo e della solitaria contadina tedesca nella *GRANDE ILLUSION*) un intimo fervore di poesia, è anche vero che la crudezza e il compiaciuto orrore di certi passaggi dà talvolta all'immagine di Renoir i modi di una sconvolta cronaca piuttosto che d'una rappresentazione tutta risolta nella fantasia: la nostra cieca fede in un credo realistico comporta, è chiaro, una esatta valutazione di quel lucido equilibrio dell'intelligenza e di quella vergine forza morale che sostiene e innalza il realismo dei Dupont e dei Vidor.

Fiducia nella verità e nella poesia della verità, fiducia nell'uomo e nella poesia dell'uomo, è dunque ciò che chiediamo al cinema italiano. È una affermazione semplice, un programma modesto: ma a questa semplice modestia sempre più ci sentiamo attaccati, ogni volta che dando uno sguardo alla storia del nostro cinema, vediamo racchiusa la sua parabola fra il dannunzianesimo retorico e archeologico di *CABIRIA* e le evasioni negli inesistenti paradisi piccoloborghesi dei tabarini di Via Nazionale, dove si sfogano le casalinghe audacie delle nostre commedie sentimentali.

Ad essa sempre più ci sentiamo attaccati quando vediamo smarrita e dimenticata



'Sorgenti d'oro' di Mamoulian

l'unica, autentica e nobile tradizione del nostro cinema, quella legata alla maschera tormentata e ardente di Emilio Ghione, alla passione sincera di *SPERDUTI NEL BUIO* di Martoglio; quando vediamo l'intelligenza di Camerini lasciare il triste e semplice vigore di *ROTAIE* per lo stile correttissimo ma certo più facile e banale di *UNA ROMANTICA AVVENTURA*; quando vediamo Mario Soldati, che pure ha scritto alcuni fra i più fantasiosi liberi e forti racconti italiani d'oggi, abbandonare le sue osterie e i suoi porti, i suoi interni oppressi e senza luce e i suoi paesaggi coloriti e puri, per i risolti con i tartufi di Antonio Fogazzaro.

Infatti, anche nella scelta di una tradizione letteraria il cinema italiano rivela curiose predilezioni: Antonio Fogazzaro e Girolamo Rovetta, Lucio D'Ambrà e Flavia Sieno, Nino Oxilia e Luciana Peverelli...

Questa scelta sembra quasi confermare tacitamente la sciocca leggenda che la letteratura italiana manchi per divino decreto di una tradizione narrativa.

Sarebbe un buon lavoro cominciare ad indicare al nostro cinematografista gli ingressi principali della nostra narrativa, al posto dei soliti purloncini di servizio. (Che sarebbe anche il modo di evitare d'imboccare troppo in fretta quelle porte sante, che s'hanno da aprire solamente ad ogni Giu-

bileo: visto che dai *PROMESSI SPOSI* alla *DIVINA COMMEDIA* ci corre troppo poco).

I lettori più intelligenti avranno a questo punto capito, che il nostro discorso, sbocca necessariamente, come primo suggerimento, ad un nome: quello di Giovanni Verga.

Giovanni Verga non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un paese, un tempo, una società: a noi che crediamo nell'arte specialmente in quanto creatrice di verità, la Sicilia omerica e leggendaria dei Malavoglia di Mastro don Gesualdo dell'Amante di Gramigna di Jeli il pastore, ci sembra nello stesso tempo offrire l'ambiente più solido e umano, più miracolosamente vergine e vero, che possa ispirare la fantasia di un cinema il quale cerchi cose e fatti in un tempo e in uno spazio di realtà, per riscattarsi dai facili suggerimenti di un mortificato gusto borghese.

A chi va a caccia di falsità, di retorica, di medaglie di pessimo conio, dietro gli esempi di altre produzioni cinematografiche cui la perfezione tecnica non salva dalla miseria umana e dalla povertà di ragioni alle quali esse fanno appello, i racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera.

M. ALICATA e G. DE SANTIS



Cecil B. De Mille, a New York

Abile come sempre, De Mille si rivolse sul finire della guerra ad altro genere di pellicole, riuscendo in tal modo a consolidare la propria fama, mentre gli altri registi stavano ancora accentrando i loro sforzi su soggetti bellici.

Prima del 1919 egli produsse tre pellicole di genere differente, cercando di vedere quale di esse si fosse maggiormente imposta in seguito al gusto del pubblico.

La prima consistette in un romantico « esterno », NAN OF MUSIC MOUNTAIN, alla maniera della sua prima produzione, THE SQUAW MAN; la seconda, in uno spettacolo esotico, THE WOMAN GOD FORGOT, sulla falsariga di JOAN THE WOMAN; l'ultima, in un dramma domestico, THE DEVIL STONE, in base all'esempio fornito da THE CHEAT. Risultò in tal modo evidente il suo desiderio di sfruttare, adattandoli maggiormente al gusto dei tempi, i suoi successi anteriori.

L'entusiastica accoglienza riservata a THE DEVIL STONE influì profondamente sulle decisioni del regista. Dal 1919 al 1924 De Mille girò una serie di film riflettenti i grandi mutamenti sopravvenuti nei costumi e nella morale del dopoguerra, MALE AND FEMALE, DON'T CHANGE YOUR HUSBAND, FOR BETTER OR WORSE (1919); WHY CHANGE YOUR

CECIL BLOUNT DE MILLE

IL carattere e la qualità dei film d'ogni periodo particolare nella storia del cinema nordamericano possono essere efficacemente riassunti nei nomi dei registi di primo piano. All'epoca diremo così preistorica, quando il film era ancora un primitivo strumento di fiabesca magia e di sogno, imperò George Meliès; più tardi, sfruttando il mezzo allo scopo di narrare una vicenda, si rivelò la personalità di Edwin S. Porter, tecnico del montaggio; coll'esplorazione e collo sviluppo dell'idioma personale della pellicola fece quindi la sua comparsa David Wark Griffith. E si potrebbe continuare sino ai giorni nostri. Ma per limitarci esclusivamente alla figura di Cecil B. de Mille ed alla di lui influenza sul cinema nordamericano, occorre rilevare come questo araldo dell'erotismo e dello spettacolo abbia caratterizzato colla propria attività i febbrili e convulsi anni del dopoguerra proprio nel momento in cui i produttori di film, abbandonati definitivamente i soggetti politici e militari, erano ossessionati dall'idea fissa di usare e sfruttare le pellicole come grandiose fonti di « sensazioni ».

De Mille ha esercitato la sua maggiore influenza in quel periodo postbellico che va dal 1919 al 1924, relegando in secondo piano, mercé il rimbombo della propria grancassa pubblicitaria, il talento di altri, ma cedendo infine la corona della regia ad Ernst Lubitsch quando l'industria sviluppò ulteriormente le di lui innovazioni in tema di produzione e di contenuto del film. Autentico *showman*, fiori in un'epoca in cui il mestiere dello spettacolo si rivelò il normale modo di vivere degli Stati Uniti. Stabili il classico modello di una serie di *standards* mercé i quali riscosse l'ammirazione e l'invidia delle masse. E soprattutto, riuscì a salvare i suoi film superficiali e privi di ogni efficace innovazione in campo squisitamente artistico, solo in grazia del proprio straordinario spirito di adattamento e di conformazione alle mutevoli esigenze dei tempi. Fu questa maggiore attitudine che gli permise infatti di rappresentare una parte di primo piano nel cinema nordamericano per ben venticinque anni, mentre talenti migliori e ben più capaci dovettero soccombere.

Proveniente da una famiglia di scrittori di commedie, De Mille scrisse, fra l'altro, *The Return of Peter Grimm*, *The Royal Mounted* (in collaborazione col fratello William), *The Genius*, *After Eve*. Associatosi al « Decano della ribalta americana » David Belasco, fu definito da Photoplay come « l'unico direttore di successo nei grandi teatri di Broadway ».

Accostatosi in un secondo momento al cinema, seppe immediatamente intuire le grandi possibilità dei lungimetraggi: nel 1913-14 produsse THE SQUAW MAN, THE VIRGINIAN, THE GIRL OF THE GOLDEN WEST e THE WARRENS OF VIRGINIA. Ma cominciò a rendersi noto nell'industria e fuori solo col suo film-spettacolo CARMEN (1915), interpretato dalla celebre cantante lirica Geraldine Farrar; la pellicola lo rese degno d'attenzione per quegli effetti teatrali che divennero più tardi tipicamente personali dello stile di lui. CARMEN ebbe infatti degli ambienti autentici al posto dei piatti scenari dipinti, comuni in quel tempo; le didascalie furono ridotte al minimo indispensabile; furono manifesti il realismo teatrale, il senso dello spettacolo, l'accortezza nel curare anche i più piccoli dettagli e, infine, la cura e l'interesse per i « valori di produzione ». Nell'anno successivo, De Mille produsse il suo film indubbiamente più significativo, THE CHEAT (Forfeiture). Con questo soggetto basato sui drammi domestici e sui loro problemi, s'iniziò in America un nuovo genere completamente incognito. Lodata dalla stampa e dai critici come aderente alla realtà, detto film presagì senz'altro la produzione degli altri postbellici similari.

In seguito all'intervento americano nella Grande Guerra, De Mille girò in rapida successione un sermone filo-Alleato (JOAN THE WOMAN), un'arringa antigermanica (THE LITTLE AMERICAN), un esaltato appello patriottico (THE WHISPERING CHORUS), oltre ad un richiamo sullo spirito di abnegazione individuale (WE CAN'T HAVE EVERYTHING) e ad un'apologia della vendetta (TILL I COME BACK TO YOU).

Tutti questi spettacolosi film di propaganda furono interpretati dalle più rinomate *stars* del teatro (Geraldine Farrar, Fannie Ward, Elliott Dexter) e dello schermo (Mary Pickford, Wallace Reid, Theodore Roberts), rivelando inoltre splendidi effetti tecnici, pur difettando d'ogni senso artistico.

Solo JOAN THE WOMAN (dedicato alla vita della Pulzella d'Orléans) attrasse l'attenzione dei critici. Per i suoi panorami delle scene di guerra, i suggestivi effetti di sogno ed una sorprendente sovrapposizione (Giovanna d'Arco si trovava alla corte di Carlo VII implorando soldati per la salvezza della Francia, mentre nebulose figure di grandi cavalieri in elmo e corazza avanzano verso di lei) il film fu paragonato a CIVILIZATION di Thomas Ince, « eguagliandolo ma non sorpassandolo ». Gli effetti tecnici furono pittorescamente lodati come: MICHELANGELOANDO LO SPLENDORE DEL SOLE.

WIFE (1920); FORBIDDEN FRUIT, THE AFFAIRS OF ANATOL (1921); SATURDAY NIGHT, MANSLAUGHTER, FOOL'S PARADISE (1922); ADAM'S RIB (1923); tutti questi film che acquistano oggi uno squisito sapore di arcaico documentario di avvenimenti e modi di pensare, s'affannarono a perdonare e ad indulgere al rilassamento dei legami coniugali. Ritrassero i problemi e le esigenze del sesso, presentarono vividamente le varie « sensazioni » ed i nuovi tenori di vita in una maniera che affascinò letteralmente gli spettatori.

Furono ricercati inoltre per le loro « lezioni » sulle buone maniere e sull'etichetta: come ordinare in un ristorante, come vestirsi, come comportarsi in ogni occasione. Il gran pubblico accettò con entusiasmo questo film di società come una cosa reale, ad onta delle proteste di Gilbert Seldes, uno dei pochi critici veramente intelligenti d'America, in *The seven lively arts* (pag. 338).

La pubblicità s'impadronì del De Mille business presentando i film del regista « provocante e realmente sfarzoso » come « tipiche produzioni intriganti, scintillanti, superlativamente eleganti e quasi senza umanità ». De Mille fu un nome radicato nella coscienza del pubblico, secondo quanto scrive Lewis Jacobs, e per un certo tempo bastò soltanto questo per apportare un grande successo finanziario alle produzioni del regista. In tal modo De Mille riuscì ad abbacinare le masse. Ma qualche critico stava pur sempre all'erta. Naturalmente il tono del giudizio ebbe a variare.

DON'T CHANGE YOUR HUSBAND fu definito « inutilmente meccanico » e « capolavoro in tema di decorazioni murali »; ADAM'S RIB fu considerato un film le cui debolezze « venivano abilmente camuffate dai dettagli tecnici e scenici ».

Circa quest'ultimo film, C. Ruth Doran ebbe a lamentarsi amaramente: « La storia stupidamente debole che ci è stata raccontata non giustifica tale enorme dispendio di denaro e di energie; in altre parole, « molto rumore per nulla ».

Benché volgari, i film di questo genere esercitarono una grandissima influenza sulla Nazione e sull'ambiente cinematografico. Più di qualsiasi altro regista, De Mille fece il cinema « conscio della produzione ». Apportò allo schermo molti svariati perfezionamenti, partendo dai realistici metodi teatrali di Belasco, alterati e adattati alle esigenze del momento. I suoi film sembrarono più moderni degli altri. Il vestiario, il truccaggio, le luci, gli ambienti acquistarono un'immensa importanza sotto la sua direzione. Stabiliti i « dipartimenti dei costumi » per rivestire i propri attori degli abiti all'ultima moda, De Mille ri-

chiese parrucchieri di fama da Parigi e New York, ordinò le ultime novità in tema di calzature, organizzò un piccolo stato maggiore di tecnici incaricati di disegnare la biancheria, i cappelli, le pellicce, ogni accessorio. Sotto la sua influenza Hollywood si elevò al rango di nuovo centro della moda, rivaleggiando colla « Ville Lumière ».

De Mille introdusse inoltre lo « stile » nei film, stile che si rivelò nondimeno largamente teatrale. Fanatico della ribalta, disconobbe completamente le infinite possibilità dello sfruttamento del « camera » e del « taglio », che usò molto raramente, e solo per effetti d'artificio. Usando il camera come uno strumento meramente riproduttivo, incapace di pensare e d'ideare in termini d'immagini, egli dipese sempre dagli attori per illustrare lo scenario in *sketches*, più letteralmente che fosse possibile. Data la sua concezione del film come una serie di quadri separati e non come un mezzo mobile e mutevole, il regista fece mancare nelle proprie produzioni la continuità cinematografica, tentando di ovviarvi, e riuscendovi solo in parte, con diversioni atte ad eccitare i sensi.

Circa la sua abilità nel dirigere gli attori, un contemporaneo sostenne che egli è sempre stato privo « della demoniaca facoltà di Griffith di far compiere anche ad una semplice comparsa in un film ciò che questa avrebbe fatto nella vita ». In un'intervista concessa nel 1922, De Mille disse che credeva fermamente nel sistema di far recitare gli attori la loro parte, senza mai mostrare ad essi come si facesse. Ciò nondimeno, è rimarchevole che egli abbia sovrastato sempre sul « set », sempre fermando il camera ad un dato momento per illustrare un'azione.

Col 1924 la personalità di De Mille cominciò a svanire lentamente. I suoi film furono ancora basati sullo stile che egli aveva reso popolare, ma subirono una profonda alterazione in senso psicologico. *THE TEN COMMANDMENTS*, apparso in quello stesso anno, risultò essere il prodotto di un De Mille non più indulgente verso le marachelle amorali, ma bensì rigido e puritano custode dei

buoni costumi. Di fronte alla levata di scudi dell'elemento quacchero e delle varie Leghe per la decenza, il regista aveva mutato direzione. *FEET OF CLAY* (1924), *TRIUMPH* e *THE GOLDEN BED* (1925), *THE ROAD TO YESTERDAY* (1926), *THE VOLGA BOATMAN* (1927) furono egualmente film a sfondo morale, basati però ancora sul sesso e sullo spettacolo, argomenti adatti al palato del grosso pubblico.

Del resto, come De Mille ebbe ad esprimersi (*Motion Picture Classic*, novembre 1925) « La vostra (del pubblico) povera persona vuol vedere il benessere, l'interessante, l'esotico ».

Ora però egli si stava facendo raggiungere da altri registi che potevano esporre con maggior abilità ed efficacia ciò che egli stesso avrebbe voluto dire.

I valori e le qualità spettacolari delle sue produzioni non rivestirono più un carattere eccezionale: gli *spectacles* erano ormai divenuti d'uso comune.

Cosicché De Mille tentò di sorpassare De Mille. Nel 1927 girò *THE KING OF KINGS* (*Re dei Re*), spettacolo religioso basato sulla vita del Redentore. Confessò candidamente di aver tentato un soggetto religioso, perché l'unico suscettibile di buoni guadagni. Non s'ingannò. Il film salvò la sua reputazione di regista di primo piano, rivelandosi inoltre un grande successo di « cassetta ». Coll'avvento del sonoro, De Mille tentò di provare la propria domestichezza col nuovo mezzo. Ne venne in tal modo fuori una serie di tentativi per la completa padronanza del parlato. *THE COMEY GIRL* (1928), prodotto allo scopo di « combattere l'insidiosa propaganda insegnante l'atrisimo che minaccia la gioventù della Nazione », rivelò discrete doti di sincronizzazione e di dialogo.

Il primo film interamente sonoro e parlato di De Mille fu *DYNAMITE* (*Dinamite*) seguito a breve distanza da *MADAME SATAN* (1930). Entrambi rivelarono ormai chiaramente come egli non fosse più il maggior regista americano di quell'epoca. Sopravvenuto il gigantesco crack del 1929, egli tentò ancora una volta di adattarsi ai tempi

critici. *IL SEGNO DELLA CROCE* (1932), *THIS DAY AND AGE* (1933), *CLEOPATRA* (1934), *I CRUCIATI* (1935) furono banali concessioni al gusto delle masse d'allora. Con *THE PLAINSMAN* (1936), *I BUCANIERI* (1938) e *UNION PACIFIC* (1939) furono drammatizzati alcuni eventi della storia nord-americana, che riscossero un successo mediocre (non dal punto di vista finanziario, s'intende). Ancor oggi De Mille continua a sviare col proprio senso di equilibrio tetrale e col proprio fiuto di cercatore di soggetti adatti al gusto delle masse, l'attenzione dalle debolezze filmiche ed artistiche caratterizzanti le sue produzioni.

Perché De Mille continua a sopravvivere ai più grandi registi, e perché resta sulla breccia in un mondo in costante evoluzione da più di quaranta anni, è già stato indicato con evidenza. Artisticamente i suoi film sono di poco valore, mentre la sua abilità di mestierante e di uomo d'affari ha spinto Gilbert Selcs a rilevare che: « De Mille non ha mai fatto un film supremamente fine ma solo alcune pellicole supremamente pretenziose. In questa pretenziosità egli ha soddisfatto quasi tutti i bassi appetiti estetici delle masse, che erano talmente inconscie di avere delle esigenze, che avrebbero accolto le cose migliori invece di quelle peggiori ».

Ma se nella prospettiva artistica della storia del cinema nordamericano Cecil Blount De Mille è senza alcun valore, nella storia sociale dei film non è lecito ignorarlo. Più di ogni altro regista della sua epoca, egli ha ritratto nei propri film il cambiato tenore dei tempi, e le sue creazioni sono un chiaro documento delle attitudini sociali che le ispirarono.

Dal punto di vista industriale e commerciale, egli apportò grandi vantaggi al boom del cinema yankee. E, per l'influenza, non sappiamo dire quanto efficace o non, da lui esercitata sulle masse, esemplificando gli ideali hollywoodiani, rappresenta la figura di regista più singolare di un periodo ormai tanto lontano dalla nostra concezione, e dal modo di vivere e di pensare degli stessi suoi compatrioti.

GIORGIO FENIN



vento di Firenze

FIRENZE, ottobre.

IL pubblico è il medesimo in tutti i paesi: segue il cinema, impara a memoria i nomi degli attori, s'imprime nella mente i loro volti, e incontrando quei volti, per buona ventura, sulla sua strada, fa grandi feste, si esalta, quasi grida al miracolo.

A Firenze il pubblico ha festeggiato Paul Kemp, Margit Debar e Walter Felsenstein. Tre nomi, due dei quali (attrice e regista) nuovi di zecca, e l'altro da tempo familiare e caro al nostro pubblico.

Ma, stretti dal calore popolare in una comune manifestazione d'affetto, sembrava che tutti, da gran tempo entrati nel cuore della folla, ricevessero un omaggio lungamente predisposto e serbato in animo e allevato con assidue cure.

A noi, cui spetta il compito di ridestare, di coltivare, di nutrire il ricordo del pubblico, col dono costante delle nostre parole impresse sui fogli di riviste, sembrava spettare parte del merito di queste manifestazioni.

E ci rallegrava l'animo l'idea che non invano noi usiamo parlare di cinema, e studiare i problemi del cinema, e credere nel cinema e nelle sue infinite possibilità artistiche, tecniche e umane.

Con un pubblico dotato d'una sensibilità così pronta e calda; con gente che all'apparire degli attori si accalora e acclama forte nelle strade e grida i nomi, secondo l'uso finora in voga al passaggio dei campioni ciclisti in corsa, il nostro fervore, come quello di tutta la gente del cinema, deve

necessariamente volgere a un impegno sempre maggiore e a una maggiore fiducia nell'avvenire della settima arte.

Nelle manifestazioni sincere e ingenuie, in quell'entusiasmo semplice e ammirativo era un po' tutta l'essenza e la storia spirituale del cinema: dalla commossa, umana gioia

degli artisti, creatori dell'opera, alla felicità istintiva del pubblico cui l'opera stessa si volge, al compiacimento di noi, che il pubblico dovremmo illuminare, guidandolo alla comprensione e all'amore dei fatti del cinematografo.

Partiti, non lo nascondiamo, con la mente volta ad altre supposizioni, con la freddezza di chi si avvia a una cerimonia di obbligo (giornalisti che vanno, interrogano, rimettono ai giornali) ora sentiamo quasi la difficoltà di narrare nei termini più esatti e più veri queste nostre giornate fiorentine.

Ma forse non occorre narrarle in tale loro aspetto di trionfali festeggiamenti, che il pubblico fiorentino, seppure erede di tradizioni luminose e antiche, è uguale, in questo, al pubblico di tutti i paesi.

Non è più solo la caratteristica d'una cittadina di gente educata nell'arte e nella gentilezza di costumi, oppure d'un popolo istintivo e rude quell'entusiasmo vivo e incontenibile.

Se anche può dirsi lontano il tempo in cui lunghe processioni di popolo osannante



Margit Debar è fiera del suo compagno

accompagnavano i quadri sacri dallo studio del pittore agli altari delle chiese, il cinema ha richiamato in vita una forma di assenso popolare che si manifesta così, semplicemente e clamorosamente, nelle strade come per gli agoni sportivi.

Paul Kemp ha risposto a tutti con quegli slanci di umana cordialità che caratterizzano gli artisti di inconfondibile levatura, rivolgendo a noi quelle attenzioni che si incidono per sempre nel ricordo.

Ha rievocato vari momenti della sua carriera artistica, elogiando, com'è costume dei buoni di cuore, il tenore Jean Kiepura, di cui è stato compagno in molti film; ha ringraziato noi delle legittime simpatie cui è stato fatto segno, e ha lungamente parlato del film del quale aveva terminato la lavorazione proprio il giorno prima. Lo interessava molto la parte dell'attentato avaro forzaniano pentito e benefattore, e quel senso di « comica melanconia » ch'egli aveva trovato nel lavoro, ormai portato a termine.

La stessa commedia di Forzano, UN COLPO DI VENTO, Paul Kemp aveva interpretato già varie volte al Teatro di Stato di Berlino, per la regia del medesimo Felsenstein, che ora ne aveva curato la versione cinematografica.

Margit Debar, invece, aveva poco da raccontare e molto da promettere. Ancora giovanissima, era questa la prima volta che si



Paul Kemp sorride ad una fastosa popolana...



Sul Piazzale Michelangelo, in un momento di sosta



I giornalisti e gli attori. Da sinistra a destra: M. Debar, il nostro Purificato, P. Kemp, il caricaturista Punch e il collega Zoccato

trovava a sostenere un ruolo di primissimo piano.

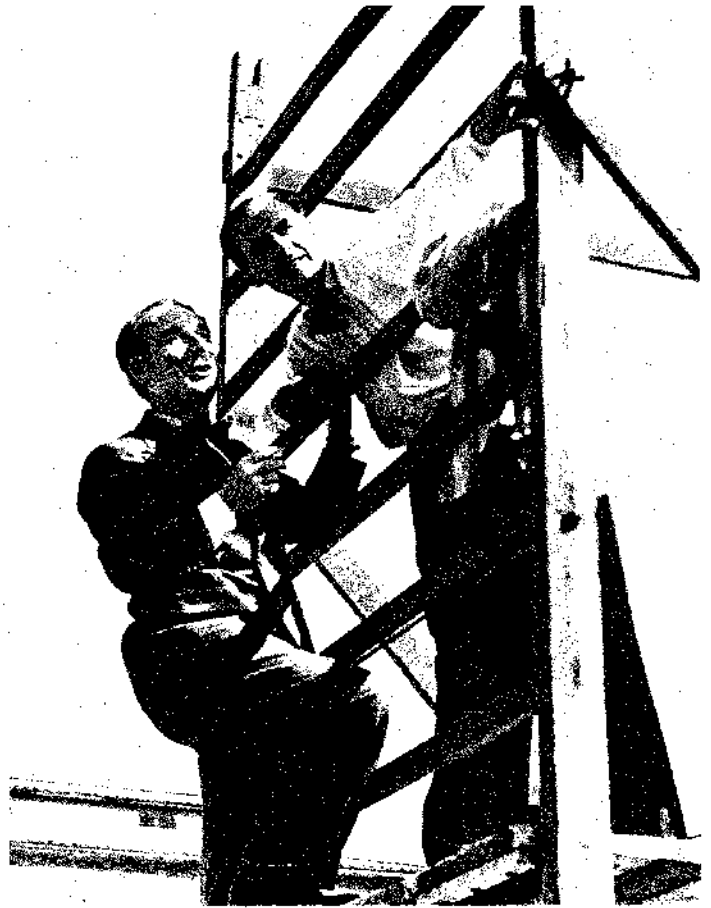
La cosa la turbava e l'affascinava insieme. Porta nella carriera iniziata con questo film della « Tobis » il viatico d'un Marc Allegret, che ha scoperto lei, iniziandola al cinema, allo stesso modo che scoprì e iniziò Michèle Morgan, Simone Simon e altre. Passione, intelligenza e mitezza sono le doti che accompagnano Margit Debar nella sua carriera, che auguriamo prospera e luminosa.

Walter Felsenstein viene, come abbiamo detto, dalla regia teatrale, e spera dedicarsi completamente al cinematografo.

Questi i tre personaggi più in vista della compagnia che abbiamo trovato a Firenze; ma intorno a noi era molta gente ancora, gente del cinema e colleghi giornalisti, e spirava un'aria di familiarità e d'effusione che ci ha messi a nostro agio fin dai primi istanti.

Poi, quando anche il pubblico ha stretto intorno a tutti noi raccolti quel suo cerchio di calore, di simpatia e di ammirazione, ho pensato alla vasta trama che il cinema, segretamente tessendo, stende da un paese all'altro della terra, legando uomo a uomo, con i segreti vincoli d'un'arte, che per la sua grande popolarità, è un bene e una gioia comune.

PURIFICATO



Felsenstein (regista) all'opera. Kemp è soddisfatto



Una scena che può essere un ballo in onore degli ospiti

Immagini, Dizione e Canto in Antichi Racconti Figurati

TRA le manifestazioni figurative che sono state considerate sotto l'aspetto del « racconto per immagini », sembrano essere sfuggiti ai più i cosiddetti *Exultet*: rotuli di pergamena miniata, diffusi specialmente fra l'XI e il XII secolo e provenienti dai grandi monasteri benedettini dell'Italia meridionale, da Montecassino e dal beneventano, ma anche da altri centri monastici d'Italia, come Bobbio, Nonantola e Farfa.

La denominazione di *Exultet* viene ad essi dalla prima parola del testo liturgico pasquale che contengono: « *Exultet jam angelica turba coelorum...* ».

Come appare chiaramente riprodotto nel frammento di un famoso *Exultet* del XII secolo conservato nel Museo Civico di Pisa (di scuola beneventana lo dice il Toesca) il sacerdote è salito sull'ambone, di una forma simile a quella che ancor oggi si vede in molte basiliche romane e nelle chiese del Mezzogiorno, ad esempio a Ravello. (San Lorenzo fuori le mura, in Roma, ce ne presenta un noto esemplare di poco più tardo, nella stessa linea architettonica a doppia scala di quello raffigurato nella pergamena dell'anonimo miniatore e arricchito delle solite figurazioni care ai *bestiari* romanici).

L'ambone è già di per sé il primo elemento di una liturgia spettacolare, voglio dire di una liturgia che si rivolge al popolo e vuol farglisi vicina. Il sacerdote è dunque salito ed è in atto di reggere con la sinistra un rotulo: l'*Exultet* appunto.

La cerimonia è all'inizio; i fedeli sono raccolti attorno al pulpito, che è elevato quanto basta a far vedere a tutti le figurazioni del rotulo. Ora si comincia a dire, a cantare e a svolgere lentamente la pergamena. Perché il sacerdote possa avere sott'occhio il testo, e i fedeli, dal basso, possano seguire il documentario illustrato della vita, passione e resurrezione di Gesù, documentario che gradatamente discende verso di loro splendido nell'oro dei fondi, l'amanuense ha scritto le righe e allineato sopra i neumi musicali in senso opposto a quello delle miniature. Cosicché oggi, guardando i frammenti disposti l'uno di fianco all'altro nelle vetrine dei musei, il visitatore si pone un interrogativo pieno di curiosità sul fatto che la scrittura gli appare a rovescio, rispetto all'illustrazione. Non manca all'*Exultet* nessun elemento per essere una completa manifestazione figurativo-vocale destinata alle masse. La didascalia aderisce alle figurazioni e man mano che il racconto prosegue, le storie si succedono offrendo una specie di film religioso, e a chi segue il significato della liturgia la completezza visiva dei « fatti ».

Non manca neppure la musica, nella sua espressione più semplice di canto perché, come ho già accennato, ricorrono nel testo i neumi ossia quei segni della grafia musicale caratteristica del primo millennio che furono dedotti dagli accenti dell'antica prosodia greca, segni costituiti principalmente dalla virgola e dal punto e arricchiti poi da altri, indicanti approssimativamente legature di due o più suoni o più complesse inflessioni della voce, senza tuttavia avere altra possibilità che quella di orientare genericamente il cantore, suggerendogli l'andamento *ascendente-discendente* della *melopea*.

Ecco per tanto che nell'*Exultet* medioevale si riscontrano assieme tutti i requisiti per farne, in certo modo, uno dei più fondati e lontani precursori del film, almeno in quel senso per cui è reso possibile il lineamento di una storia del cinema al di là di Lumière: una storia che ricompone il profilo di quel bisogno essenziale di esprimere pensieri e sentimenti mediante una serie di figurazioni strettamente connesse ed anzi tanto fra loro collegate da interferirsi vicendevolmente, oltre ogni preoccupazione narrativa.



Il fatto stesso del rotulo illustrato destinato alle masse e dei suoi pur semplici accorgimenti tecnici in funzione del suo schietto carattere di « spettacolo » pone l'*exultet* ben più vicino al cinema che non, ad esempio, il gran ciclo murale che più tardi, nelle chiese e nei palazzi pubblici, soppiantò questa primitiva forma di racconto figurato, integrato dalla dizione e dal canto.

Ed è anche da notare come l'*Exultet*, sia bene qualcosa di più e di diverso da una semplice continuazione dell'uso di illustrare i volumi. Le miniature romane e bizantine dei codici più famosi, al pari di quelle che per tutto il Medioevo e il Rinascimento hanno così cospicui e preziosi esempi, nulla hanno a vedere, limitate come sono nella loro condizione di commento sporadico al testo e di bel decoro al libro, coll'*Exultet* che rimane sostanzialmente una « novità », dettata da esigenze spettacolari e popolari, ben diverse dunque da quelle del libraio verso un lettore d'eccezione.

L'interesse del confronto tra l'antico rotulo miniato e l'attuale pellicola può essere meno vivace osservando i frammenti delle pergamene avulsi dalla loro unità; più vivo risulta invece allorché è dato di svolgere il rotulo nella sua integrità e sentirne da vicino il potere comunicativo. Il che è possibile, ad esempio per un altro *Exultet* del Museo Civico pisano, d'un secolo più tardi di quello qui riprodotto, che, pervenutosi intero e magnificamente conservato, è oggi custodito in una vetrina munita di un rullo che consente — permettendolo il geloso Conservatore del Museo stesso — lo svolgimento totale della rarissima pergamena.

Come sempre, quando si parla di antecedenti del cinema, si può obiettare che anche all'*Exultet* manca il partito fondamentale della cinematografia, ossia il movimento. Ma l'obiezione cade in buona parte se si mira al contenuto concreto del « movimento » che consiste ben più nei valori dell'azione che nell'imitazione da natura dei movimenti che sono propri agli uomini e alle cose.

E. DELLA PURA

Alle lontane fonti del cinema, là dove si ricercano i suoi antenati e i suoi precedenti storici, troviamo sempre delle manifestazioni di arte figurativa. Se i bisonti e i cinghiali della caverna di Altamira in Spagna, sono considerati la documentazione più sicura di una comunanza di origini tra pittura e cinema, questi Exultet di cui E. della Pura informa i nostri lettori, possono giustamente ritenersi, per un altro verso, come il primo rudimentale esempio di film che nati per mezzo d'una successione di immagini nel tempo.

N. d. R.



IL TRUCCO C'È... E SI VEDE

I PERSONAGGI manzoniani a convito o in giro per i viali di Cinecittà è spettacolo non comune che lascia stupefatti.

C'è la nostra giovinezza e un po' della nostra prima cultura; c'è quel miracoloso senso di rievocazione che ridesta un po' tutti insieme questi ricordi.

Ma chi aveva mai pensato a Don Abbondio allo specchio, mentre si ammira compiaciuto i baffi e le sopracciglia a « cespuglio »?

Più facile immaginare Don Rodrigo e la Monaca di Monza preoccupati dello splendore dei loro volti!

Tutt'affatto nuovo lo spettacolo d'un Cardinale Borromeo che si lascia contare i capelli uno per uno, e d'un Fra Cristoforo che s'incipria. Insomma dal primo all'ultimo personaggio, da Renzo all'Innominato a Azzeccagarbugli, a Ambrogio Fusella, all'ultimo dei Lanzichenecchi tutti tutti son presi da una epidemica mania di farsi belli.

Inutile gridare allo scandalo!

Scherzi del cinematografo, amici lettori, scherzi ingenui e direi indispensabili.

C'è il trucco... e si vede







Fantastica Fantasia Fantasie

IL MONDO DIVENTA SOGNO,
IL SOGNO DIVENTA MONDO.

NOVALIS

Mac Orlan, i cui romanzi sono noti anche tra di noi, mi ha parlato lungamente del fantastico. Una sera di agosto 1940, dopo la prigionia, eravamo nel paesaggio lu-

steriosi elementi che l'animano svaniscono. — Ma è una ragione eccellente per cercare quel che dite arbitrario. Si organizza un mondo ignorato e se ne allargano i limiti. « Dopo tutto, avventura e fantastica sono spesso mescolate. Non potendo essere spiegate, permettono ipotesi ingegnose e creazioni grafiche attraenti.

UN lettore di Trieste mi ha ricordato (e qui lo ringrazio), a proposito di una tecnica fantastica: la trasformazione dei suoni in colori, l'esistenza di una cactacea messicana, detta in nahuatl *Peyotl* o *Peyull*, il cui alcaloide — Mezcalina — provocherebbe un'allucinazione cromo-sonora. Gli effetti di questo veleno sono quasi sconosciuti; molti di coloro che lo gustarono han dovuto intravedere un mondo talmente magnifico che hanno preferito rimanervi. Un lettore d'Agrigento, a proposito delle mie « Fantasie surrealiste » (*Cinema* n. 103), mi ha suggerito l'uso di occhiali parabolici a vetri diversamente colorati. A parte l'interesse aneddotico di tali suggestioni, è necessario respingere questi « contributi » eventuali alla fantastica. Troppe chiavi — e troppi grimaldelli — finirebbero per rovinare la serratura della nostra immaginazione. L'arte non è un ubbriacarci per penetrare in un mondo ignoto ed emotivo (*unheimlich* o no); è intuire questo mondo ignoto ed emotivo nella serenità dell'intelligenza.

Filippo von Hardenberg, Novalis, ispirò il nostro primo articolo sulla fantastica. Questo, mistico del sogno, meglio di tutto il romanticismo germanico di cui fa parte, il mondo di Giuseppe von Eichendorff, di Hoffmann, di Heine, di Kleist, rappresenta lo slancio metafisico e costruttore dell'uomo. Ci serviamo sempre di quell'ispirazione in ogni tentativo di onirologia applicata al cinema.

nare della cittadella di Carcassonne. La luna rischiava anche gli occhi azzurri di Mac Orlan e imbiancava i suoi capelli bianchi. Nino Frank fumava e taceva.

« Non vi sembra che una spiegazione del fantastico sia troppo difficile? Il fantastico, come l'avventura, non esiste che nell'immaginazione di chi lo cerca. Ecco l'arbitrario. Se per caso si raggiunge lo scopo dell'avventura, questa sparisce. Così cercando di penetrare nell'ombra, subito i mi-

« Non è facile aver paura quando non si è direttamente minacciati. Bisogna avvilupparsi da sé stessi coi nodi d'una vertigine di cui si abusa dopo il *Monaco* di Lewis e i romanzi d'Anna Radcliff.

« L'epoca romantica ha saputo coltivare smisuratamente il gusto della paura. Il sangue conservava la sua possanza divina, misteriosa, ed economica. Si poteva creare la paura a buon mercato; a volte la qualità prendeva il sopravvento sulla quantità.



Conrad Veidt e Lil Dagover ne « Il gabinetto del Dott. Caligari » di R. Wiene

Trenta uomini ammazzati originavano una emozione che diecimila morti d'oggi non riescono più a generare.

« Gli amatori di paura romantica cercarono infine nei testi: folclore e demonomania, principio della paura. Il diavolo, sempre vestito da diavolo di quaresima, aggiunte al paesaggio del delitto il particolare attraverso il quale gli alberi stessi diventavano figuranti.

« Intorno al diavolo, immaginato da bravi ragazzi, personaggi eccezionali gravitavano in un'atmosfera di nobiltà, di pietà, di tradimento, d'innocenza, cioè in un'atmosfera affatto inumana. A quel tempo il nostro gusto congenitale della chiarezza non ci permetteva di valorizzare l'ombra.

« Achim von Arnim poteva impunemente riempire le strade dei tradizionali golem della fantastica tedesca. Sapeva animare questi personaggi « nati dalle lagrime... equivocate d'un impiccato innocente », guardandosi bene dal dare ai lettori una qualsiasi spiegazione decente e morale. Un golem viveva come un golem, animato dal fuoco creatore dello scrittore e questa piccola vita inumana rischiava l'ombra del libro d'una piccola luce terrificante.

« D'Arnim o Gérard de Nerval, nella loro fantastica, ci sembrano quasi puerili. I loro personaggi non sono abbastanza umani e la forza che li domina somiglia troppo alle creazioni immaginarie dell'umanità.

« Stevenson racconta la storia dei due personaggi (l'uomo e il diavolo) fusi in uno solo: Hyde e Jekyll. Allora ci accorgiamo che il cinema può isolare facilmente il vero o il falso viso d'un uomo.

« Dal punto di vista del cinema, avete ragione. Il cinema è la sola arte che possa « rendere » il fantastico. È facile ammette-



«Judex» di Louis Feuillade (1917)

re che il cinema spiega i miracoli e se vuole li crea; nelle mani d'un genio futuro potrebbe dare al suo tempo una sfida terrificante. « Se un uomo prendesse in mano una felce e la trasformasse in un secondo in carbon fossile, compirebbe un miracolo. La natura trasforma la felce in carbone, ma in qualche migliaio d'anni. Un miracolo sembra dunque un fenomeno naturale a sviluppo lento che un intervento, a volte divino, compie in un secondo.

— O il contrario.

« Esattamente. Il cinema, in un secondo, grazie all'accelerazione delle immagini, è in grado di produrre simili miracoli. Pensiamo al prodigio d'un fagiolo nella terra...

« Applicando questo sistema a ogni forma dinamica della vita e sopprimendo il tempo che rimanda gli sforzi umani a scadenze incontrollabili, è facile immaginare quel che il cinema può provocare d'imprevisto, di sognato, nel più volgare dei fatti ».

Aggiungiamo a caso qualche altra constatazione: l'avvicinare o il compenetrare il passato e il presente (e l'avvenire), brutalmente, cinematograficamente, l'orrido e il bello, il vizioso e il santo, la morte o l'artificio e la vita, la dolcezza e il delitto, l'urlo e il silenzio, la povertà e l'opulenza, le opposizioni, insomma, fanno scaturire « miracoli » di fantastica. A volte senza saperlo, grazie al suo linguaggio (scorre, accelera, rallenta, si ferma, retrocede, salta) il cinema è stato lo specchio migliore della fantascienza. Per altro noi preferiamo la volontà d'avere un cinema fantastico. Il primo trucco cinematografico, di Méliès, mostrava il brusco passaggio d'un omnibus a un carro funebre; non c'è male. Ma migliori ci sembrano le ricerche oniriche, fantastiche e surreali, dei film dedicati ai « margini » del nostro mondo: la serie (qualche scena) dei Frankenstein, LA STRADA (1923) di Carl Gröner, M (Mörder) e gli altri Peter Lorre, il DR. CALIGARI, i Vampiri alla Bela Lugosi, gli ingenui complessi di Marcel L'Herbier L'INHUMAINE (1923) o DON GIOVANNI E FAUST (1921), la grande tradizione svedese della STREGONERIA ATTRAVERSO I TEMPI (1921) di Christiansen o del CARRETTO FANTASMA (1920) di Sjöström.

Utensili di ricerca sono stati i film sperimentali di Dali e di Buñuel; cinematograficamente eccessivi, come una cucchiata di saccarina a chi ama poco il dolce, ci fanno preferire i film (1) che analizzano lucidamente le angosce, nate dal sentimento della nostra ignoranza dinanzi le forze ignote, ai margini dell'intuizione, a volte oltre quei margini. E che soprattutto danno allo spettatore la sensazione preziosa della sua accessoria e delle sue minuscole dimensioni nell'alito della vita interiore. Almeno che lo spettatore non sia d'accordo.

MORALE LAICA

NEL Quaderno n. 2190 (20 settembre 1941) della Civiltà Cattolica leggiamo, a firma F. Pellegrino, una interessante nota sui valori morali della cinematografia. Argomentazioni serrate, trattazione ampia e precisa sul tema: dobbiamo riconoscere tutta l'importanza che può avere la precisazione d'un senso morale al quale informare l'opera cinematografica, e su questo punto dichiararci in pieno accordo con il Pellegrino. Ma ci stupisce che nel documentare un'assenza di delli criteri morali nelle cose del cinema di oggi, sia tirata in ballo la copertina del N. 117 della nostra rivista.

Sorpresi ancora una volta in buona fede, dobbiamo scorgere nelle parole del periodico cattolico un ingiustificato accanimento nei nostri riguardi.

Avevamo da tempo considerata conclusa ogni nostra polemica al riguardo; avevamo chiesto a più riprese di chiudere ogni discussione, per amore di pace; ora la cosa ci ripiomba dal cielo inaspettata e non certo molto gradita.

Tanto più che non avevamo mai sospettata poca morale o addirittura immorale nei fatti dell'arte (e il cinema per noi è arte) la nudità d'una gamba o d'una spalla.

Ma l'intelligente estensore della nota ha indicato lui stesso un punctum dolens donde comincia la divergenza delle nostre vedute. Noi saremmo quelli della « morale laica », noi saremmo quelli che non hanno la « piena competenza » nei determinare i criteri morali.

D'accordo! Ma abbiamo anche noi una nostra idea di ciò che è morale, idea che è frutto della nostra educazione cristiana e cattolica, dei nostri studi, e della nostra esperienza umana; idea che noi, d'altra parte, andiamo continuamente vagliando alla luce degli insegnamenti della Chiesa. Come si spiega l'esistenza di questo punctum dolens?

Per contribuire alla chiarificazione di tale divergenza presto esporremo in grandi linee l'essenza, la natura, i criteri di tale nostra « morale ».

★



Sopra: 'Frankenstein'. Il mostro discende... - Sotto: L'inquietante Sherlock Holmes del 'Cane dei Baskervilles'



Una scena di 'Don Giovanni e Faust' di Marcel L'Herbier

con l'osservazione spietata di André Breton: « La dignità d'un uomo è messa a dura prova dal tenore dei suoi sogni »; allora sotterremo per lui la fantasia e le fantasie e gli eviteremo « violente tempeste e altre interruzioni dell'esistenza borghese », come disse Novalis.

LO DUCA

(1) Aggiungiamo: LO STUDENTE DI PRAGA (1912) di Erich Galeen e di Wegener, da loro rifatto nel 1925 e ritentato nel 1937 da Arthur Robison; LE ALLUCINAZIONI DEL BARONE DI MUNCHHAUSEN (1913) di Méliès; GOLEM (1914 e 1920) di Galeen e Wegener; CALIGARI (1919); ARLITA (1920) di Protopzanov sul romanzo di A. Tolstoj; L'ANTICO MANIERO di Mauritz Stiller (1921); NOSFERATU (*Dracula*) di F. W. Murnau (1922); IL GABINETTO DELLE FIGURE DI CERA (1925) di Paul Leni; LA FILLE DE L'EAU (1925) di Jean Renoir; EMAK-BAIKAL (1927) di Man Ray; CHUTE DE LA MAISON USHER (1928) di Jean Epstein; SANG DU POËTE (1930) di Jean Cocteau; LA STRANA AVVENTURA DI DAVID GRAY (1931) di Carl Dreyer; I DUE LILIONI, quello di Borzage (1930) e di Lang (1934); MASCHERE DI CERA (1934) mediocre bicolore di M. Curtiz; PETER IRETON (1935) di Hathaway; IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE (1935) di Reinhardt. Ricordiamo qualche scena inventata dai Marx Brothers, di KING KONG, LE MANI D'ORLAC, SHERLOCK JR. [LA PALLA N. 13] di Buster Keaton, ove si vedeva l'attore penetrare in sogno nello schermo d'un cinema; I MORTI CI SFIORANO di Basil King (Goldwin); INCUBI E SUPERSTIZIONI di Douglas Fairbanks e qualche bel sogno di Charlie Chaplin.



Sopra: Ancora il mostro Karloff in 'La moglie di Frankenstein' - Sotto: Peter Lorre in 'La strada'

Georgette Leblanc e Jaque Catelani in 'L'Inhumaine' di M. L'Herbier



L.

Ogni figura un fatto

LA morale delle interviste a fondo cinematografico è questa: « Ogni figura un fatto ». Gli « ovvero » a dopo.

Quando si parla di cinema con Lapo o con Caio o Tizio o Fileno, ognuno di costoro, nostro amico o nostro indifferente, oltre alle normali proposte toccasana del cinema in senso generale, sente d'essere precisamente chiamato a consegnare, mediante l'intervista, non solo impressioni alla storia, ma le leggi o morali o scientifiche o estetiche o tecniche o spettacolari del cinema. Il temperamento agonistico degli italiani si rivela anche qua. E produttori o giornalisti o attori o scenografi o soggettisti giurano sulla loro verità, sulla loro esperienza. Ma quali conclusioni trarre dopo una serie di interviste che non approdano a conclusioni fattive, ma soltanto hanno diretto riferimento con la mentalità degli intervistati, con la loro cultura e professione?

Una volta di più, di fronte alla curiosità del pubblico, il mestiere di cronista del cinema ci mette davanti ad un interrogativo.

Leo Longanesi



Abbiamo iniziato la serie di interviste con la terna Leo Longanesi, Renato Tassinari e Vassarotti.

Abbiamo incontrato Leo Longanesi alla Città universitaria intento ad impaginare Fronte, giornale del soldato, e in dubbio se per la pagina cinematografica sarebbe stato più opportuno mettere Maria Denis o Isa Miranda come foto di fondo. Reticiente alle prime, preso l'avvio, Longanesi si è aperto. Egli, direttore de L'Italiano, è fra gli uomini decisamente più vivaci e intelligenti d'Italia; i suoi apporti nel campo della cinematografia italiana non sono di quelli constatabili a prima vista, e sono stati efficacissimi, reali e teorici, sempre in direttiva di un gusto, di un costume da imporre. Anni addietro pubblicò un numero della rivista interamente dedicato al cinema (i lettori della nostra rassegna ricorderanno un indice retrospettivo ove Longanesi era largamente citato).

« Intendo il cinema come fantasia, inventiva, fatto cinematografico e non teatrale. Tutto questo l'ho già scritto, l'ho riscritto e ripetuto più volte. Le mie idee sulla cinematografia in generale sono già note. Il cinema di oggi è meno moderno del cinema di dieci anni addietro; per andare incontro al gusto del pubblico, al favore delle folle (e in tale senso approvato) ha rinunciato alla propria strada, alla fisionomia che gli era propria, all'azione cinematografica; è diventato teatro. Il cinema è qualcosa di più della attuale produzione.

« Attraverso la cinematografia si dovrebbero correggere vizi difetti errori cattivo costume, fare opera di propaganda per la civiltà.

« Molti fra noi portan l'unghia del dito mignolo lunghissima: avete osservato l'uso che si fa di tale unghia? Gente se la mette nell'orecchio per toglierne il cerume, altri la usano come netta-denti, o come pulisci-unghie, altri per grattarsi. Mediante il cinema si dovrebbe mostrare come tale costume sia indegno di un popolo, di una epoca che tiene a superare le altre. Altro esempio: le giacche lunghe degli ufficiali, ovvero di certi ufficiali venuti dalla provincia e che credono di essere eleganti vestendo pastranelli invece di giacchette militari. Altro esempio per un filmetto di propaganda: la nostra gente non sa fare la coda davanti agli sportelli, lo spirito agonistico li spinge a sopraffarsi, a fregarsi il posto appena appena possibile, nascono discussioni, spesso

CON LA DOVUTA CHIAREZZA

QUALCHE giorno fa, intento a svolgere una attività cosiddetta pratica nel campo del cinema, meditavo intorno alla necessità d'una coscienza di quest'arte, necessaria in un momento come questo, in cui superiori autorità aiutano con mezzi e accorgimenti diversi lo svolgimento di una industria del cinema in Italia. Io pensavo infatti che ogni ausilio sarebbe vano o perlomeno inefficace, o non tanto efficace come potrebbe, qualora da parte degli artisti che creano i film non vi fosse la chiara, genuina e immediata esplicitazione di virtù artistiche autentiche, virtù s'intende specifiche, non provvisorie, e occasionali. Mai s'è visto, come oggi, tanti avvicinarsi al cinema; invogliati, molti, da agi e guadagni; ma quanti sospinti verso questa via da intime necessità di esprimersi in un linguaggio artistico tanto ricco di possibilità espressive? A noi piacerebbe che tutti coloro che si avvicinano al cinema o che attualmente stanno operando nel mondo cinematografico, fossero suggeriti a creare film da necessità spirituali e non da opportunità speculative.

Nel periodo che va dai primi esperimenti in cui soltanto la tecnica predominava, all'epoca in cui cominciavano ad apparire i primi film in cui un linguaggio artistico nuovo affiorava conquistando a poco a poco gli spettatori, la gente del cinema cercava spesso, sì, l'arte; si affannava anzi a creare opere più che decorative e addirittura opulente, ma era un'arte spesso cercata fuori, nello stizzo esteriore, nelle didascalie scritte da poeti, non nelle specifiche caratteristiche del film. È questo l'errore che, nei primi vent'anni di vita del cinema e spesso dopo, ha determinato grossi equivoci, ancor oggi esistenti, che paiono in alcuni addirittura radicati; specie in persone che sogliono, per ovvie ragioni, tirar l'acqua al proprio mulino. Ed è bene perciò che tali pregiudizi ed equivoci vadano tolti di mezzo, e si spieghi ancora una volta, con la dovuta chiarezza in un momento che si può facilmente definire come di transizione, quale sia la natura del cinema.

Giunge perciò a proposito il volume di Luigi Chiarini *Cinque capitoli sul film*, che parte a considerare gli equivoci e i pregiudizi da sfatare. Proprio per il suo carattere teorico, il volume può rendere un utile servizio alla pratica; la quale, in nessun modo, può prescindere da una chiara base teorica, qualora non si voglia davvero ritenere per buono l'assurdo che il cinematografo vale un altro mestiere e che creare dei film equivale a fare un paio di scarpe. Questo assurdo concetto, ed altri analoghi non meno divertenti, sono molto in voga in quegli ambienti dove i registi si ritengono magari in dovere di non conoscere il clima spirituale dell'epoca in cui si svolge il film in costume che stanno realizzando, e i soggettisti si ritengono creatori del film per il solo fatto di aver espresso in dieci fogli dattiloscritti i motivi di un intreccio. Nel primo dei « cinque capitoli », Luigi Chiarini tende appunto con uno stile arguto e vi-

la gente litiga e si picchia. Attraverso documentari ben realizzati, gustosi, avvertire il pubblico che da anni è su una cattiva strada, che sbaglia. Insegnare a correggersi a tutti, dal ragazzo all'uomo fatto. Pensate al cattivo gusto dei meridionali in fatto di lutto: sette anni vestiti di nero, abito nero, calze nere, cravatta nera, unghie nere, fermapolsi neri, fazzoletti listati a lutto, camicie listate a lutto, lettere con un lutto grosso così, occhiali neri. Oppure porre attenzione alla gelosia dei siciliani, la grettezza dei milanesi, la maleducazione primitiva dei romani, la logorrea dei toscani, o avarizia dei genovesi o biellesi, e di questo passo, via via fino a investire tutte le classi sociali italiane, scoprirne e dove fattibile eliminarne i vizi mettendoli in evidenza: questo è quanto dovrebbe il cinema a chi lo mantiene; questo — condotto su un piano di fantasia — vorrei fare io quale regista, avendone la possibilità».

Interrogato sulla sua attività editoriale cinematografica, Longanesi avverte di preparare un numero di Storia interamente dedicato al cinema, storia grande e cronache particolari, movimenti diversi, panorami antichi e recenti; avrà per collaboratori i migliori giornalisti sulla piazza. Nello stesso tempo cura un numero dell'Italiano dedicato ancora al cinema, ma particolarmente interessandosi della cinematografia, mettendo in luce gli errori finora commessi in quel campo, specialmente occupandosi degli orrori di gusto e citandoli, con molti consigli, indicazioni (disegni, fotografie, accenni di sceneggiature ecc.) sul modo di fare un film non solo genericamente italiano, ma con precisazioni per un film su Roma, per esempio, o su Bologna o sulla Sicilia e via di questo passo. Insomma, formule esatte alle quali il buon gusto e la intelligenza presiedono come cerniere. Salutiamo Longanesi convinti di poter tornare presto sugli argomenti che gli stanno e ci stanno a cuore.

Tassinari



Nel tempo di un'ora abbiamo completato la terna delle vittime.

Abbiamo trovato il Consigliere Nazionale Renato Tassinari al tavolo direttoriale de Il Littoriale, giornale sportivo della Capitale. Le domande che abbiamo rivolte all'illustre collega sono state tre; e in ordine eccole:

— Il film di Leni Riefensthal OLIMPIADI era da considerarsi « sportivo » o « documentario »?

— Credete al film sportivo, alla sua utilità?

— Si può ottenere buona propaganda sportiva mediante il cinema?

Ed ecco in uguale ordine le risposte:

1) — OLIMPIADI oltre essere un buon documentario era film sportivo. Le angolazioni ponevano di fronte a riferimenti classici della statuaria greca, riconducendo finché possibile alla nobiltà dello spirito agonistico degli atleti, la loro gagliardia atletica. Il senso sportivo era squisito.

2) — Il film sportivo è utile per far conoscere il mondo che palpita, i personaggi che vivono intorno alle tante attività agonistiche: calcio, motociclismo, vela, ippica, ciclismo, pugilato, tennis, sci, alpinismo, ecc. Tutte o quasi tutte le passioni sportive sono ignorate, si conosce soltanto il « tifo » che non è una vera passione ma una manifestazione popolare spesso a carattere imitativo, involontario. La passione sportiva è passione di vita, non riguarda le folle: piuttosto gli individui.

Attraverso un film sportivo o meglio un documentario a passo 16, nel 1926 potei mostrare alle ditte italiane interessate il progresso raggiunto dal motociclismo all'estero, riprendendo la grande corsa dell'isola di Man, il cosiddetto « Tourist Trophy ». Il documentario fu opera di persuasione sicura; e due anni o tre dopo, in una nuova edizione della corsa, gli italiani si piazzavano ai primi posti, dando una grande dimostrazione di ardimento, di bravura sportiva.

3) — Si può ottenere ottima propaganda sportiva mediante il cinema, anzi dovrebbe essere utilizzato il cinema per insegnare a far buono sport, cioè come nuotare, correre, sparare, saltare, cavalcare. Il Coni dovrebbe farsi promotore di una serie di documentari didattici dai quali i giovani possano apprendere i primi rudimenti, l'avvio a ben fare e ben rendere nelle varie specialità sportive.

Il cinema dovrebbe essere utilizzato efficacemente nel campo organizzativo dello sport. La complessa organizzazione delle Olimpiadi o di una speciale corsa — manifestazioni insomma non a carattere permanente ma temporaneo — si pensa che fotografata, cinematografata nei particolari più minuti (servizi, tabelle, disposizioni ecc.) potrebbe indubbiamente giovare, servire da esempio alle edizioni future, agevolando l'opera degli incaricati.

vace, ma non per questo meno preciso, a definire quale sia la natura del film e come quest'opera d'arte del cinema debba nascere fin dal primo momento in unità spirituale nella mente del regista, nei suoi modi espressivi caratteristici. Non vi possono essere buoni o cattivi soggetti, ma vi saranno sempre buoni o cattivi film. Il cinema è « una forma d'arte, autonoma, con propri mezzi di espressione, capaci di realizzare completamente il sentimento dell'artista e risolverlo nell'immagine e nel suono ». La regia va quindi intesa come creazione del film, non come esecuzione o realizzazione di un'opera precedentemente formata: che né il soggetto né la sceneggiatura possono dirsi tali, in quanto mancano proprio del requisito fondamentale per essere opere d'arte: cioè quello di essere espresse in un linguaggio artistico.

Nell'ultimo capitolo dedicato ai rapporti fra arte e industria, e cui accenniamo a questo punto per certe analogie col primo, Chiarini parla ancora di regia. Ma mentre all'inizio del volume sostiene che la creazione del film consiste nella regia, qui dice: « L'industrializzazione del processo creativo del cinema porta spesso alla conseguenza che l'industria affidi la creazione del film non all'artista, ma al tecnico che dell'artista, invece, dovrebbe essere il collaboratore. Ora, fra questi tecnici, nella maggioranza dei casi, vanno posti i registi che, in genere, sono uomini soltanto capaci di realizzare un film e non un'opera d'arte. E dicendo realizzare un film vogliamo riferirci esclusivamente alla esteriore tecnica cinematografica e non alla tecnica artistica ». La quale enunciazione potrebbe ad alcuno parere contraddittoria rispetto ai concetti espressi nel capitolo primo sugli equivoci e i pregiudizi. Senonché essa non è altro che la denuncia di uno stato di cose e un implicito invito a coloro i quali abbiano « la visione, l'immagine interiore dell'opera d'arte da creare », a impadronirsi della tecnica cinematografica, che diventerà in tal caso tecnica artistica. E quando tale visione dell'opera di arte sia concreta e chiara, la tecnica del cinema riuscirà facile da apprendere. Lo spauracchio della tecnica non può sussistere, è stato messo in piedi per coprire i comodi equivoci di cui s'è detto.

Ben venga dunque tale invito all'arte del film, in un momento come questo. Invito a nuovi registi-creatori, invito a nuovi attori, invito a nuovi collaboratori tecnici; invito agli altri che già stanno operando nel cinema, a fare un esame di coscienza.

Potrà essere non disutile, infatti, né agli attori già apparsi sullo schermo, né agli aspiranti attori e attrici leggere, di questo volume di Chiarini, il capitolo dedicato all'attore: così come ai tecnici del suono ma meglio ancora ai registi, potrà riuscire di qualche vantaggio leggere le pagine dedicate al sonoro.

Un altro capitolo è infine dedicato ai rapporti fra arte e morale.

Chiarini cita una lettera che gli è pervenuta, d'un onesto lavoratore, il quale « considerava il film in cui perisca il giusto, sia sconfitta la virtù e dannata la bontà. Questo, egli diceva, non tanto perché risponde a una visione realistica e pessimistica della vita, quanto perché il popolo italiano, fondamentalmente buono e pieno di sentimento, si commuove a tale tragedia ».

Poiché oggi, da più parti, si manifestano i segni di una volontà di « far bene » nel cinema, perché di questa arte si comprende « se non altro la grande importanza che può avere nel settore della propaganda, il volume di Chiarini può davvero aiutare a far meglio; ove, si intende, si inizi la lettura senza preconcetti di sorta; e, in tal caso, se taluno fosse di preconcetti troppo ricco, sarebbe consigliabile che cercasse di liberarsene, tagliando intanto le pagine, guardando le figure: che sono scelte con accortezza e buon gusto e sono inedite, originali, perché tratte direttamente dai fotogrammi di alcuni film notevoli e importanti.

FRANCESCO PASINETTI

L'ing. Vittorio Vassarotti è tra i più noti produttori del lotto romano in lizza per un primato. LA MASCHERA DI CESARE BORGIA è il terzo film della sua nuova serie (1°: IL POVERO FORNARETTO DI VENEZIA; 2°: CAPITAN FRACASSA) — serie che è stata preceduta da circa altri venti film prodotti sia dal Vassarotti isolatamente, sia in società con altri produttori.

Siamo stati ricevuti nel suo studio al Cinema Imperiale, e subito dopo averci dichiarato d'essere lieto dell'esito della MASCHERA DI CESARE BORGIA e della interpretazione di Valenti, ha avvertito di aver quattro film « moderni » in progetto, del primo dei quali inizierà ben presto la lavorazione, appena assegnate le parti. « Il primo è l'adattamento della commedia di Ugo Falena L'ULTIMO LORD, e probabilmente verrà interpretato da Paola Veneroni. Il secondo che avrà Valenti come protagonista, metterà il pubblico di fronte ad un caso di scienza applicata, pressapoco come la serie Frankenstein e Boris Karloff, ma in clima più sano. Il terzo, per il quale ho in mente

Vassarotti



la Bergmann e Besozzi, sarà un dramma di conflitto con fattori psicologici importanti e definitivi ai fini del cinema, ma con esito o conclusione ottimista (la storia di una donna dapprima leggera la quale, innamoratasi, ripudia la propria vita di peccato). Il quarto e ultimo film della serie « moderna » è di genere pastorale, campestre: un uomo ha agito male, non può essere condannato dalla giustizia degli uomini mancando le prove dei suoi misfatti; costui si condanna da sé ».

Dopo svariati schiarimenti, l'ing. Vassarotti a domanda risponde:

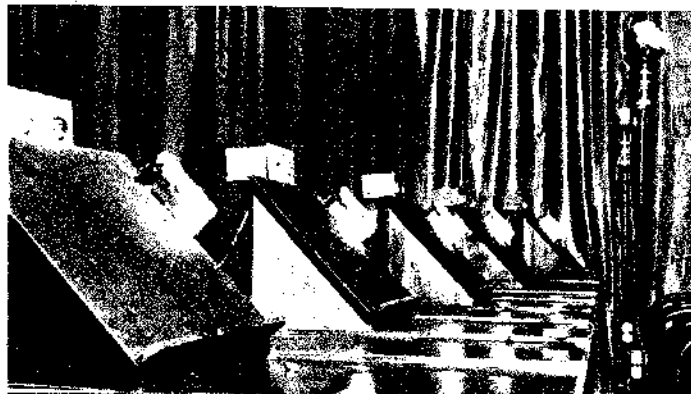
« Sì, il cinema italiano potrà avere un suo volto preciso e riconoscibile come il cinema americano e francese, ma solo con la poesia, soltanto mediante l'innesto dello spirito poetico ».

Pregato di essere più preciso, il produttore chiarisce:

« Il cinema nostro per esser davvero « italiano » (qua l'ingegnere sosta, pensa) deve rassomigliare alle canzoni napoletane ».

RENATO GIANI

ANCORA DEL FORMATO RIDOTTO



Impianto microfonico a settori indipendenti per sei doppiatori

RICEVIAMO e pubblichiamo questa lettera giunta dal Dopolavoro Interaziendale - Trieste « Commercio industria », nella speranza che lo esempio citato valga a muovere una buona volta le menti che in alto loco dovrebbero studiare, iniziare e guidare il formato ridotto.

Alla Direzione della Rivista CINEMA - ROMA

In data 26 settembre a. c., a coronamento di uno sforzo appassionato, durato per oltre due anni, e precisamente dal giorno in cui il nostro dopolavoro bandì il concorso per un soggetto cinematografico da realizzare in passo ridotto, si inaugurò a Trieste la prima sala di post-sincronizzazione esistente in Italia per il 16 mm., completamente attrezzata. Con ciò la sezione foto-cinematografica del nostro Dopolavoro, oltre ad essere in grado di provvedere per la completa sonorizzazione dei film MACCHINE DA SCRIVERE già realizzata nella parte fotografica, si mette senz'altro all'avanguardia anche per quanto riguarda il suono.

La sala dispone di:

- 1) un impianto microfonico a settori indipendenti per sei doppiatori;
- 2) una cabina completamente isolata con impianto per i rumori;
- 3) una cabina completamente isolata per gli apparecchi registratori ed il proiettore;
- 4) un apparecchio registratore di nuovo tipo, per registrazione diretta su 16 mm.;
- 5) un impianto per riproduzione di dischi;
- 6) un dispositivo per ripresa di musica originale;
- 7) un rivestimento totale in pannello regolabile.

Con questo impianto il nostro dopolavoro conta di mettersi a disposizione di tutti i Cine-Guf, Cine-Gil, Dopolavori, dilettanti isolati, allo scopo di post-sincronizzare qualunque tipo di film a passo ridotto.

A ciò il nostro Dopolavoro può provvedere oltre che per la competenza tecnica dei dirigenti la sezione, per quel vivaio di filodrammatici, musicisti, cantanti ecc., sul quale può contare per la plurennale attività artistica in tutti i campi. Poiché il nostro Dopolavoro non persegue infine scopi di lucro, ma mette tutto ciò a disposizione degli interessati per pura passione del cinema, il costo delle realizzazioni sarà accessibile a tutti.

Vi alleghiamo per conoscenza un articolo comparso sulla stampa locale, ed alcune fotografie della sala, che se non rendono in pieno l'idea della perfezione tecnica dell'impianto, possono tuttavia illustrarlo. Aggiungiamo che la nostra sezione ora è in procinto di allestire uno speciale laboratorio per lo sviluppo e la stampa delle pellicole (16 mm.), valendosi delle provate capacità tecniche di alcuni dopolavoristi.

Con ciò l'impianto totale sarà indubbiamente il più dotato d'Italia per mezzi tecnici, e l'opera che potrà svolgere nel campo del film d'arte, educativo, scientifico e documentario, potrà sempre più potenziarsi.

Saremo grati di una vostra segnalazione in questo momento in cui tanto si agita il problema del passo ridotto, anche per quella collaborazione disinteressata che col vostro mezzo potrà realizzarsi in questo campo fra noi, i Cine-Guf, i Cine-Gil e gli altri Dopolavori d'Italia.

Il Direttore Tecnico per l'Educazione Artistica



Cabina isolata per i rumori



Nel sorriso di Giorgetta (Jean Parker) è chiaro scorgere un semplice motivo di amicizia



Come non ricordare in questa scena l'inesauribile vena di Krik e Krok?



La posa arrogante e scanzonata dei due amici dinanzi ad un superiore è il motivo dominante...

diavoli volanti

STAN Laurel e Oliver Hardy tornano con questo film *I DIAVOLI VOLANTI* (*The Flying Dutchman*) a dilettere, dopo alcuni anni, le platee di tutto il mondo. A dir la verità, l'ultima loro interpretazione rimane a CHIMP AT OXFORD, prodotta negli Stati Uniti nel 1940, poco dopo questo film diretto da Edward Sutherland e al quale oltre ai due comici prendono parte Jean Parker, Reginald Gardiner, Charles Middleton e James Finlayson. L'avventura che loro corrono è forse la più comica di tutte le precedenti. Laurel e Hardy arrivano a Parigi per spassarsela. Oliver, il grasso, cade innamorato di Jean Parker, la graziosa figlia del proprietario del piccolo albergo dove essi alloggiano. Ma quando viene a sapere che Giorgetta (Jean Parker) è sposata, col cuore spezzato Oliver pensa a porre fine ai propri giorni. I due amici vanno sulle rive del fiume per gettarvisi: Oliver ha persuaso Stanlio ad unirsi con lui per cercare l'oblio nella morte. Ma Francesco (Reginald Gardiner), il marito di Giorgetta, ufficiale della Legione Straniera, si incontra con loro accidentalmente e li persuade a seguirlo. Se essi si arruolano, potranno dimenticare tutte le pene nel giro di pochissimi giorni. Così accade: nel Marocco, dove la vita militare non garba troppo ai due statici amici, essi hanno modo di sfruttare le migliori trovate comiche di tutto il repertorio. Riescono ad inimicarsi il comandante, sono puniti ed obbligati ai lavori di fatica. Oliver, dimentico del suo amore e del suo dovere di arruolato, decide di ritornare in America e con Stanlio come modesto borghese fa le valigie per imbarcarsi. Accusati di diserzione e per danni materiali, vengono arrestati e cacciati in prigione. Di qui un'evasione comichissima attraverso un tunnel che li guida proprio, caso fortuito ma convenzionale, nella casa di Giorgetta, la moglie del loro comandante. Ripresi, vengono imprigionati e condannati alla fucilazione. La loro successiva fuga li fa capitare in un campo d'aviazione dove trovano rifugio su d'un aeroplano. Accidentalmente Oliver mette in moto i motori, l'aeroplano si alza in volo, precipita. Oliver trova qui una morte strana, comica, impensata. È strano dire che Laurel, rientrato in America, ritrova il suo grasso compagno su una strada di campagna. È questa la trovata più geniale e comica non solo di tutto il film, ma certamente di tutte le precedenti interpretazioni di Krik e Krok.

Il soggetto, adattato per lo schermo, è di Ralph Spence.



...di tutto il film. Il saluto amichevole e cordiale sembra non piaccia troppo all'ufficiale...



Infatti, la punizione è immediata: ma anche nel lavoro più semplice Stanlio e Ollio avranno modo di combinare ancora guai



Sopra: Per la prima volta il grasso canta una canzone che dovrebbe essere quella dell'addio!
Sotto: Quanti fucili! Krik e Krok hanno una terribile paura



L'amore che Oliver aveva cercato di dimenticare risorge, ma Giorgetta è già sposa felice



Jean Parker sembra abbia trovato con i due comici (è il secondo film che li trova riuniti) una nuova giovinezza



Qui c'è un ritorno del finale alla Ridolini. Una conclusione tragicomica ed una fine altrettanto comica di Oliver conclude il film

GALLERIA

XXXVII - FRIEDRICH WALTER MURNAU

(v. tavola a fianco)

FRIEDRICH Walter Murnau è rimasto oggi, dopo circa dieci anni dalla sua morte, una delle figure più interessanti e maggiormente suggestive di tutta la storia del cinema. All'infuori della sua opera, che è tra le più cospicue del cinema tedesco, non si potranno mai dimenticare le sue avventure nei mari del sud, a Tahiti, dove ha girato il film *TABÙ*, che è poi il suo capolavoro, e quegli anni giovanili passati in Germania, tra l'Università di lettere, e il teatro, oppure mentre girava le scene più terrificanti di *NOSFERATU IL VAMPIRO*, sul porto di Amburgo, tra l'infuriare dei marosi e la tempesta. Dieci anni dopo la sua bara è rimasta per qualche giorno e per qualche notte in quello stesso luogo, sotto lo scrosciare della pioggia e del cattivo tempo. Avvolta dunque in un alone di mistero la sua vita, ricca di motivi poetici, seppure tristi e dolorosi: se pensiamo per un momento alla sua morte, sembra davvero che tutta la vita di Murnau sia stata in un certo senso « sospesa ». Egli morì il 14 marzo 1931, in un incidente di auto, alla uscita dal teatro, dove aveva assistito al pieno ed indiscusso successo del suo film *TABÙ*. Un fato cattivo e, maligno lo perseguitava, lo stesso destino che voleva i protagonisti indimenticabili di *TABÙ* divisi per le leggi degli abitanti del luogo. Il destino ha spezzato ad un tratto la vita di Murnau, come il vecchio ad un certo momento, mentre Matahi aveva ormai raggiunto la barca e stava aggrappandosi alla corda di essa, gliela recideva d'un colpo. Era stato il massimo sforzo: poi Matahi perdeva terreno finché la distanza fra la barca e lui cresceva sensibilmente. Così per Murnau, dopo aver fatto il suo capolavoro, moriva per mano di un destino odioso e crudele.

Murnau era nato nel 1889 in una ricca cittadina della Westfalia, a Bielefeld. Se guardiamo un suo ritratto che è stato conservato, del suo soggiorno a Tahiti, notiamo subito nella sua faccia e nel suo viso, i segni di una profonda ed acuta sensibilità ed intelligenza. Da questo esame prettamente fisico si rispecchia il suo temperamento ed il suo senso morale. Murnau fu un puro, che cercò sempre, per quanto gli fu possibile, nelle sue opere, di arrivare all'essenziale, al nocciolo delle cose, alla tersa semplicità delle cose e dei sentimenti degli uomini. Studiò nell'Università di Heidelberg, e brillantemente riuscì a laurearsi in lettere. Non è facile stabilire quanto questa laurea gli abbia in seguito giovato: quello che è certo che gli diede il senso del gusto, la cultura attraverso la quale seppe un giorno scorgere il mezzo per arrivare a chiarire il più possibile a se stesso gli ancora imprecisi linguaggi di cui si serviva il cinema, ed infine lo aiutò a raggiungere quell'ideale di bellezza, che soltanto con *AURORA* in parte, e poi in pieno con *TABÙ* riuscì a soddisfare.

Dopo l'Università si dedicò per qualche anno alla regia teatrale, dove ottenne subito buoni successi. Non era possibile dubitare di lui: sebbene calmo e posato, tutta la sua persona emanava intelligenza, e Reinhardt lo prese prima con sé come allievo e poi come collaboratore. Ma era destino che il cinema dovesse trovare in Murnau uno degli uomini più profondi e interessanti, e ben presto egli vi si gettò a capofitto rinunciando ad ogni altra possibilità. Tutte queste esperienze si rifletteranno domani in pieno nelle sue opere: il teatro gli darà modo di usare scenografie di prim'ordine, che danno luogo ad atmosfere qualche volta un po' estetizzanti, ma sempre funzionali con i rac-

conti e con le storie da lui scelte. L'atmosfera dei suoi film era data anche da una fotografia tersa, lineare ma espressiva al massimo grado.

Nel primo periodo tedesco, Murnau va cercando, attraverso i suoi film, un suo stile peculiare. È il periodo della maggiore forza del cinema tedesco, e Murnau vi partecipa in pieno con film che rappresentano bene quella tradizione, la tradizione che aveva avuto inizio con il *GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARE*. *LA TERRA CHE FIAMMEGGIA* (1922), uno dei primi film di Murnau, è un film tipicamente espressionista, sebbene questa sua prima opera riveli poi intensità drammatica ed una plastica di movimenti davvero significativa. Ma le sue opere che, in questo primo periodo, rimangono come dei « classici », tanto sono essenziali ed importanti come documenti dell'evoluzione della personalità di un regista legata ad un determinato paese, intendendo questo non soltanto come luogo fisico, ma soprattutto come educazione e tradizione. Queste opere sono: *L'ULTIMA RISATA*, *TARTUFO*, *FAUST*, *NOSFERATU*, *L'ULTIMO DEGLI UOMINI*. I primi tre sono interpretati da Jannings, che Murnau dirige in modo magistrale. Murnau tende sempre di più ad una recitazione essenziale, e perciò tipicamente cinematografica. I suoi personaggi cominciano a parlare ed a muoversi come se fossero stilizzati. Egli vuole raggiungere, come abbiamo detto, la sintesi dei movimenti e ridurli all'estrema espressività. Di questi film potremmo parlare diffusamente, e chiarire uno ad uno i passi e i tentativi di Murnau: ma non ci sembra di sbagliare se dando un giudizio unito di tutti questi primi film, osserviamo che essi furono « sperimentali » per Murnau. Il suo vero « mondo » egli comincia ad esprimerlo in America, quando viene ivi chiamato dai produttori della Fox. Difficile naturalmente il primo ambientamento: i *QUATTRO DIAVOLI* e *NOSTRO PANE QUOTIDIANO* sono due film commerciali, di nessuna importanza. Tuttavia anche in essi Murnau dimostrò di conoscere bene il cinematografo e di saper far recitare gli attori come nessun altro (George O' Brien e Janet Gaynor, nei *QUATTRO DIAVOLI*, recitano al di là delle loro estrinseche possibilità). Ma *TABÙ* fu il suo capolavoro, e dal punto di vista commerciale si sa come egli dovette faticare per poterlo fare. Prima di *TABÙ* aveva fatto *AMORA*, l'opera che gli aveva fatto capire quale era veramente il suo ideale artistico. Il film si svolge infatti tra gli indigeni, tenta un'analisi minuta ed acuta dei loro sentimenti e della loro vita. Ma soltanto con *TABÙ* Murnau raggiunge il vertice della sua arte: in questo film tutti i mezzi del cinematografo sono assolutamente resi plasmabili e docili (anche il sonoro) dal nostro regista che ha una visione esatta del tono che vuol dare e dei sentimenti che vuol fare esprimere agli attori. Egli è riuscito in pieno nell'intento, ed oggi *TABÙ* resta come uno dei maggiori « classici » della storia del cinema.

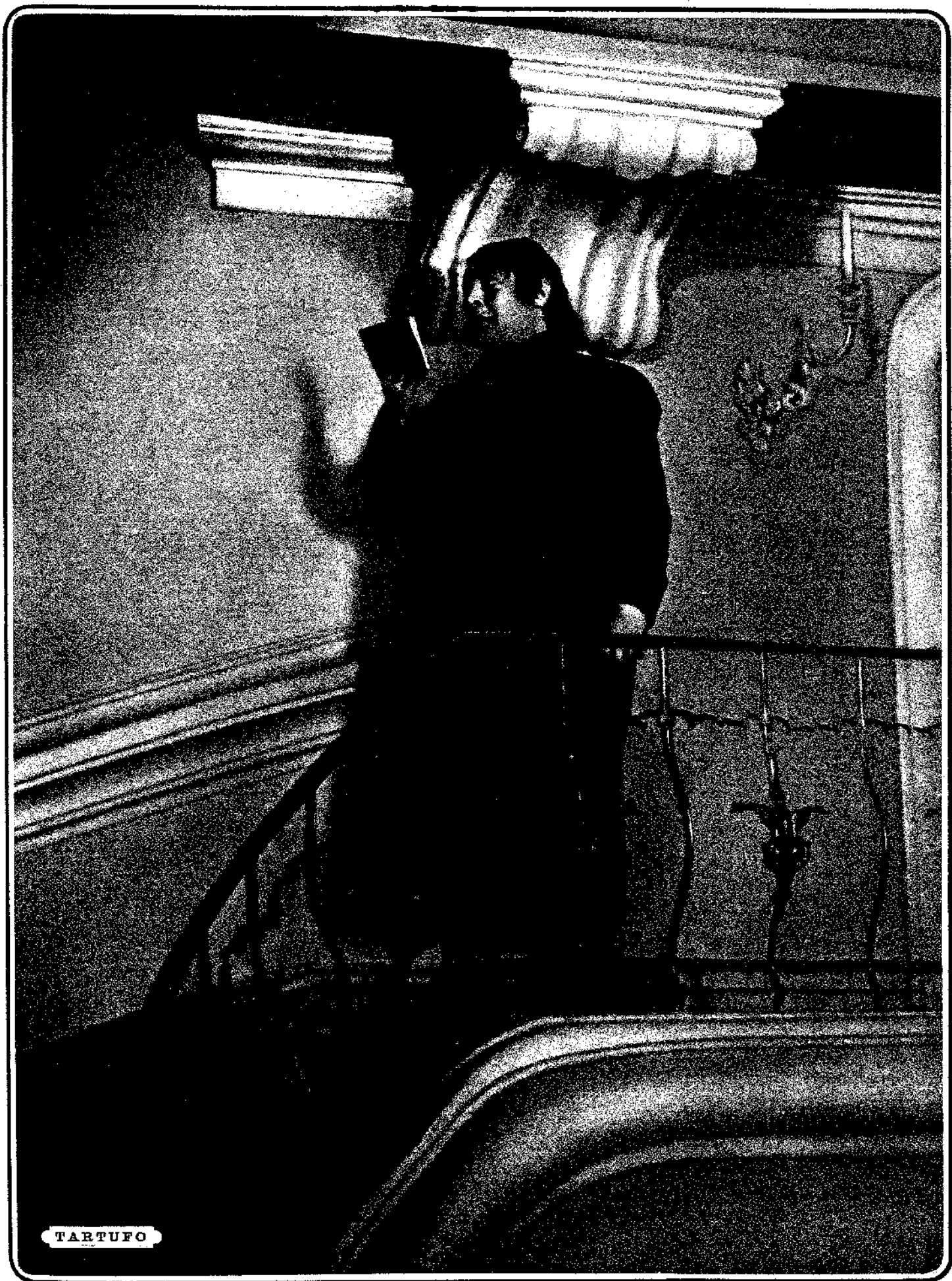
FILM PRINCIPALI: *SATANAS* (1919), *DER BÜCKLIGE UND DIE TÄNZERIN* (1919), *SCHLOSS VOGLÖD* (1921), *NOSFERATU* (1922), *LA TERRA CHE FIAMMEGGIA* (*Der Brennende Acker*, 1922), *PHANTOM* (1923), *ESPULSIONE* (1923), *LE FINANZE DEL GRANDUCA* (1924), *L'ULTIMA RISATA* (*Der Letzte Mann*, 1925), *TARTUFO* (1925), *FAUST* (1925), *AURORA* (*Sunrise*, 1927), *I QUATTRO DIAVOLI* (*The Four Devils*, 1930), *NOSTRO PANE QUOTIDIANO* (*City Girl-Our Daily Bread*, 1930), *TABÙ* (1931).

PUCK

**Prodotti Chimici
per fotografia**

**IDROCHINONE
ATOLO (SOLATO DI MONOMETILPARAMIDIOSSOLFO)
SOLFITO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFITO DI SODIO
METABISOLFITO DI POTASSIO
BISOLFITO DI SODIO**

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



TARTUFO

★★★★ LA NAVE BIANCA

Italia - Produzione: Scalera in collaborazione col Centro Cinematografico del Ministero della Marina - Distribuzione: Scalera - Regia: Roberto Rossellini - Musica: Renzo Rossellini - Soggetto: Francesco De Robertis - Sceneggiatura: De Robertis e Rossellini - Operatore: Emanuele Caracciolo - Montaggio: Eraldo Da Roma - Focino: Piero Cavazzuti - Documentario a soggetto.

Mai come in questo tempo di guerra la scuola del documentario italiano ha affilato le sue armi, ha superato e supera si può dire giornalmente se stessa, si avvicina di film in film alla perfezione.

LA NAVE BIANCA è la più recente testimonianza di questa ormai indiscutibile verità. Opera del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, essa rappresenta indubbiamente il più bel film della guerra marinara prodotto in Italia fino ad oggi e quello soprattutto dove gli intenti sanamente ed altamente propagandistici si mescolano, meglio si sublimano nelle forme della bellezza e dell'arte. Composto quasi esclusivamente con riprese dal vero il lavoro di Roberto Rossellini, non è una semplice esposizione visiva, sia pure di alta scuola, ma un vero e proprio racconto cinematografico che si giova di elementi del tutto nuovi al suo genere, di possibilità impensate, di una drammaticità, nascente non dall'esterno di una scena rappresentata e costruita, ma dai sentimenti stessi che i fatti veri, che i particolari veri, che le persone vere determinano sotto la guida, e nella scelta e nella distribuzione del valoroso regista.

Dire che LA NAVE BIANCA ci fa vivere momenti delle nostre navi da guerra e delle nostre navi ospedali in azione è troppo poco. Il film esula dai veri e propri documentari per divenire qualcosa di più: fatto umano e veramente vivo cui si partecipa pienamente con gli alti e bassi dello spirito, della più attenta partecipazione, del più vivo interesse.

Attori anonimi si muovono sullo schermo, anonimi per il cinematografista ma che noi conosciamo perché ci sono vicini ogni giorno, rappresentano tutti i nostri marinai, ai quali siamo legati più che ad ogni altro. Essi non rappresentano personaggi da romanzo, ma uomini veri, esistenti, dei quali quotidianamente leggiamo le gesta. Il film che già tanto consenso suscitò nel pubblico della Mostra veneziana, merita senza dubbio la lode più schietta e migliore.

★★★ DON BUONAPARTE

Italia - Produzione: Pisorno-Viraldi - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia: Flavio Calzavara - Soggetto: tratto dalla commedia omonima di Gioacchino Forzano - Scenografia: Luciano Zaccaroni - Operatore: Mario Craveri - Interpreti: Ermete Zacconi, Oretta Fiume, Mino Doro, Osvaldo Valenti, Ines Cristina Zaccaroni, Adele Garavaglia, Luigi Almirante, Guido Notari.

Vincitore della Coppa Volpi alla Mostra cinematografica di Venezia

FILM DI QUESTI GIORNI

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

di quest'anno, il film DON BUONAPARTE appartiene a quel genere di pellicole pensate, create, e realizzate esclusivamente per un attore. Tratto dalla omonima commedia di Gioacchino Forzano, il soggetto ha avuto ogni adattamento necessario per la partecipazione viva, totale, preziosa, di Ermete Zacconi, che è la assoluta anima di tutta la vicenda, in ogni suo aspetto esteriore ed intimo.

Il regista Calzavara ha avuto il gran merito di capire in quale angolo visuale andava orientata tutta la storia, per non pregiudicare con la presenza, in primo piano di tanto grande attore, la recitazione degli altri e soprattutto per non creare sproporzioni che avrebbero danneggiato il complesso generale di tutto il lavoro. Così questo film fatto interamente per Ermete Zacconi porta con sé un equilibrio costante e ragionevole e si svolge con un andamento spettacolare al cento per cento che lo fa accetto ed interessante.

Collocato nell'ambiente rustico della Toscana dei tempi napoleonici, l'atmosfera che circonda questo breve episodio della famiglia dei Buonaparte è delle più giuste e riuscite. La calda, sincera ed umana recitazione del grande attore anima cose e persone che gli sono accanto dando loro come una vita nuova, pacata, gentile e drammatica ad un tempo come se un fiato continuo di sempre più vasta portata alitasse loro dattorno.

Senza inutili teatralità o pomposità di costruzioni, il racconto si rivela di momento in momento nei suoi aspetti delicati e modesti e finisce per avvicinare più per grazia e compostezza che per voluta prodigiosità dei protagonisti.

Misurati e ciascuno al proprio posto e nei propri limiti gli altri attori, di cui ci piace ricordare specialmente Oretta Fiume e Osvaldo Valenti.

★★★ IL BRAVO DI VENEZIA

Italia - Produzione e distribuzione: Scalera - Regia: Carlo Campogalliani - Direttore di produzione: Cesare Zanetti - Soggetto: Campogalliani, Alberto Spini - Scenografia: Gustavo Abel - Costumi: Rosi Gori, Domenico Gaida - Commento musicale: Umberto Mancini - Operatore: Otello Martelli - Focino: Adolfo Alessandrini - Montaggio: Eraldo Da Roma - Interpreti: Paola Barbara, Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Gustavo Diessi, Carlo Duse, Emilia Gigoli - Ermínio Spalla.

È, come quasi sempre ormai nel nostro cinema, la Venezia dei misteri, dei delitti, delle acque morte, dei ridotti tenebrosi, dei velluti maledotti, quella che Campogalliani ci ha ripresentato con questo suo tr.

BRAVO DI VENEZIA. Storia che fa accendere di impaurito interesse le fantasie degli assidui lettori delle edizioni Nerbini, e li trasporta visivamente nell'ambiente dei più cupi « fattacci » storici.

In ogni modo il film come tale è riuscito. Piene di una folla di personaggi, come nei romanzi popolari della fine dell'Ottocento, le fila del racconto, il regista dimostra di averle sempre ben strette in pugno, e di saperle muovere con la necessaria efficacia.

I casi dello sventurato Bravo riscuotono perfettamente a stimolare in questo film la platea e portarsela dietro entusiasta e piena di partecipazione fino agli eventi conclusivi.

La recitazione che è caratterizzata per tutti i protagonisti da tagli vigorosi e di bravura, per quanto in genere superficiali, aiuta con ogni buona volontà il lavoro del regista. Buoni quasi tutti gli attori, da Paola Barbara a Gustav Diessi, a Rossano Brazzi a Ermínio Spalla. Un po' debole e come spaurita la debuttante Valentina Cortese.

★★★ LA MASCHERA DI CESARE BORGIA

Italia - Produzione: Vi.Va. film - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Duilio Coletti - Scenografia: Verdosa - Operatore: Jan Stallich - Interpreti: Osvaldo Valenti, Enrico Glori, Elsa De Giorgi, Carlo Tamberlani, Corrado De Cenzo, Augusto Maracci, Nerio Bernardi, Renato Chiantoni, Mario Siletti.

È un film basato esclusivamente sulle naturali reazioni psicologiche del protagonista, che è affetto, in questa storia, da una strana malattia che gli deturpa di tanto in tanto il volto. Insomma è un Cesare Borgia intimo, quello che la regia di Coletti ci presenta, un Cesare Borgia umano e schiavo dei piccoli fatti umani.

Naturalmente il film che è impostato su di una trama piuttosto semplice ed elementare, si giova del consueto apparato scenografico che la rievocazione del tempo e dei personaggi richiede. Tuttavia è da notare come in questo continuo susseguirsi di film storici, la cura e l'esattezza della scenografia e della scenotecnica vadano sempre più raffinandosi e togliendosi di dosso il carico di una esagerata descrizione e di un troppo accentuato colore.

Osvaldo Valenti ha interpretato la figura del protagonista con vivacità e con nervosa, e quasi inafferrabile recitazione. La parte si addice, questa volta, ottimamente all'attore. Bravi e disciplinati la De Giorgi, Tamberlani, Glori e gli altri.

★★★★ SUSS, L'EBREO

(Jud Süß) - Germania - Produzione: Terra - Distribuzione: Act-Europa film - Regia: Veit Harlan - Sceneggiatura: Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger - Musica: Wolfgang Zeller - Scenografia: Otto Hunte, Carl Wollbrecht - Operatori: Erich Kihlan, Karl Ewald - Interpreti: Ferdinand Marian, Heinrich George, Kristina Söderbaum, Hilde von Stolz, Werner Krauss, Ursula Deinert.

Si è spesso notato come gli attributi di una vigorosa ed efficace teatralità poco si addicono alla recitazione cinematografica e anzi ne inceppino la naturale andatura creando un ibridismo per nulla accettabile e di nessun valore. Il continuo afflusso di attori teatrali, di grandi attori teatrali nella cinematografia germanica porterebbe logicamente a pensare che gli accennati contatti così nascenti tra cinema e teatro rischiano di togliere la fisionomia vera e propria delle opere dello schermo. Ciò tuttavia, e ce ne andiamo sempre più convincendo, non avviene in realtà, che anzi, proprio il palcoscenico tedesco è quello che alimenta in modo perfettamente aderente ai canoni dell'arte cinematografica quella produzione di film, e proprio la parte migliore di essa.

Chi ha veduto nei teatri della Germania muoversi e dar vita alla poesia drammatica attori come Werner Krauss, Heinrich George, Gustav Gründgens, Katha Dorsch, resta veramente meravigliato della differente misura che la recitazione fatta da essi per il cinema assume di volta in volta, mentre questi artisti portano la propria efficacia in un sistema del tutto diverso e che risulta un po' come una seconda loro dote espressiva.

È come se ad un certo punto essi rivelino di possedere un'altra vitalità, mostrino di liberarsi di tutta una lunga e complessa educazione di palcoscenico per vestire altri panni e dare corpo a nuovi fantasmi, che necessitano di fiato, di colori, di metro diversi da quelli abituali, e già composti in una definita e riconosciuta sfera.

Nella nuova cinematografia germanica la partecipazione quindi di grandi attori teatrali ha evitato i pericoli del connubio cui si è fatto cenno, offrendo nello stesso tempo la garanzia di firme che una illustre rinomanza aveva già convalidato.

Non è teatro che diventi cinema o per meglio dire palcoscenico fotografato in azione, quello che ne nasce, ma un vero e proprio tipo di cinematografo che, più che un movimento « in estensione », più che una vivacità temporale, come quella dei film americani, ha un altro movimento che si determina in profondità, nell'aspetto cioè più morale che ogni opera d'arte possiede.

Anche questo SUSS L'EBREO, che appartiene alla schiera dei più nutriti e forti prodotti della cinematografia tedesca si vale in gran parte di attori teatrali. Esso è però

al cento per cento un'opera cinematografica, e del cinema porta con sé tutti i naturali attributi spettacolari e la avvincente rapida costruttività.

Anni addietro, la storia di Süss Oppenheim venne a noi nella traduzione di un romanzo, allora in voga, di Lion Feuchtwanger e la figura penetrante e di intrigo del giudeo di Francoforte entrò così nella romantica corrente con un suo particolare aspetto. Nel film di Veit Harlan, Süss Oppenheim entra in scena in luce assai diversa da quella del romanzo, nella sua giusta luce, che ne rivela la esatta posizione storica e ne scopre la perfida macchinosità, simbolo delle terribili possibilità di una intera razza.

Il film, quindi, più che la narrazione di un semplice episodio storico, vuol essere soprattutto un'opera di moralità, più ancora un'arma di difesa. Il compito per gli uomini che l'hanno diretto e realizzato non poteva essere più difficile. L'esagerare nelle tinte e nei toni, poteva significare il mostrare apertamente un partito preso; misura e aderenza storica dovevano essere assolutamente rispettate.

I soggettisti di questo film, gli sceneggiatori, avevano perfettamente compreso i confini del loro lavoro, i margini necessari alla efficacia ed alla giustezza dell'opera che essi avevano intrapresa; la regia di Veit Harlan ha distribuito poi le azioni ed i gesti in un tempo ed in uno spazio assolutamente perfetti. Per questo SÜSS L'EBREO è risultato un'opera in ogni caso ragguardevole, anzi fra le migliori che la moderna cinematografia germanica abbia prodotte.

L'ambiente e la sontuosità di una piccola corte settecentesca sono stati ricostruiti con accurata perizia e, come facile riscontrare, con assoluto rispetto di una fedeltà storica delle costumanze e degli usi, che fa pensare alla rievocazione documentata di un serio libro di storia.

Le figure dei protagonisti vi si muovono con un agio perfetto e sembrano esser tutti sortiti da vecchie pitture dell'epoca, nella più esatta riproduzione di ogni loro minimo dettaglio, di ogni particolare.

L'interpretazione più dura, il lavoro più difficile è spettato questa volta a Ferdinand Marian, figura relativamente nuova della cinematografia germanica, la cui maschera di una duttilità raffinatissima ed agile raggiunge momenti della più alta espressione. C'è nella recitazione di questo attore come una ispirata leggerezza di mosse e di atteggiamenti che pongono il personaggio creato, immediatamente nei riflessi voluti dall'attore, in un continuo alternarsi di arte e di intelligenza. Al suo fianco Werner Krauss, il piccolo, sudicio, maligno Levi, compone un personaggio di grande capacità spettacolare, un personaggio, che convince, che

esprime pienamente i compiti a lui imposti.

Heinrich George ci ha dato un granduca Carlo Alessandro più di sapore buongustaio e quasi da doviziosa pittura fiamminga che non di debole e combattuto vassallo imperiale. L'abbondanza dei suoi modi ne pregiudicano forse un po', la seria e vigorosa interpretazione.

Kristina Söderbaum compare si può dire quasi unicamente in una sola scena vera e propria del film, ma compare quel tanto che basta per definirne la classe di ottima attrice.

Raffrontato al testo originale il parlato italiano, crediamo opportuno fare una lode ai nostri doppiatori che, a quanto sembra, con sempre maggiore rispetto volgono opere complesse e difficili nella nostra lingua.

★★ INGRATITUDINE

(Der Herrscher) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Minerva - Regia: Veit Harlan - Soggetto: G. Hauptmann - Scenografia: Robert Herlitz - Commento musicale: Wolfgang Zeller - Interpreti: Emil Jannings, Marianne Hoppe, Heine Fehdner, Käthe Haack, Maria Koppenhofer.

Tratto da un soggetto di Gerardo Hauptmann il film INGRATITUDINE vive esclusivamente della calatissima recitazione del suo protagonista principale, interpretato da Emil Jannings.

Si tratta di un lavoro abbastanza pesante e di oscure tinte, nel quale la partecipazione del grande attore tedesco finisce per prendere il sopravvento su ogni altro elemento. Nascono così qua e là sforzature ed insistenze che rallentano il ritmo del racconto e denunciano chiaramente gli abusi di una troppo abbondante recitazione.

Non è certo questo Jannings quello che ci convince e che ci ricorda le grandi doti dell'illustre artista.

★★ IL BASTONE DELLA CIECA

(Rossfabel) - Ungheria - Produzione: Palatinus di Budapest - Distribuzione: Rex - Regia: Bela Balogh - Interpreti: Zita Szécsényi, Lolly Berký, József Timar.

C'è troppo palese ingenuità in questo modestissimo film ungherese di Bela Balogh per renderlo accettabile ed interessante. I motivi di un sentimentalismo di facilissima maniera ne intralciano costantemente le mosse, ne affievoliscono i toni che forse qua e là vorrebbero essere più decisamente drammatici. Anche la recitazione ci è apparsa scialba e assai debole in tutte le figure del racconto che sfruttano troppo le possibilità di commoimento che il soggetto vorrebbe avere per apparire sincere e verosimili.

La regia è di una semplicità estrema e sembra non aver saputo quasi mai trovare una ragione di benché minima funzionalità con la materia che si apprestava a narrare. Del resto anche quest'ultima non poteva di certo offrire grandi o comunque bastevoli occasioni e possibilità.

GIUSEPPE ISANI

CRONACHE DI 30 ANNI FA



(ottobre 1912)

★ ROMA. — In seguito ai lavori di demolizione che si devono fare in via del Parlamento, in un palazzo di proprietà del principe Chigi, il Ministero dei Lavori Pubblici, a mezzo della R. Questura, ha ordinato l'immediata chiusura del Cinema Olimpia, non ostante le giuste proteste della Direzione del locale che voleva una dilazione.

Il Teatro Costanzi, che fu per tutta l'estate adibito a spettacoli cinematografici, è stato chiuso per lavori di aggiustamento, necessari per la prossima stagione lirica.

Causa i forti abbassamenti di temperatura, sono cessate le rappresentazioni cinematografiche nelle sale aperte del Cinema Moderno e del Cinema Giardino Lux et Umbra e Select.

★ MILANO. — Al Cinema Excelsior continuano le proiezioni su alabastro che richiamano ogni sera numeroso pubblico. Si può dire che questo locale è risorto da qualche tempo, con generale compiacimento, a novella e rigogliosa vita. Peccato però che, data la sua posizione centrale, la direzione non voglia offrire per la parte di cinematografia comune programmi di maggior attrazione, ma continui a mettere su film interessanti e belle sì, ma già sfruttate da tutti gli altri cinematografi a questo vicini e come questo centrali. E sì che non mancano qui in Milano noleggiatori e case che potrebbero impegnare la prima visione della loro produzione in un tale ambiente che accrescerebbe così il suo prestigio e certamente anche l'incasso! Fra le films proiettatesi in questa quindicina ricorderò LA CARABINA DELLA MORTE, LA LEZIONE DELL'ABISSO, L'ONORE DI UNA DONNA tutte della Pathé.

★ LA PAROLA DEL CRITICO: METEMPSICOSI (prod. Cines). — È un dramma interessantissimo, intessuto su di uno spunto, se non nuovo, originale e convincente, e condotto con una perizia speciale, onde dar risalto al distacco dei due personaggi che si alternano sulle scene, entrambi rappresentati da una sola artista, l'Hesperia. Costei, oltre a rendere magnificamente i due caratteri diametralmente opposti delle protagoniste, senza mai tradirsi o confondersi nel gesto, nell'espressione e nell'estrinsecazione degli opposti sentimenti, ha dimostrato di possedere qualità eccellenti di correttezza e di misura, riuscendo a tenere avvinto il pubblico in uno stato d'animo ansioso e perplesso. Oltre a ciò, ha fatto sfoggio di un vestiario ricchissimo, vario, coefficiente anche questo se non indispensabile, certo principale per l'ottima riuscita del lavoro. La messa in scena è encomiabile; bellissima la parte fotografica.

★ TORINO. — Gli spettacoli di cinema e varietà al teatro Balbo. Col primo ottobre il simpatico teatro di via Andrea Doria, ad iniziativa dell'impresa Omegna e Fenocchio, ha aperto i suoi battenti a spettacoli di cinematografo e varietà, richiamando sin dalla prima sera un pubblico numerosissimo e scelto che ha fatto buon viso alla coraggiosa iniziativa degli impresari che hanno assunto il teatro per un certo periodo di anni. Mentre si preparano gli spettacoli cinematografici, che si preannunciano interessanti e formati da grandi films delle migliori case italiane ed estere, lo spettacolo di varietà, bene scelto, variato e composto in maniera che ad esso possono assistere le famiglie senza tema di offesa alla morale, ottiene un successo confortante che fa bene sperare per la riuscita completa della lodevole iniziativa dell'impresa, alla quale con i nostri migliori complimenti mandiamo gli auguri più fervidi e sinceri. L'orchestra affidata all'impresa dell'unico maestro Consiglio e diretta dal maestro De Sabata, è bene affiatata e concorre all'ottima riuscita dello spettacolo.

★ LETTERE DALLA SPAGNA. — GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI, della ditta Ambrosio, fu proiettata per undici giorni di seguito nel migliore locale di Madrid. La grande Società di Torino ha potuto, con la sua bella film, battere il record di durata, eccezione fatta per il quo VADIS della Cines. Malgrado gli undici giorni, detta film avrebbe potuto rimanere ancora più a lungo, con grande soddisfazione dei proprietari dell'Ideal Cine e del pubblico. Ma la si dovette ritirare per far posto alla GERMINAL di Pathé, contrattata per il primo ottobre, ed essendo questa di 3200 metri, non la si poteva mettere nello stesso programma. Questo è un fatto dimostrativo dei vari inconvenienti che hanno le films di lungo metraggio e ciò che in questo caso specifico si tratta di due capolavori.

★ NOTIZIE DA BARCELONA. — La casa Messter di Berlino ha fatto dei progressi enormi negli ultimi tempi. Ciò lo ha dimostrato con la serie HENNY PORTEN, le di cui due prime films ha presentato recentemente in questa città. Vi assisteremo, specialmente invitati dal rappresentante signor Canoba, tutti i cinematografisti e la stampa locale, che lodarono grandemente la detta serie, nella quale, principale interprete è la bella e notevole attrice Henny Porten. IL NEMICO INVASORE e FEDE INERANTA sono i titoli di queste due films, che sono molto buone, specialmente la seconda, per soggetto, interpretazione, fotografia.

(da 'La vita cinematografica')

★★★



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA
E SEZIONI ANNESSE LIRE 792.419.231,43

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 dipendenze in ITALIA, in ALBANIA e in A.O.I.

Delegazioni in Spagna:

MADRID - BARCELONA - MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES - LISBONA

**CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO**

"ferrania,,



PELICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V. 357

PER IL SUONO TIPO S.D.V. 377

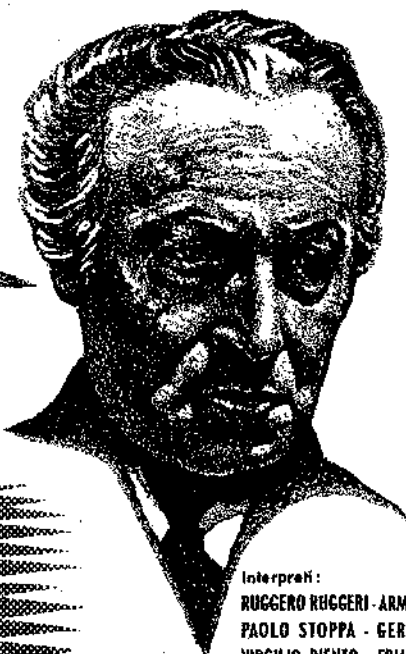
NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

Ferrania SOCIETA' ANONIMA CAPITALE SOCIALE L.400.000.000 IRI, 1950, 9600 MILANO - CORSO DEL LUTERO 12

SE NON SONO MATTI NON LI VOGLIAMO!



Interpreti:

RUGGERO RUGGERI - ARMANDO FALCONI - ANTONIO GANDUSIO
PAOLO STOPPA - GERMANA PAOLIERI - VANNA VANNI
VIRGILIO RIENTO - ERMANNO ROVERI - EMILIO BALDANELLI

Regia **ESODO PRATELLI**
Supervisore **RENATO SIMONI**

Produzione **JUVENTUS FILM**
Esclusività **E.M.I.C.**



PER LA BATTAGLIA DEL GRANO

NON UNA ZOLLA SENZA CALCIOCIANAMIDE

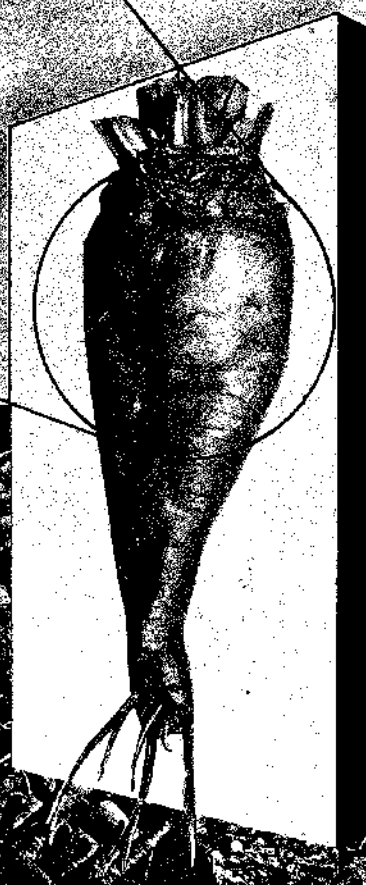


TERNI

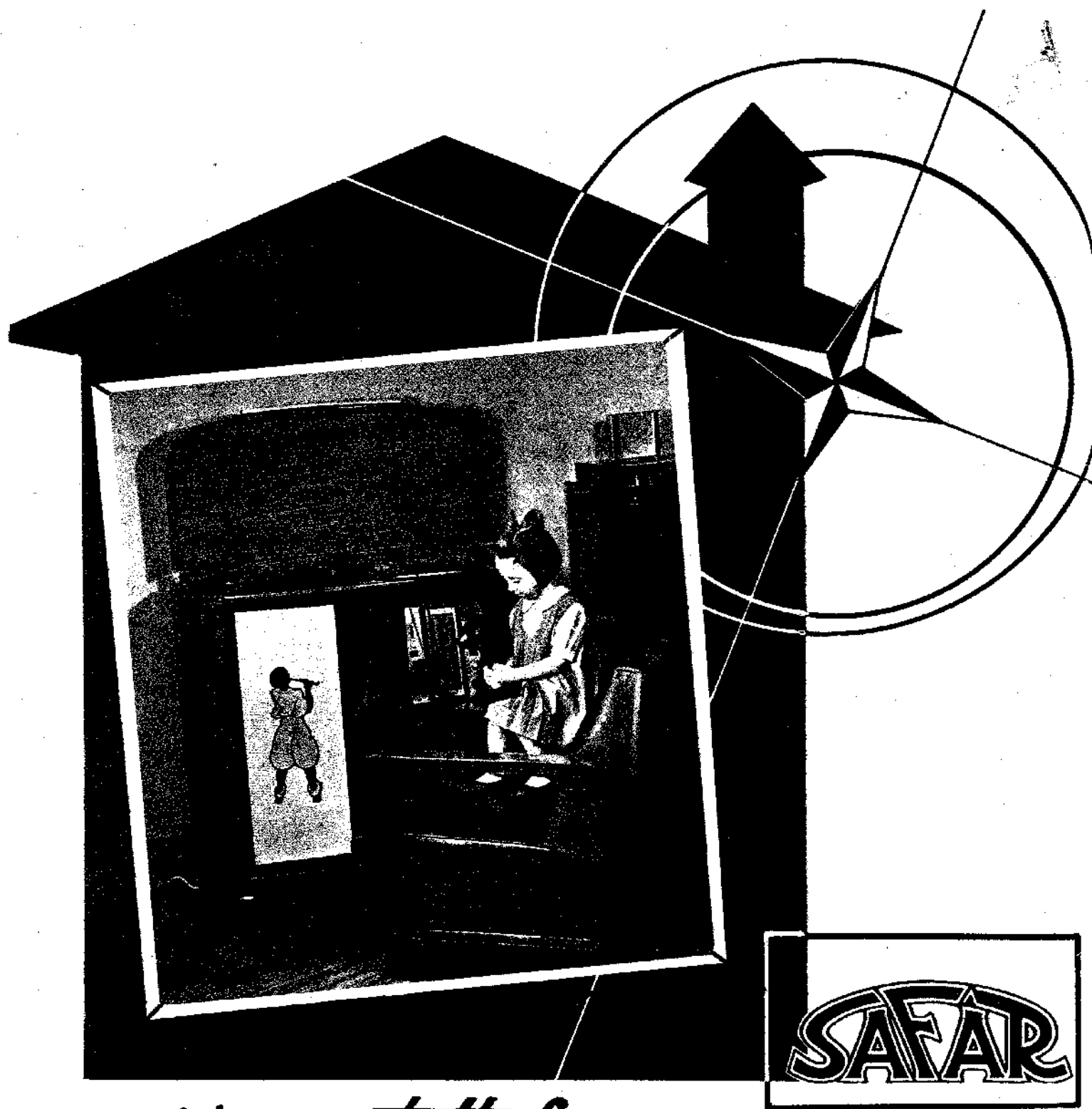
SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

Agricoltori!

**ESTENDETE LE VOSTRE COLTURE
DI BARBABIETOLA DA ZUCCHERO**



**DALLA BARBABIETOLA SI RICAVA LO ZUCCHERO, ALIMENTO
INSOSTITUIBILE, E L'ALCOLE CARBURANTE PER L'ESERCITO**



...qui, in casa, tutto bene.

Vincele! Vincele! Vincele!

*Registrazione fedelissima. Riproduzione
anche immediata a mezzo del Radiocassettore Safar.*