

CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

134 LIRE
2,50

25 GENNAIO 1942 XX

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

Agricoltori!

96 milioni di quintali
di grano è la meta da
raggiungere



CALCIOCIANAMIDE

15/16 Kg. di AZOTO

**Kg. 75 CALCIOCIANAMIDE
CONCENTRATA 20/21% di AZOTO
60/65% di CALCIO**

'TERNI,

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

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 VII - Volume I - 25 Gennaio 1942-XX

FASCICOLO 134

IN QUESTO NUMERO:

CIF.	
Carole Lombard	33
*** (Editoriale)	
Le prime visioni	35
GUGLIELMO PEIRCE	
Necessità di memoria	36
GIORGIO FENIN	
Stuck Sennett	38
ALBERTO P. BISSONE	
Pubblica e pubblica	39
MARIO CALZINI	
Il fatto colore	42
LO DUCA (paginone)	
Maschere americane	43
OTTORINO VISCONTI (trad.)	
Un album di commedie e di attori (IV puntata)	46
R. G.	
Interviste: I Bragaglia	48
EMILIO MARULI	
Alpinismo invernale (Paso ridotto)	52
GIUSEPPE DE SANTIS	
Film di questi giorni	54
NELL'EROGHE	
Cinema Gira	29
Giornali Luce	29
Parlatorio (v. p.)	51
Capo di Buona Speranza	57

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 683470

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 Berchioni) e Roma (Largo Clugli).

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestrale L. 28 - Estero: anno L. 70, semestrale L. 40

Pubblicità: rivolgersi: Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



In copertina: Presentiamo "Clo-Ko-Fay" attrice tailandese in una originale acrobazia.

CINEMA GIRA

ITALIA

LA 'SCHERMI NEL MONDO'...

... ha allo studio una edizione cinematografica del famoso libro per ragazzi IL GIORNALINO DI GIAN BURRASCA, dovuto alla fantasia di Luigi Bertelli. Si dice che i dirigenti della Società siano in gravi difficoltà ed incertezza per la scelta degli interpreti. Noi diremo meglio dell'interprete principale Giannetto Stoppani, detto Burrasca. Si può suggerire Armando Falconi come Paolo Stoppa, Camillo Pilotto come Andrea Checchi. Basta saper scegliere.

SI DA COME PER CERTO...

... l'imminente inizio del film LA MALAVOGIA di Giovanni Verga. Trasportato sullo schermo per opera del nostro amico e collega Luchino Visconti, che ne sta curando il trattamento insieme all'amico Mario Alicata, il nostro Giuseppe De Santis e Gianni Puccini, attualmente capo dell'ufficio stampa della Direzione Generale per la Cinematografia.

NEL COMMENTARE...

... la notizia circa la riduzione in cinema di opere maggiori della nostra letteratura, sul numero 2 di Doc, l'ottimo bollettino di notizie di Federico Valli, è scritto: «Un tale risveglio di idee, benché pos-

sa a sua volta portare il danno contrario (e cioè il cinema in funzione di una letteratura) è tuttavia il segno che il cinema italiano intende raggiungere scopi non soltanto commerciali, ma anzi evolversi in un clima ricco di preziose esperienze». Ed ecco, qui di seguito, riportati i titoli delle opere attualmente in fase di preparazione o comunque nelle intenzioni delle società produttrici: *La confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo; *Il cappello del prete*, Demetrio Pianelli e Giacomo l'idealista di Emilio De Marchi; *La Malavoglia* di Verga; *Emiro IV* di Pirandello; *Angela* di Umberto Fracchia; *Il mulino del Po* di Baccelli; un romanzo di Panzini; *Giovanni Episcopo* di d'Annunzio. Fra l'altro è imminente l'entrata in cantiere di Ma-

ROMERA di Fogazzaro, per la regia di Mario Soldati, interpretata da Isa Miranda, Andrea Checchi e Irasema Dillian: è una produzione Lux Film.

IL REGISTA F.M. POGGIOLI...

... è in procinto di iniziare la ripresa DOMATA, la cui vicenda tratta dall'omonima commedia di Shakespeare è ambientata ai giorni nostri in un quartiere di Roma. Il soggetto e la sceneggiatura sono opera dello stesso Poggioli e di Sergio Amidei; le parti principali sono state affidate a Lilla Silvi (Caterina), e Amedeo Nazzari (Petrucchio). Cosicché quest'anno saranno due le opere di Shakespeare tradotte per lo schermo italiano: l'A.C.I. è infatti alle prese con il copione de M. MERCANTE DI VENEZIA.

MARIO MATTOLI...

... sembra sarà il regista del film I TRE CADETTI, soggetto di Alessandro De Stefani e Tito Silvio Mursini, che l'A.C.I. metterà in cantiere nella prossima estate. Interprete principale: Massimo Girotti. Il nostro Massimo, già aviatore in UN PILOTA RITORNA, si appresta ad arruolarsi nella Marina: la vicenda de I TRE CADETTI è appunto ambientata nell'Accademia Navale di Livorno. Leo Menardi sarà il direttore della produzione.



Isa Miranda e Claudio Gora in 'Documento Z. 3' (foto Vaselli)

GIORNALI LUCE

N. 205. — *Corrispondenza di guerra*. Dal fronte Russo. Azioni dei nostri cacciatori. I resti di un aereo nemico abbattuto da un nostro caccia notturno nel cielo di Napoli (Luce). *Malavoglia britannica*. Africa settentrionale: nostri ospedali colpiti dalla aviazione britannica (Luce). *Dall'Africa settentrionale*. Conseguenze di ricompense al valor militare in genere e guastatori distrutti nei recenti fatti d'arme (Luce). *Churchill e Roosevelt servono*. Alcune visioni delle navi inglesi e della portiere americana, prima dell'affondamento effettuato dai nipponici. *Tripudio in marcia*. Roma. Manifestazioni di popolo a piazza Venezia durante l'annuncio dato dal Duce della dichiarazione di guerra agli Stati Uniti (Luce).

N. 206. — *Penisola di Malacca*. Alcune vedute della Penisola. *Africa settentrionale*. Episodi della battaglia nella Marmarica (Luce).

N. 207. — *Incontro Ciano-Pavella*. Venezia. L'incontro del Ministro degli Esteri italiano col Pogliavnik di Czernia (Luce). *Dall'Albania*. In un momento di Valona durante i giorni del raccolto (Luce). *Per i bambini*. Cesenatico. Una moderna fabbrica di giocattoli (Luce). *Festa in Isola*. Una pesanta abbondante a Valdivia in Isola (Luce). *Dalla Svezia*. Alla vigilia delle gare di tennis italo-svedesi. Re Gustavo partecipa ad un incontro coi giocatori italiani (Svensk Filmindustri). *Dalla Russia*. Preparazione alloggiamenti invernali. Passatempi dei soldati germanici (Deutsche Wochenschau). *Hong-Kong*. Alcune visioni della colonia britannica in Cina, oggetto del vittorioso attacco da parte delle forze nipponiche. *Giornata della fede*. Roma. Le organizzazioni femminili dell'Ule e le Crocerossine celebrano il VI annuale della Giornata della Fede (Luce).

N. 208. — *Dalla Croazia*. Zagabria. L'annuncio dato dal Pogliavnik della dichiarazione di guerra agli Stati Uniti (Luce). *Borneo*. Vedute delle Usole. *Battaglia del Mediterraneo*. Corrispondenza cinematografica dei nostri operatori imbarcati sulle navi (Luce).

N. 209. — *Mostra del ciclo e del motociclo*. Milano. L'inaugurazione della XXIII Mostra del ciclo e del motociclo (Luce). *Circo Togni*. Uno sguardo nel molteplice e pittoresco retroscena del ciclo (Luce). *Intarchia*. Fenigia. La lavorazione della lana del coniglio d'Angora (Luce). *Dalla Spagna*. Astorpano di Getafe. Il Generalissimo Franco consegna le ricompense al valor militare in occasione delle cerimonie in onore della Madonna di Loretto (Luce). *Fronte russo*. Rifornimento viveri alle truppe. Combattimenti intorno a Pietroburgo e nella regione del Donetz (Deutsche Wochenschau).

N. 210. — *Per i Carabinieri di Culquabert*. Celebrazione nella Cattedrale di Napoli di un rito commemorativo degli eroi di Culquabert (Luce). *Dalla Croazia*. Zagabria. L'inizio della campagna di assistenza invernale (Luce). *Dall'Ungheria*. La nuova disciplina nella circolazione dei veicoli (Magyar Film). *Fronte russo*. Notiziario di guerra dal fronte orientale (Deutsche Wochenschau). *Dal Pacifico*. Operazioni di guerra delle truppe nipponiche. *Da una nostra base navale*. Un nostro sommergibile rientra alla base dopo una fortunata azione di guerra nel Mediterraneo centrale (Luce).

TIRRENIA Cinematografica S.A. *presenta*

**CARLA DEL POGGIO
MARIA MERCADER
LEONARDO CORTESE**

IN UN FILM DI

Vittorio de Sica

PRODUZIONE
INCINE - CRISTALLO



UN CARIBALDINO AL CONVENTO

RETROSPETTIVO

GIUSEPPE MESSINA...

... scrive fra l'altro su *La Provincia* d'Aosta del 29 dicembre 1941 in una nota intitolata « Film Politici »: « Soggetti ne abbiamo e ne avremo, così pure non ci mancano i registi, attori, capitale, lavoro, per raggiungere le mete fissate ». Così dunque stando le cose, significherebbe che non sappiamo proprio fare il cinematografo!

F. GIOVANNINI...

... scrive su *L'Artiglio* (Lucca) del 20 dicembre 1941, annunciando un vasto programma di iniziative in seno alla sezione cinematografica locale: « Perché in fondo, anche questo di insegnare al pubblico a vedere, cioè a giudicare le pellicole (diventano meglio film n. d. r.) alla cui proiezione assiste e a nostro avviso un mezzo per risanare il cinematografo italiano. E la volta prossima vedremo come ». Siamo ansiosi di conoscere i mezzi adottati!

UN ANONIMO...

... in *Leggetemi* del novembre scorso, in una noterella dal titolo *Al cinematografo*, denunciando il malvezzo che alcune madri hanno di portare al cinematografo le proprie creature, magari lattanti, così scrive: « C'è da augurarsi che non tardino ad essere emanate disposizioni che regolino tale delicato settore della protezione infantile ». Sarebbe oltremodo edificante dover leggere nei cinematografi un cartello con su la scritta « Vietato ai lattanti », oppure « Vietato l'ingresso ai minori di cinque anni ». Noi, chissà perché, continuiamo invece sulla intelligenza delle madri italiane.

FERNANDO GHILARDI...

... redattore cinematografico di *Regime Fascista*, nel dare ultimamente notizia della riduzione dell'inferno dantesco per conto di una produttrice italiana, (non può trattarsi invece di inferno, un film che la *Sovranità* avrebbe dovuto produrre avvalendosi di una riduzione dalla omonima commedia di G. C. Viola?) si domanda giustamente con terrore: « A quando *L'Iliade*, *L'Odissea*, *L'Encide*? ». Fatti forza! caro Ghilardi: è confermata la prossima entrata in lavorazione di una riduzione de *L'Odissea* di Omero: daremo presto notizie precise e dettagliate.

EBILDA CECCHINI...

... campionessa italiana di pattinaggio artistico, è la protagonista di un cortometraggio diretto da Ugo Amadori e prodotto dalla Incom.

RIPORTIAMO DAL CORRIERE DELLA SERA...

... che il Pontefice ha assistito alla proiezione di un film italiano. Le espressioni di compiacimento e di lode che Pio XII ha rivolto nell'occasione di un'udienza ai produttori di un film italiano che si proietta in questi giorni hanno rivelato an-

che al gran pubblico il fatto che il Papa attuale s'interessa in modo particolare del cinematografo e se ne interessa non soltanto nei riflessi che la produzione cinematografica può avere nei riguardi della moralità, che di questo problema si sono occupati tutti gli ultimi Papi, ma anche direttamente, assistendo cioè alla proiezione di film. Si tratta, come è intuitivo, di proiezioni privatissime che avvengono in una delle sale dell'appartamento privato al terzo piano e al quale assistono quasi di regola anche i parenti del Papa.

Il primo ingresso del cinematografo in Vaticano è tutt'altro che recente, perché risale al 1912 durante il Pontificato di Pio X. Quando fu inaugurato il nuovo campanile di San Marco, il vecchio Patriarca di Venezia si lasciò persuadere a vederne la scena ripresa cinematograficamente. Il telone bianco e il trappolino per la macchina di proiezione furono allora collocati nella sala del Concistoro, e certo nessuno degli spettatori godette il semplice spettacolo più di Papa Sarto. A voce alta egli commentava i quadri, diceva i nomi delle persone che riconosceva. Quando lasciò la sala aveva gli occhi umidi.

LA NAZIONALCINE...

... ha assunto di realizzare la trama che risulterà vincitrice del concorso « Il film della vostra vita »; organizzato dalla *Illustrazione del Popolo* e dalla *Gi. Vi. Enme*. Il concorso, dedicato alla donna e che domandava una breve trama di vita realmente vissuta, sembra abbia avuto un grande successo. La commissione formata da Eugenio Bertuetti, Alba De Cespedes, Vittorio De Sica, Giuseppe Di Grazzano, Visconti di Modrone, Lorenzo Gigli, Salvator Gotta, Ezio Maria Gray, Lucio Ridenti, Cesare Zavattini, Dino Villani (segretario), ha comunicato che farà conoscere i risultati alla fine del corrente mese.

NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...

... a Cinecittà sono entrati in cantiere LA CONTESSA CASTIGLIONI della Nazionale diretta da Flavio Calzavara ed interpretato da Doris Duranti, Andrea Checchi, Renato Cialente, Lamberto Picasso; CATENE INVISIBILI dell'Italcine, diretto da Mario Mattoli con Alida Valli; Nunzio Malasomma ha iniziato per conto della Cines gioco PERICOLOSO con Elsa Merlini, Elisa Cegani, Renato Cialente, Paolo Stoppa. FELICITÀ IN PERICOLO è il titolo del film di produzione C.I.F. in lavorazione a Tirrenia: soggetto, sceneggiatura e regia sono di Luigi Zampa, interpreti principali Carla Del Poggio, Ruli Dalma, Jone Morino, Aroldo Tieri, Nino Crisman, Elvira Betrone.

A TORINO...

... è morto, pochi giorni fa, Charles Lépine, regista e tecnico cinematografico, nato a Bordeaux nel 1859 e residente a Torino da oltre trentasei anni. Collaboratore di Charles Pathé all'inizio dell'attività della « Pathé Film » a Parigi, fu invitato nel 1905 dal pioniere della cinematografia torinese Carlo Rossi a venire a Torino, dove lavorò per la « Rossi e Pineschi » e successivamente per l'« Itala Film ». Inventò e fece brevettare parecchie macchine e dispositivi interessanti l'industria del cinematografo.



Un Vittorio De Sica inedito: vedi il film « Se io fossi onesto »

ARGENTINA

LA GENERALCINE...

... ha allo studio la riduzione cinematografica della novella di Jose Maria Gueñeros del titolo LA PATAGONIA TRAGICA.

NOTIZIE DELLA PRODUZIONE...

Catrano M. Caurani ha iniziato EL ULTIMO PISO (*Ultimo piano*) con Miguel Gomez Bao, Aida Alberti e Alfredo Jordan; la Baires Film gira UNA NOBIA EN APuros (*Una fidanzata in guai*) diretto da John Reinhardt, soggetto di Conrado Nale Roxio, interpretato da Esteban Serrador e Alicia Barrie; Carlos Borcosque dirige per l'Argenti-

na Sono Film UNA MUJER DE TEATRO (*Una donna di teatro*) tratto da un soggetto di Carlos H. Petit; Luis Cesar Amadori è il regista del film PROFESSOR CERO, una produzione Sono Film, interpretato da Pepe Arios, Maria Duval ed Elena Lucena; la Efa ha terminato PELUQUERIA DE SEÑORAS (*Parrucchiere per signora*) con Luis Sandrini e Amanda Ledesma; Jacques Constant, noto regista francese, ha dato il via a SINFONIA ARGENTINA, un film musicale prodotto dalla Sur Art Film; Delia Garces, Felisa Mary e Orestes Caviglias sono gli interpreti principali di LA MAESTRITA DE LOS OBREROS (*La maestra dei lavoratori*) diretto da Alberto de Zavalsca.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
FILIALE IN MADRID: Fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

SPAGNA

CONCHITA MONTENEGRO...

... ha iniziato il suo primo film spagnolo dal titolo ROJO NEGRO, diretto da Ismael Merlo.

VIENE RIFERITO...

... negli ambienti cinematografici di Madrid che il governo portoghese ha proibito la proiezione del film Paramount A NIGHT IN LISBON (Una notte a Lisbona). La stampa spagnola, nel commentare la notizia, scrive che tale avvenimento potrebbe costituire per la cinematografia nord-americana « l'ultima notte a Lisbona ».

UNGHERIA

VISIONE SUL LAGO...

... è il titolo di un nuovo film ungherese di produzione Hunnia, diretto da Laszlo Kalmar, interpretato da Paul Javor, Klari Tolnay, Elisabeth Simor e Lily Berky.

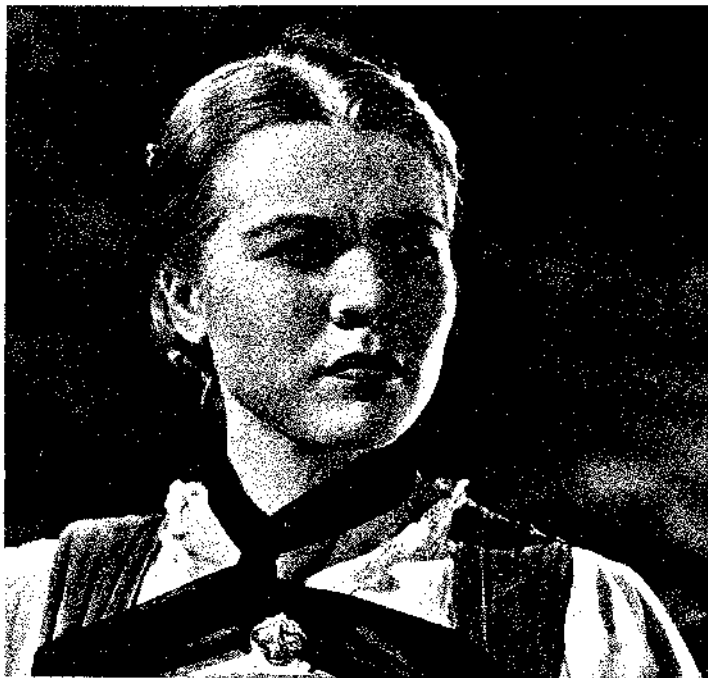
FRANCIA

È MORTO...

... a Rabat il fratello di René Clair, Henry Chomette, già noto negli ambienti della cinematografia come tecnico della cinematografia a colori.

HERVEI PARMAN...

... notissimo pioniere dell'aviazione, ha accettato di collaborare come supervisore tecnico per il film d'aviazione LE MARIAGE DE CHIFFON, diretto da Claude Autan-Lara.



Cl. accennava volentieri alle proteste di un settimanale cinematografico contro « l'or » de La Domenica del Corriere, il quale ostenta quasi settimanalmente una quantità di errori marchiani nei problemi e nelle cose del cinematografo. Una volta tanto, per essere precisi, vogliamo riprodurre qui sopra la fotografia che l'or ha voluto inserire nella sua nota del 4 gennaio n. 1, accompagnandola con la seguente didascalia: « Convincente espressione di un autore tedesco che conta appena undici anni ». Caro l'or, siamo proprio dispiaciuti: la fotografia è della nota autore tedesca Herdmarie Huthayer, interprete del noto film Tobis GARY WALLY (Wally dell'avvoltoio), che tu, come milanese, hai recentemente montato o all'Eden o al Filodrammatici nei giorni che vanno dal 16 al 22 dicembre, n. 1. Devi scusare la nostra pignoleria: soltanto che a noi non sfugge nulla!

HARRY BAUER...

... dopo il contratto che lo lega ad una casa cinematografica tedesca, interpreterà un nuovo film accanto al noto cantante francese André Baïre.

RAUL FLOQUIN...

... direttore per la Cinematografia Francese nella zona occupata, ha annunciato ultimamente che gli stabilimenti francesi produrranno 70 film nella corrente stagione.

GERMANIA

L'ATTRICE UNGERESE...

... Lily Murati che ha esordito recentemente nel film COSA AVVENNE IN QUELLA NOTTE? è stata scritturata dal Consorzio Tobis per una serie di film compresi nel programma dell'attuale stagione cinematografica. Il contratto ha la durata di alcuni anni.

ALL'OPERA DI PRAGA...

... fin dal 24 novembre scorso si girano le riprese del film Ufa LA CITTÀ MORATA, diretto da Veit Harlan e interpretato da Kristina Soderbaum, Eugen Klopfer, Paul Klinger. Il soggetto è tratto dal romanzo di Richard, Pillinger Il gigante.

NEL DOCUMENTARIO...

... Ufa n. 585, presentato a Berlino, oltre ad interessanti sequenze sulla guerra del fronte cirenaico e russo, appaiono le riprese dell'affondamento dell'« Ark Royal », avvenuto, come è noto, nel Mediterraneo prima dell'inizio della grande battaglia africana.



Produzione:
CINECITTÀ

Esclusività:

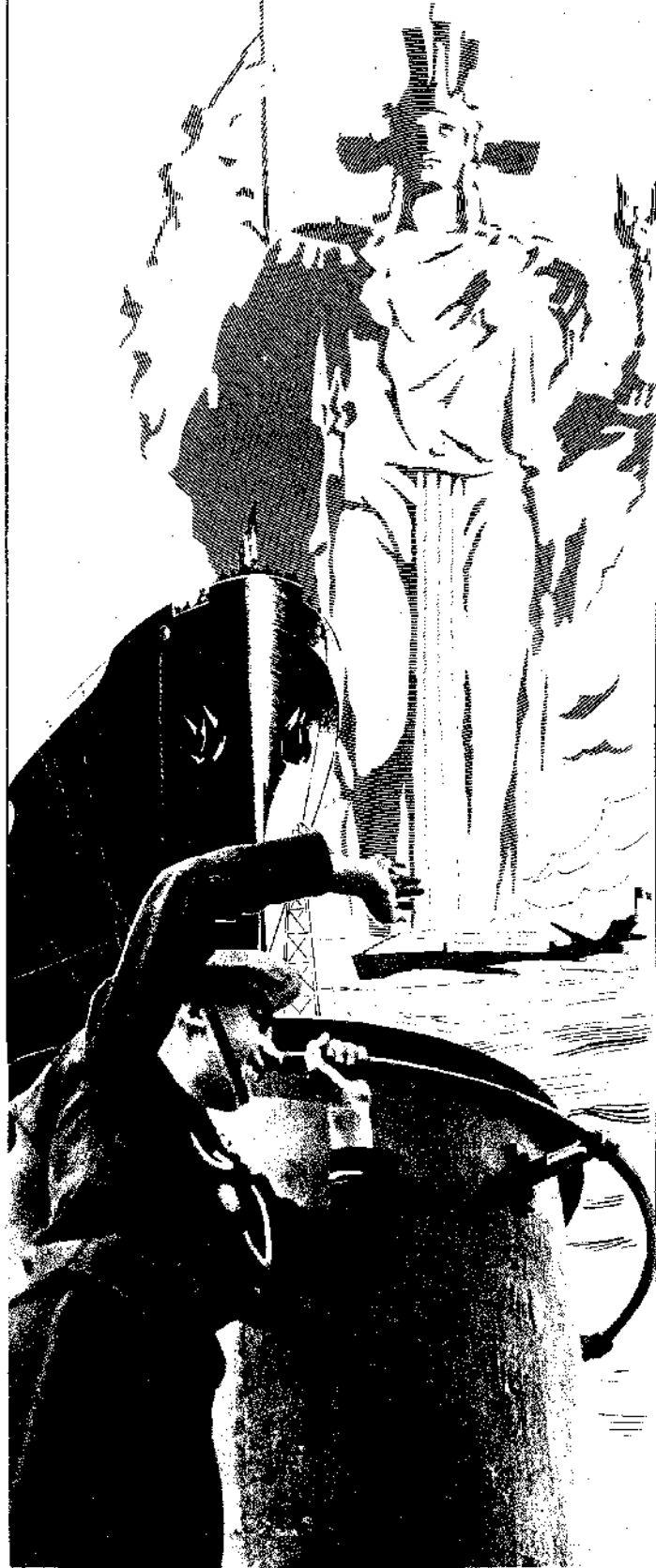


Interpreti: LUISSELLA BEGHI, ANDREA CHECCHI, OLGA SOBELLI, DHIA CRISTIANI ed i migliori elementi del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Teatro dialettale romano



VIA DELLE CINQUE LUNE

Regista: LUIGI CILIARINI



ODERO TERNI ORLANDO

I GIORNALI comunicano la seguente notizia:

In un incidente aereo verificatosi in California è perita l'attrice Carole Lombard, sposa dell'attore Clark Gable, il quale si trovava all'aeroporto di Los Angeles ad attenderla.

CAROLE LOMBARD

Singolare carriera! Cascata a Hollywood proprio casualmente, dal centro d'una comoda e facile residenza alto-borghese, Carole Lombard ebbe il fermo coraggio di ricevere in pieno tutte le ammannature d'un percorso irto d'ostacoli: se li seppe proporre tutti, così diversi, nel corso della sua vita d'attrice, da quella sua protagonista straricca e svaporata dell'IMPAREGGIABILE GODFREY. In questo film, ovvero al tempo della sua più profonda maturazione, Carole Lombard s'era rimpadronita con acuta osservazione dei modi di coloro che la circondavano quand'era la spensierata Carole June Peters, figlia della grassa borghesia, rifacendoli con fantasiosa puntualità. E ci metteva un astio felice, daiera popolana di talento; vuol dire che lungo il duro cammino del cinema s'era spogliata d'ogni futile sovrastruttura, il suo cuore d'artista s'era fatto puro come il cuore del plebeo. E un elogio involuto e magari arbitrario, ma ripensando alla schiettezza e alla forza della sua invenzione, viene di farlo davvero con gioia.

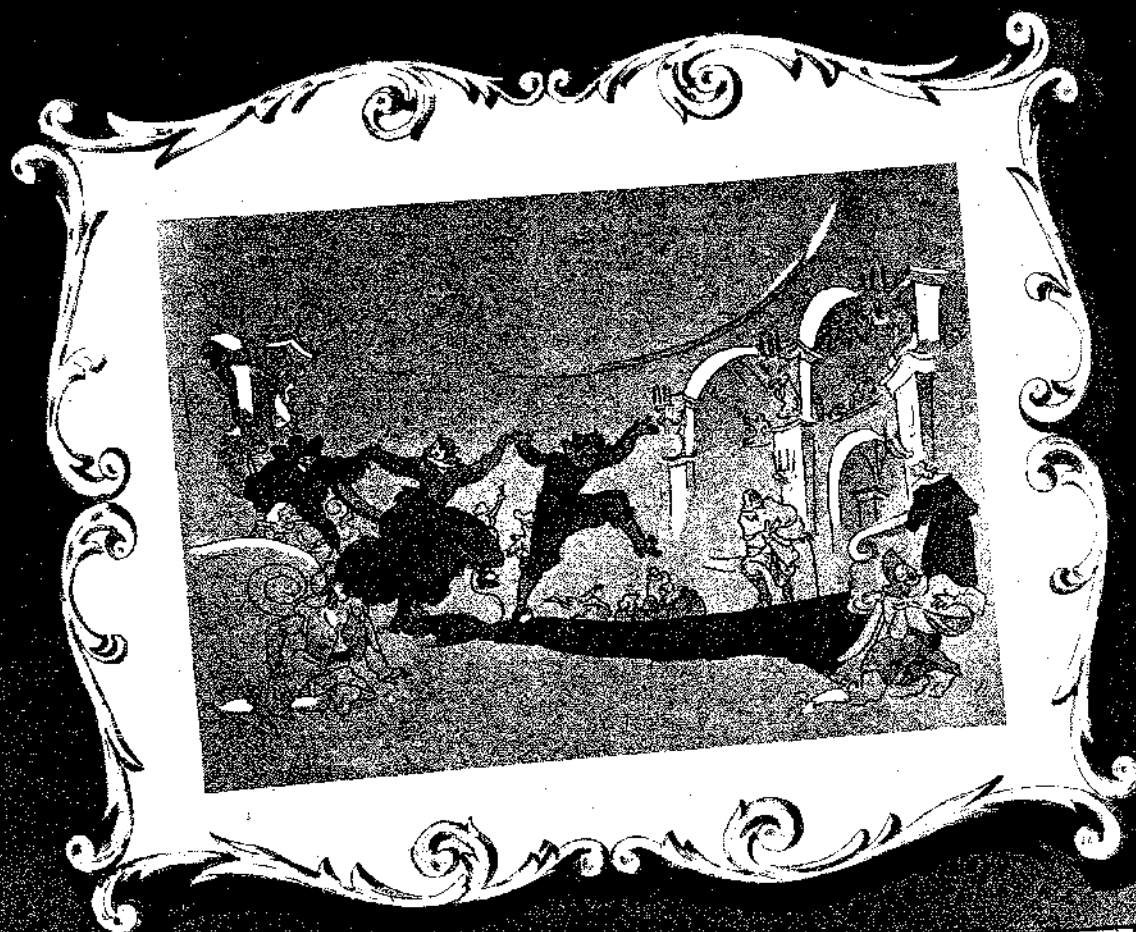
La lontananza e il momento ci impediscono di pensarla morta e di intrattenerci su di lei col tono proprio delle lamentazioni funebri. Più giusto e più stimolante, considerarla come un'attrice rappresentativa d'uno stile che ha lasciato il suo segno nella storia del cinematografo, collocarla il più stabilmente possibile (quanto è consentito ai contemporanei) tra gli episodi di rilievo d'un passato già studiato e considerato.

Carole Lombard nacque al cinema come una piccola attrice secondaria in film più scialbi di lei (con Edmund Lowe nel primo film, 1926,

diciassett'anni d'età; in tre « western »); ma non aveva vent'anni, e già i primi segni concreti dell'esperienza, che volentieri si paragonerebbero ai giri concentrici nell'interno dell'albero, l'avevano fermamente toccata: Mack Sennett l'aveva voluta mettere pari pari, bianca bianca e gentile com'era, nel bel mezzo delle sue « comiche » solforose (a mo' d'incidente patetico e di pretesto d'azione per i suoi buffoni) e delle sue schiere di « baguanti ». Voleva dire: entrare nelle fiamme d'una attività tra le più preziose e le più stimolanti che il cinema mondiale abbia mai avuto al suo attivo. Come uno dotato allo sport non invano entra a contatto con i campioni maturi, e si impadronisce, con fruttifera imitazione, di certi modi efficaci e risoluti, così un fresco talento recitativo ricava suggerimenti essenziali, validi alla composizione d'uno stile peculiare, osservando e ribattendo le « azioni » di autori maturi e talvolta (nel caso di certi « assi » sennettiani) geniali. Così Carole Lombard costruì, faticosamente e senza trarne un profitto immediato, i primi germi di quella sua recitazione improvvisata come il vento ma precisa, nella sua stupefacente coerenza, come il cammino delle ore. Restò ancora per qualche anno un'attrice imperfetta, e non trovava il terreno più adatto al suo fiorire: tant'è vero che a lungo la vedemmo irritata in schemi non suoi, di decadente derivazione marleniana.

Un incontro decisivo con un grande maestro le chiari di colpo la misura della sua vena autentica. Lei stessa ebbe a scrivere che s'era « scoperta » trovandosi accanto John Barrymore (xx secolo). Da allora, non ebbe più una pausa lungo il seguito della sua carriera. Si stabilì con un piglio energico entro i confini compatti d'uno stile fantasioso e bizzarro: certe sue interpretazioni rimangono come l'affermazione di un ingegno formidabile (L'IMPAREGGIABILE GODFREY, LA MOGLIE BUGIARDA, NULLA SUL SERIO). Una delle più grandi attrici del cinema mondiale, addirittura la creatrice d'un genere.

GIP.



I COMMEDIANTI



KATHE DORSCH GUSTAV DIESSL HILDE KRAHL LUDWIG SCHMITZ HENNY PORTEN

PRODUZIONE



Diretto da G. W. PABST

PREMIATO ALLA IX MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA PER LA MIGLIORE REGIA

DISTRIBUZIONE



Il film fa rivivere sullo schermo la suggestiva ed appassionante figura della grande attrice tedesca Carolina Neuber e narra la lotta da lei intrapresa per liberare il teatro germanico dalle volgari e sguaiate farse di Möller l'Henswürst, imperante a quei tempi (1600 - 1700) e per riportarlo alle sue più nobili tradizioni.

25 GENNAIO

1 9 4 2

XX

C I N E M A

134

LE PRIME VISIONI

Il grande pubblico forse non sa né può immaginare quale sia il complesso « giro » dei film, la macchinosa organizzazione della distribuzione, il misterioso lavoro che viene effettuato dalle case cinematografiche per porre in circolazione (generalmente col sistema del « massimo rendimento ») quei chilometri di nastro di celluloidi prodotti per farne la delizia del pubblico stesso e quella dei dirigenti od azionisti delle società.

Tale organizzazione è veramente complessa e difficoltosa, particolarmente per ciò che riguarda il lancio del film e la distribuzione delle visioni. Chissà, per esempio, quanti fedeli assidui di località balneari, non si saranno domandati, per quale ragione un film importante è stato « visionato » in dette località parecchio tempo prima che nella città grande ove loro risiedono; oppure: quanti provenienti, mettiamo, da Avezano, non hanno detto, vedendo un film annunciato nei manifesti della capitale: « ma io questo film l'ho già visto al mio paese! » (non manca qui un sorrisetto d'orgoglio).

Orbene, non c'è nulla di sibillino in tutto questo. Sarebbe troppo lungo spiegare le ragioni per le quali un determinato film segue un certo « giro » anziché un altro che a prima vista sembrerebbe più logico, ma non è questa la sede od il momento di fare una simile indagine, anche perché ci si allontanerebbe dal tema che ha ispirato queste righe. Ci sono tante cose nella vita quotidiana-borghese od in quella commerciale, che non si spieghino e che se si spiegassero, o non convincerebbero o lascerebbero delusi coloro che hanno voluto alzare il velo. Ma ora alziamo un po' il velo sulle prime visioni, come vuole il tema. Per « prima visione » s'intende la proiezione di un film che viene effettuata per la prima volta in un determinato centro. Vi è dunque la prima visione a Roma come v'è la prima visione a Viterbo. Vi sono locali che sono particolarmente attrezzati per le prime visioni, cioè la destinazione, diremmo così, naturale, voluta dal gestore del locale, il quale si è voluto assicurare (possibilmente in modo continuativo) di essere il primo a presentare all'eletto pubblico un film non appena « esce » od è disponibile per la piazza (dico « eletto » in quanto il pubblico delle prime visioni si ritiene tale per la diretta rispondenza che

ha lo spettacolo con il proprio borsellino ed ha quindi in dispregio coloro che attendono che il film passi alle seconde ed ulteriori visioni per spendere qualche lira di meno. Del resto, è nota la psicologia tutta particolare del pubblico delle « prime visioni » ed ancor più di quello delle « prime » di tali visioni).

Non è facile fare un calcolo del numero dei locali che in Italia sono destinati alle prime visioni. Da un conto approssimativo si può dedurre che vi sono una quarantina di locali di prima visione complessivamente nelle dodici città capoluogo di zona cinematografica (la zona cinematografica corrisponde press'a poco ai capoluoghi di regione) ed all'incirca 150 negli altri capoluoghi di provincia. Ma innumerevoli sono le prime visioni di centri minori.

Quello che importa è non tanto accertare quanti locali del genere funzionino ed in qual modo viene effettuata fra essi la distribuzione dei film, ma esaminare la loro effettiva situazione al fine di accertarne la reale attrezzatura dal punto di vista tecnico ed estetico, anche per la necessaria rispondenza alle esigenze del pubblico. Un buon esercente, come un buon noleggiatore od un buon produttore, dovrebbe costantemente dirsi « il pubblico ha sempre ragione », analogamente a quello che dovrebbe dirsi qualsiasi commerciante od industriale.

Quante persone, ad esempio, quando escono dal cinematografo, non dicono agli amici (particolarmente quando hanno pagato a prezzo intero — cosa rara — il biglietto): « il film può andare, ma il locale è indecente ». Cosa vuol dire ciò? Ciò significa che il locale era brutto, che le poltrone non erano comode, che si stava in piedi probabilmente per molto tempo, che l'aria del locale era irrespirabile, senza poi parlare delle condizioni di acustica e di visibilità.

Purtroppo molti locali in Italia, destinati alle prime visioni, sono ancora in queste condizioni. A parte la non eccessiva pulizia o l'inurbanità del personale, molti sono ancora i difetti che si riscontrano in tali locali, che invece dovrebbero essere quelli che danno il tono agli altri.

Nella Capitale come in altri centri importanti vi sono locali che, per insufficienza di posti, per inefficienza tecnica, se così si può dire, per inadeguata attrezzatura e per molte altre conside-

razioni, non sono affatto all'altezza dei tempi. Vi sono invece locali di terza visione che per capienza, per modernità di impianti, per organizzazione di servizi danno dei punti a quelli di prima. Quante signore non evitano di andare al cinema perché il fumo (mancanza di aspiratori o di rigeneratori d'aria) ammorba la sala? Quanti non evitano di andare alla « prima » di un importante programma perché sono sicuri di stare in piedi durante lo spettacolo? E quanti non aspettano pazientemente qualche giorno perché lo spettacolo della « prime » è troppo costoso?

Si è sempre detto che i locali di prima visione sono quelli che debbono sostenere molti oneri, sono quelli che debbono sostenere le spese di lancio del film, quelli che, ai fini fiscali, sono considerati di maggiore rendimento. Ma ciò non toglie che essi non debbano aggiornarsi, che essi non debbano destinare una parte dei loro proventi ad un rimodernamento della attrezzatura, ad un ampliamento, ad una maggiore efficienza dal punto di vista ottico ed acustico.

Si dice che il Ministero della Cultura Popolare, d'intesa con la Federazione Industriale dello Spettacolo ed il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia, organizzerà uno speciale servizio tecnico per la vigilanza sui locali di pubblico spettacolo e sugli stabilimenti di produzione di film cinematografici.

L'iniziativa ci sembra veramente lodevole e, se attuata con larghezza di mezzi e di vedute, senza bruschi passaggi, essa fa sperare in un decisivo miglioramento delle condizioni di sfruttamento dei film.

Si era anche parlato una volta di agevolazioni di carattere finanziario, di crediti bancari, eventualmente appoggiati dallo Stato, in favore dell'esercizio cinematografico. La cosa è stata per il momento messa a tacere, ma non sarà male riprenderne la discussione.

Lo Stato è largamente interessato alla produzione cinematografica e dovrebbe logicamente porre il suo sguardo sul « buon fine » della produzione stessa, sulle condizioni di « presentazione » che essa ha nel mercato.

È dunque sperabile che con l'istituzione di tali nuovi servizi tecnici e con la vigile cura che la Direzione Generale per la Cinematografia dimostra sempre più per la soluzione dei problemi, rimasti talvolta senza neanche un esame superficiale, l'organizzazione dell'esercizio cinematografico ed in particolare di quello delle « prime visioni » risponderà maggiormente alle esigenze della vita e della tecnica moderna.

- Nel prossimo numero pubblicheremo un articolo di Fitel Monaco, direttore generale della cinematografia, sui più importanti problemi del cinema nell'attuale momento.
- Daremo quanto prima ai nostri lettori ampie informazioni su un singolare avvenimento cinematografico: il nostro Direttore donerà all'Italia una raccolta di cimeli, carteggi, documenti, ecc., destinati al Museo del Cinema, di imminente istituzione. Tale Museo sarà intitolato al nome di Ricciotto Canudo.

Necessità di memoria

I.

UNA originale e suggestiva teoria estetica romantica (credo sia di Ruskin) suona nei seguenti termini: uno scultore, nella sua opera, non fa altro che togliere l'inutile e il superfluo dal blocco di marmo, in modo da lasciare solo il necessario. Per cui il bello non sarebbe altro che la suprema necessità e razionalità. Tutto il resto, cioè il non bello, risulterebbe, di conseguenza, l'inutile e il superfluo.

Anche se sofistico, l'enunciato romantico è seducente: se non è tutto vero, se esso non è tutta verità, in tale sofisma si cela certamente parte di una verità. Forse è una verità espressa nelle ultime conseguenze logiche; tesa, cioè, fino alle sue estreme possibilità, come suggeriva Wilde di saggiare le idee.

Il superfluo e l'inutile ruskiniano, il non bello, anzi il brutto, risulterebbero essere anche errori; gli errori delle verità dell'arte. L'arte sarebbe dunque una verità fantastica e particolare, (cioè non concettuale e universale come le verità della scienza) ma pur sempre una valida verità. Raggiungere l'arte, vale dunque abbandonare il superfluo; abbandonare il superfluo, significa aver coscienza di questo superfluo, vuol dire conoscerlo nei suoi innumerevoli aspetti; conoscerlo, anzi riconoscerlo, significa possedere la memoria di esso. Per cui, si potrebbe esprimere questo modesto assioma: *l'arte come memoria dell'errare*. Oppure: *il bello come memoria del brutto*.

Avere memoria dell'errore (cioè del brutto) e scansarlo dalla propria opera, è dunque compito dell'artista. L'artista, allorché raggiunge l'arte, (e ciò può non accadere sempre) non fa altro che attuare questa sua memoria del brutto, del suo brutto, il quale altro non è che l'errore delle sue verità. Nell'artista, tale selezione avviene nella sfera della psicologia, confusa nella elaborazione stessa del suo lavoro. Probabilmente tale lavoro accade e si realizza nell'inconscio, prima ancora di giungere chiaro e limpido alla sua coscienza. (Infatti sempre gli artisti non sapranno dire con precisione come e perché e attraverso quale via essi sono giunti alla loro opera realizzata).

II.

Se dunque la memoria dell'errore nell'artista singolo si realizza inconsciamente e confusa alla elaborazione dell'opera stessa, nelle opere d'arte che non sono frutto individuale, bensì collettivo dove essa accade (se accade) e dove si realizza?

Il cinema, in quanto opera d'arte, (e noi qui lo dobbiamo assolutamente considerare tale) è appunto una creazione collettiva realizzata da molte sensibilità che si sovrappongono (regista, soggettista, architetto, ecc.). In tale opera collettiva, la memoria dell'errore, la memoria del non-bello, dove accade e dove si realizza? Indubbiamente non si realizza nella sfera psicologica (come per l'artista singolo) poiché qui artisti singoli che lavorano in piena libertà non ve ne sono. E allora dove accade?

Rispondere con chiarezza a tale domanda, significa porre il discorso sul cinema su un terreno solido; fuori, cioè, dalle vaghe ideologie; ma su i binari di una logica rigorosa che, dalla teoria, ci conduce diritti alla pratica.

III.

Indubbiamente, anche per il cinema, in un certo senso e fino ad un determinato punto, la memoria dell'errore individuale ha un suo valore. Ogni persona che collabora alla realizzazione di un film, porta, come suo contributo individuale, la memoria dei suoi errori che sono quindi il suo positivo (il suo bello da realizzare). C'è chi porta la sua esperienza (che è memoria di un errore) in base alla quale non vorrà mai vedere, per esempio, un uomo che cammina con la luce alle spalle. C'è chi porta la memoria di un suo errore in base alla quale non vorrà mai vedere, poniamo, una donna danzare in quel determinato modo e sotto quella data luce, e via dicendo. Tutte queste memorie individuali e singole, e appunto perché individuali e singole, non tendono (come potrebbe apparire ad una prima e superficiale analisi) a sommarsi e a formare sistema. Esse, — e questo è un punto molto importante, — tendono invece ad eliminarsi a vicenda. Le memorie degli errori, quando sono frutto di sensibilità individuale, non possono fondersi o sommarsi con memorie di errori, frutto di altre e differenti sensibilità individuali.

Per fare un esempio concreto, diremo che Michelangelo (la sua sensibilità individuale, la sua singola memoria degli errori) non si sarebbe mai potuto fondere, o tanto peggio sommare, con Raffaello. Se a Roma nel Cinquecento avessero loro commissionato un'opera da realizzare in collaborazione, tale opera sarebbe inevitabilmente risultata il trionfo di uno dei due, mai la somma dei due artisti, la somma delle loro differenti, contrastanti e antitetiche memorie di errori. Con le dovute astronomiche proporzioni, possiamo dire lo stesso di oggi, di noi e del

cinema. Camerini, per esempio, (la sua individuale e singola memoria di errori) non si potrà mai fondere con Medin: le due loro memorie di errori si elideranno sempre a vicenda. La loro opera (se fatta in comune) non sarà e non risulterà altro che una collaborazione estrinseca, puramente esterna ed esteriore. Le loro due memorie di errori (dato anche che esistano) non si saranno potute fondere o sommare: uno dei due avrà dovuto rinunciare ai propri errori da eliminare; uno dei due avrà dovuto e sarà stato costretto ad ammettere, come bello e come verità, un brutto e un errore che, se coerente con se stesso, avrebbe dovuto eliminare. E se non ci sarà stato nettamente un battuto, ambedue lo saranno stati, perché tutti e due saranno stati piegati a convertire i propri errori in verità e bellezza. (L'esperienza, infatti, ci dice che alla fine di ogni opera fatta in collaborazione, e soprattutto nel cinema, gli scontenti sono tutti: dal soggettista all'ultimo elettricista. Segno è che nessuno ha potuto lavorare secondo il suo genio; segno è che tutti, dal primo all'ultimo, saranno stati travolti in un ritmo contrario agli ideali che si erano prefissi. In un aforisma detto una volta a me da un regista italiano, è espresso perfettamente questo misterioso e diffuso scontento che afferra alla gola tutti coloro che lavorano nel cinema. L'aforisma è questo: « Ad un dato momento, non è il regista e gli attori che fanno il film, ma è il film che dirige attori e regista »).

IV.

Se dunque nel cinema, certamente più che altrove, la collaborazione e la fusione di disparate sensibilità individuali è cosa impossibile, cosa mai bisognerà fare o tentare per renderla cosa possibile? Ecco la domanda a cui bisogna rispondere col massimo rigore. Ma, prima ancora di porvi tale domanda, bisogna farsene un'altra, questa: una volta eliminata, o attutita e minimizzata questa tendenza delle sensibilità individuali ad eliminarsi a vicenda nel lavoro cinematografico, si sarà fatta opera positiva? La risposta è semplice e non può essere che questa: il cinema, cioè il lavoro collettivo di sensibilità individuali, comincia proprio e unicamente quando queste sensibilità individuali si sono negate in quanto tali e si sono acconciate in un sistema che le trascende.

Da noi siamo ancora alla prima fase; mentre alla seconda ci sono già, per esempio, gli americani. Il nostro cinema è ancora alla fase di improvvisazione, alla fase dove, di memoria di errare, altra non è valida che

quella individuale dei singoli partecipanti all'opera cinematografica; la quale memoria individuale, essendo tale, cioè essendo neutralizzabile da un'altra più forte (o semplicemente più autorevole), sovente non esiste affatto. Infatti, quanti errori di gusto abbiamo visto ripetuti in differenti film? Cosa significa ciò? se non quello che abbiamo detto e che siamo venuti esponendo: e che cioè da noi, nella nostra industria cinematografica, manca sovente la memoria dell'errore?

Come si può mettere in movimento questa memoria dell'errore, come si può far diventare un fatto obiettivo, valido per tutti e da tutti rispettato, è quello che vedremo subito.

V.

Incominciamo con l'accennare ad una condizione conosciuta da tutti: la nostra industria cinematografica (nata coi cosiddetti produttori indipendenti) si trova ancora alla fase pionieristica. Da noi fare un film significa ancora scegliere più o meno a caso un soggetto, sceneggiarlo in quindici giorni in tre o quattro persone in una camera d'albergo, fittare uno « studio » a Cinecittà e girarlo. Così nasce un nostro film: siamo alla fase peripatetica. Nessuna nostra Casa produttrice (anzi, sarebbe meglio dire: nessun nostro produttore, poichè di Case vere e proprie non si può ancora parlare) possiede archivi propri, schedari riservati, in una parola quella memoria di errare tanto necessaria, anzi indispensabile, al lavoro cinematografico.

Presso di noi non c'è ancora nulla di tutto questo. Da noi forse non se ne sospetta nemmeno la possibilità di esistenza. Da noi nessuna Casa (o meglio: nessun produttore) ha, per esempio, un ufficio psicologico; da noi statistiche non se ne fanno ancora. Per cui, se in un determinato film vi è un errore (errore rispetto alla psicologia del pubblico) tale errore, poichè non registrato, e non registrato perchè manca la possibilità di farlo, può essere tecnicamente ripetuto all'infinito. E infatti ciò lo abbiamo visto accadere sotto i nostri occhi non una volta, ma innumerevoli volte.

Mancando tali organismi, vere rotelle di una autentica produzione industriale, da noi, nel cinema, manca semplicemente la memoria dell'errore. Una memoria dell'errore che non sia quella individuale (che, appunto perchè tale, tende ad eliminarsi a vicenda) ma che, al contrario, rappresenti un valore assoluto da imporsi fuori dai gusti individuali dei singoli partecipanti all'opera cinematografica.

Fino a quando noi non vedremo comparire nelle nostre Case cinematografiche (che debbono diventare sempre più tali, cioè sempre più stabili nel senso semplice della parola) i vari uffici specializzati, i vari tecnici delle branche che interessano il cine-



Charlott Daudert e Carola Höhn

matografato (dai psicologi agli economisti), la nostra memoria dell'errore o non esisterà affatto, oppure risulterà estremamente labile. Stando in questo modo la faccenda, cioè stando a questo punto lo sviluppo cinematografico, il nostro prodotto non potrà essere per nessuna ragione continuamente eccellente. Noi potremo avere dei colpi di testa geniali, ma non avremo mai una normale sempre dignitosa produzione cinematografica.

Fino a che non si vedranno comparire anche da noi schedari, archivi, statistiche (cioè

errori registrati, materialmente fermati e sottratti alla umana distrazione) non si potrà sentire come vicina e fatale la grande produzione cinematografica. Essi dovranno rappresentare la memoria all'errore, dell'errore cinematografico, come fatto tangibile, come conquista assoluta, buona e valida per tutti. Solo in questo modo si riuscirà a porre il nostro cinema su un terreno realmente progressivo, cioè senza grandi e geniali salti in avanti, ma senza nemmeno i fatali passi indietro.

GUGLIELMO PEIRCE



THE BUTCHER BOY, A VERSATILE VILLAIN, FATTY MAKES THE CONQUEST, MABEL IN THE PARK, BRIGHT EYES, FATTY AND MABEL ADRIET e di centinaia d'altri film. Nelle sue commedie, raramente più lunghe di due parti, Mack Sennett seppe sfruttare appieno — dopo averle naturalmente svecchiate e rese più originali — le antiche risorse del burlesco teatrale, quali le sorprendenti combinazioni, i clamorosi tradimenti, un certo sentimentalismo romantico e poi « trovate », spaccate d'ogni specie, travestimenti.

A proposito delle « trovate », occorre sfatare una vecchia leggenda nei confronti di Sennett. In realtà egli le tenne in ben poco conto. Photoplay del maggio 1915 riportò una sua intervista concessa ad Harry C. Carr, intervista nel corso della quale egli ebbe ad esprimersi testualmente circa il proprio metodo di lavorazione: « Dopo che s'è trovato il mozzo dell'idea centrale, si passa senz'altro a costruirvi intorno i raggi; questi sono i naturali sviluppi che vi suggerirà la vostra immaginazione. Quindi introduce le tutte le "complicazioni" in modo da rendere piacevole e scorrevole la ruota... Abbiamo sperimentato umoristi famosi e posso dire con piena cognizione di causa che la loro opera è peggiore di ciò che facciamo... Ciò che vogliamo è un'effettiva idia. Poi, ci aggiungiamo l'azione ».

Naturalmente alcune farse di Sennett illustrarono gli antichi modelli, pur apportandovi variazioni alquanto originali. L'influsso della farsa di prima maniera s'ebbe a notare soprattutto in episodi come quello dell'uomo abbi-

MAC K SENNETT

IL periodo di transizione del cinema nordamericano che va dal 1914 'al 1918 reca fra l'altro, in campo comico, l'impronta indelebile della personalità di Mack Sennett. Già da diversi anni la commedia burlesca s'era andata lentamente evolvendo in forma e contenuto, per il sempre maggior godimento dei frequentatori delle sale cinematografiche. Ma nessuno di tali lavori aveva ancora rivelato uno stile unico, nessun « direttore artistico » (come veniva chiamato allora) era stato in grado di far affermare il proprio nome in questo genere cinematografico. Le farse consistevano sempre nelle famose « sura-fire stuff » in cui giocavano prevalentemente una certa primitiva ingenuità, un discutibilissimo buon gusto, un alquanto rude e grossolano senso del comico. L'epoca, diremo così, pioniera della commedia comica si concluse immediatamente e quasi senza scosse, sin dal giorno in cui Sennett, ex attore alle dipendenze della veterana « Biograph » con David Wark Griffith, intese gettare le basi per un nuova e completamente originale stile burlesco. Nacque così, lui stesso creatore ed iniziatore, il nuovo stile dello « slapstick », specie di farsa con trovate a base di pugni schiaffi e bastonate, vertiginosi inseguimenti a rompicollo, esposizioni di « celebri » ragazze ben dotate da madre natura, trucchi d'ogni specie. Mercé il proprio melodo, Sennett sviluppò in forma ed approfondì sistematicamente nella sostanza l'antico genere, rafforzandone le caratteristiche più salienti ed efficaci, ed apportando in gran copia nuovi preziosi contributi: satira, ritmo d'azione e fantasia, sapiente utilizzazione del « camera », ecc.

Secondo Lewis Jacobs, egli fu anche « il primo ad accorgersi che, se il semplice inseguimento è buffo, il baccano infernale risulta ancor più comico; se una bella ragazza può piacere ad ognuno, dodici sono semplicemente deliziose; se infine un'azione (una lotta od un uomo che corre) risulta interessante quando viene ripresa a velocità normale, la stessa, ripresa coll'acceleratore o col rallentatore (in modo da creare l'effetto d'un moto velocissimo o lentissimo), provoca grande eccitazione ». Le sue commedie si rivelano inoltre molto interessanti per un duplice motivo: anzitutto, per lo straordinario senso di movimento che le anima; poi, per il ritmo e l'unità nella progressione delle scene (tali qualità non mancarono mai, neanche quando molti episodi sembrarono slegati ed improvvisati rispetto allo sviluppo dell'azione). L'anno 1912 fu in tal modo caratterizzato dal « fenomeno Sennett », assunto ormai al rango di tipico genere nazionale degli Stati Uniti. Masse innumerevoli di spettatori furono conquistate appieno dalle entusiasmanti visioni di pazzi fughe, di pesantissime torte che s'andavano a spiacciare sul viso degli attori, di veicoli fantastici scorrazzanti ovunque fra la stupefazione di pacifici cittadini. Clamoroso successo arrivò alle prime commedie che, sin dall'inizio delle proprie programmazioni nei locali cinematografici, misero da parte i film d'altro genere. Tutti commentarono con soddisfazione THE SHERIFF OUT WEST, THE GRAND ARMY OF REPUBLIC, le serie dei poliziotti, BRIGHT LIGHTS, A SMALL TOWN IDOL. Molte farse burlesche rappresentarono una satirica parodia delle virtù e di tutto quel bagaglio di spiccioli luoghi comuni e di « ispirati » atteggiamenti che costituivano la cosiddetta morale del modesto borghese di quei tempi. Fu questo il caso di

gliato da donna che, sedutosi su una stufa accesa, si brucia la stoffa della gonnina, lasciando intravedere i pantaloni al disotto. « Big » Mac riuscì inoltre a mettere in risalto le sue non comuni doti di stravaganza e di semplice ingenuità cinematografiche: esempio, il gustoso e non banale (a quell'epoca) quadretto visivo dei contrasti: un uomo molto alto vien posto al fianco di un altro, dalla statura bassissima. Quando gli spettatori si son già abituati a questa specie di dislivello esistente fra i due personaggi, ecco che appare un terzo attore, rispetto al quale l'uomo alto fa una ben meschina figura, identica cioè a quella fatta dall'uomo basso nei suoi stessi confronti. Talvolta Sennett non esitò ad introdurre visioni d'assurda violenza: uomini che irrompono letteralmente dal muro in una stanza, afferrano di peso il malcapitato predestinato, lo fanno roteare vertiginosamente sulle proprie teste, lo sbattono qua e là, scaraventandolo infine a qualche chilometro di distanza. E coll'assurdo, ecco sopravvenire il grottesco: bellissime fanciulle impazzite d'amore per zerbini obesi e calvi; autentici spaventapasseri che torturano decine di volte i propri opulenti mustacchi, fucili che sparano migliaia di colpi, a getto continuo, nugoli di poliziotti inerpicali su uno stramissimo veicolo che abbatte pali telegrafici, riduce in pezzi case e palazzi, si scaglia nei corsi d'acqua ed esplode proprio nel momento in cui il bandito inseguito è finalmente catturato e portato trionfalmente in prigione.

Questo senso d'atata fantasia sennettiana dipese in gran parte dal mirabile uso degli « stunts » e « tricks » (trucchi) dell'apparecchio da presa. In questo Sennett ricalcò le orme di George Méliès, differenziandosi dal francese per aver usate le risorse del « camera » per effetti fantastici e non magici. Tutti gli elementi tecnici: moto accelerato o rallentato, sovrimpressioni, staticità, ecc., risultarono adatti allo scopo prefissosi da Sennett, né più né meno dei di lui attori: Fatty Arbuckle, Mack Swain, Ben Turpin, Chester Conklin, Mabel Normand, i « detectives » Keystone, Ford Sterling, nonché delle celebri, mirabolanti, catastrofiche torte di crema, autentiche « di ex machina » d'ogni farsesca commedia sennettiana. Nella serie Keystone il movimento dell'azione acquistò il ritmo afferrante di una vera e propria ridda infernale. I poliziotti inseguivano sempre ad una velocità incredibile alcuni grassoni da un quintale e mezzo che eseguivano salti di decine di metri in aria; spaventose deflagrazioni d'esplosivi deponavano pacifiche persone sulle più alte cime degli alberi, lasciandole lassù a gridare di terrore; il puro eroe abballava mura poderose a colpi di pugno, si scaraventava giù dalle cascate con la propria motocicletta o arrivava a bordo di velocissimi treni espressi. Deliziosa risultò fra l'altro la scena della piccola « Ford » utilitaria, che vomitava letteralmente centinaia d'agenti, contorcendosi allungandosi, raccorciandosi, sino a dissolversi in minutissimi pezzetti, fiera poi dovere compiuto, appena l'ultimo poliziotto l'abbandonava per raggiungere i propri colleghi.

Sennett preferì dall'antico genere burlesco anche gli attori. Le sue « stars » s'imposero ben presto per singole anomalie e grottesche truccature. E « big » Mac trasformò la massa eterogenea di codesti singolari interpreti delle sue creazioni in tipi classici ben definiti. Ben Turpin fu il roman-

tico amatore strabico; Fatty Arbuckle (Fatty) l'impetuoso ed obeso « buon ragazzo »; Hank Mann il sentimentale povero di spirito; Mabel Normand la buona ed onesta fanciulla. Il galante cavaliere dall'eterno sorriso fu impersonato poi da Ford Sterling mentre Louise Fazenda e Polly Moran ricoprivano il ruolo delle cosiddette « mute chioccianti », il tutto veniva completato dagli irruenti detectives della Keystone e dalle giunoniche ed alquanto ocche « bath beauties ». « Era così una vera galleria di ritratti — scrive Lewis Jacobs — degna di ogni motivo comico, ma molto più efficace e piena d'un gusto rabelaisiano ». È interessante notare come Sennett si sia preoccupato di congegnare i suoi film secondo un carattere logico. Egli intendeva fornire un certo senso di logica e di probabilità anche alla più assurda delle proprie commedie. A tale scopo, riservò molta cura nel taglio dei film, rivelandosi estremamente esigente. Nell'ottobre 1916, Film Pictorial ebbe a constatare: « Un film della Serie Keystone non sembra mai alto ad accordarsi con quest'uomo esigente... L'efficace eliminazione di sei o dodici "piedi" di pellicola per ogni "piade" salvato è ciò che fa di Sennett un maestro... perciò un metro dev'essere scelto per rappresentare tutta quella originalità che veniva espressa prima in dodici "piedi" di pellicola ».

Circa le trame delle sue commedie, si sa che Sennett si circondò di un'autentico stato maggiore di direttori artistici e di scrittori. Amò molto farsi raccontare a voce dai propri « gagsmen » i soggetti più originali ed anche quelli meno importanti, in modo da poterne inquadrare nella propria mente l'ulteriore azione cinematografica. Molto spesso, ispirato da una frase del soggettista, si precipitava verso un angolo del teatro di produzione, mettendosi infaticabilmente al lavoro per più ore, dettando agli stenografi le direttive per la sceneggiatura. L'indomani il testo scritto veniva affidato ad un regista in seconda, che s'incaricava di tradurlo in riprese cinematografiche. Così Sennett fu in grado di supervisionare personalmente la ripresa di persino dodici film in una volta. Sennett si rivelò l'autentico « Re della Commedia » nel periodo 1913-16 con la Serie della Keystone. Nel 1917 concesse alla casa « Triangle », di cui era stato, nell'anno precedente, produttore con Ince e Griffith, i suoi diritti d'esclusiva sul marchio di fabbrica « Keystone » e s'associò alla Paramount in qualità di produttore-regista. Da quel momento il suo

stile cominciò a prendere un indirizzo di maggiore raffinatezza, dato il mutato gusto dei tempi. Il successo non l'abbandonò ancora, onde egli poté ritornare nel 1921 al comando della propria compagnia. Ma s'avviava ormai al declino, benché avesse più tardi confessato che nel solo triennio 1924-25-26 aveva accumulato i maggiori profitti. Il pubblico del dopoguerra reclamava ora commedie semplici e « beneducate ». E Sennett trasformò il suo glorioso « slapstick », indebolendo il primitivo senso della burla ed il gusto della satira vivace.

L'avvento del sonoro rivelò le scarse qualità fonogeniche di molti dei suoi attori: egli cercò allora di correre ai ripari, scoprendo l'attore-cantante Bing e rivalorizzando W. C. Fields. In quello stesso anno 1929, il formidabile « crack » di Wall Street provocò il suo completo crollo finanziario; nella voragine scomparvero dai cinque agli otto milioni di dollari, l'intera sua fortuna. Ma non era tutto. Sennett doveva cedere il campo soltanto al nuovo genere dei cartoni animati di Walt Disney. Mickey Mouse scatenò un tale delirio di entusiasmo colle proprie prodezze, che l'antico « Re della commedia » fu costretto, deluso e scoraggiato, ad assistere al rapidissimo dissolversi della propria fama.

Oggi Mack Sennett torna alla ribalta cinematografica solo in rare occasioni, e senza il grande interesse e il clamore suscitati un tempo. Ma la sua opera merita di essere ricordata per quel senso d'acuta fantasia, di efficace satira, di burlesche assurdità « logiche » che caratterizzarono i suoi lavori ed influenzarono il genere comico nordamericano ed europeo. Abilissimo sfruttatore delle risorse del « camera », creatore dello « slapstick », stila nato essenzialmente dal cinema e per il cinema, iniziatore d'un nuovo genere di commedia, Sennett tramandò i segni della propria attività negli attori che lanciò per primo sul cammino cinematografico: Fatty Arbuckle, Harry Langdon, Carole Lombard, Wallace Beery, Gloria Swanson. Ancor oggi, molte sue trovate sono utilizzate nei film manipolati da Hollywood. Ancora oggi, critici e studiosi d'ogni paese invocano per i film comici un certo ritorno, sia pur adattato colle mutate esigenze dei tempi, a quelle formule di originale freschezza e d'ingenua spontaneità fantastica che reseva tanto rimarchevoli le realizzazioni sennettiane.

GIORGIO FENIN



« Filomena e le pene del cuore »

Pubblico e pubblico

QUALCHE tempo fa, trovandoci per caso in un paese di provincia, siamo andati al cinematografo: una di quelle sale che si possono paragonare alle sale di sobborgo di una grande città, ma che in quel paesetto rappresentava il teatro locale. Due rappresentazioni alla settimana, alla domenica e nei giorni festivi doppio spettacolo. Si rappresentava un film di qualche anno fa; ma in condizioni abbastanza buone, poiché non essendo considerato opera di rilevante successo, non aveva ottenuto nelle sale cinematografiche quell'interesse, che, secondo qualche intellettuale del cinema, probabilmente si sarebbe meritato. Abbiamo detto intellettuale del cinema ma si sarebbe potuto dire amatore del cinema; oggi infatti il numero degli amatori del cinema va facendosi più rilevante. A giudicare dalle conferenze cinematografiche con proiezioni che si svolgono con frequenza nelle varie città italiane, è lecito pensare che esista ormai un pubblico specializzato per seguire con vivo interesse l'evoluzione di una cinematografia autentica e degna di essere chiamata arte.

Dalla nascita del cinema, ad oggi, vi sono almeno cento opere le quali possono essere

giudicate da un punto di vista strettamente artistico. Opere che posseggono i segni inconfondibili di un'arte, la quale, basandosi sulla meccanicità di certi strumenti, supera questa meccanicità per raggiungere un grado di immediata corrispondenza con lo spettatore.

Infatti il pubblico della sala cinematografica del paese di provincia apprezzava senza volerlo e senza darsi nessuna aria intellettualistica, proprio quei motivi che fanno del cinema un'arte; senza darsi ragione del fatto che vi fosse un montaggio ritmico particolarmente curato o dei movimenti di macchina funzionali, ma « sentendo » che c'era qualche cosa per cui dal principio alla fine stava rivolto con gli sguardi allo schermo e con l'udito ben teso.

Si dice spesso che un film è commerciale per la presenza, poniamo, di un celebre cantante il quale fa ascoltare al pubblico nella buia sala cinematografica qualche nota romanza di qualche nota opera del repertorio melodrammatico ottocentesco italiano. Esistono in qualche città congreghe di amici della musica per i quali tali generi di film riescono senza dubbio oltremodo suggestivi. A noi pare che dovendo giudicare — e non

potendolo giudicare altrimenti — il cinematografo per i suoi valori essenziali ed esclusivi, film di tal fatta si possano paragonare convenientemente a quelli brevissimi che si vedono tuttora in qualche bar di New York, introducendo in un apparecchio una moneta da venti cents; sono, codesti film, di carattere pornografico; una donna che si sveste, e via dicendo, onde l'istinto dello spettatore ne è sollecitato, ma ciò non ha niente a che vedere con la commozione artistica.

Griffith sapeva bene cosa voleva dire arte popolare, ma Griffith è stato proprio colui che ha inventato o ha perfezionato alcuni fra i fondamentali mezzi espressivi del cinema applicandoli magari a storie di romanzi d'appendice. Senonché ha dimostrato come la vicenda di per sé stessa conti poco, mentre abbia una sostanziale importanza il modo con cui i mezzi inventati potevano avere la loro suggestiva applicazione.

Ritornando a quanto si diceva prima e all'allusione fatta di un pubblico specializzato (pubblico da conferenze cinematografiche, da serate retrospettive di cine-guf) confrontato con quello del paese di provincia, vien fatto di concludere che, tra questo e quello, non vi sia una sostanziale diversità,



«Logica» dei De Filippo (foto Croco)



Una scena di 'Giarabub'

nel senso che il primo, rendendosi ragione o volendo magari ostentare una sua comprensione dell'arte cinematografica, il secondo non dandosene pensiero, ambedue sono in grado di intendere e di sentire quello che è buon cinema, distinguendolo da quello che è cattivo cinema. Sia l'uno che l'altro di codesti pubblici possono essere portati ad apprezzare opere meno ortodosse, ma sia l'uno che l'altro hanno le qualità per poter apprezzare, ove siano coltivate convenientemente e con adeguata accortezza, il vero cinematografista.

Perciò è opportuno dire quanto sia necessario istituire un repertorio cinematografico e quanto sia necessario provvedere affinché non vadano deteriorati i negativi di quei film degni di conservazione. Dato che le copie positive vengono con tutt'altro che encomiabile trascuratezza abbandonate al loro destino, rovinare, mutilate, lasciate muffire in magazzini da cui ogni tanto i noleggiatori le ripescano finché non son più proiettabili; e a questo punto viene il macero.

Per cui vogliamo concludere anche noi in seguito alla recente ripresa dell'argomento (Michelangelo Antonioni, Guido Aristarco, Glauro Pellegrini e nel « Parlatorio » del numero 132 di *Cinema*, ancora una volta Francesco Pasinetti) come sia urgente pensare alla costituzione di quella Cineteca nazionale che mediante un appropriato regolamento porrebbe fine alla distruzione di un patrimonio artistico quale è quello cinematografico.

ALBERTO P. BESSONE

STORIA DEL CINEMA

Si è sempre detto che il cinema è opera di fantasia. Fantasia non solo da parte dell'autore del soggetto (stavo per dire l'autore del film, termine questo che oggi, al singolare, non è ammesso o riconosciuto) ma anche da parte dei collaboratori alla realizzazione del film.

Che direbbe il buon Méliès se risorgesse per dare uno sguardo panoramico alla cinematografia quale essa è oggi? Ma veniamo subito alla cinematografia italiana e cerchiamo di vedere senza altro in che correlazione essa è con la fantasia, con le opere di fantasia. La correlazione ha senza dubbio un aspetto negativo. Difatti si può asserire che la massima parte delle opere cinematografiche in circolazione (ed in preparazione) è « derivata », non è originale e non è quindi opera di fantasia.

Molti produttori, purtroppo, stanno « in agguato » quando debbono fare i programmi della loro Casa, non vanno invece, come dovrebbe essere, decisamente all'attacco. Essi sentono un po' qua, un po' là le varie voci, degli amici o meno, cercano di carpire un'idea che sovente anch'essa è derivata, oppure, se lavorano da soli, cercano di spremere ricordi e reminiscenze di gioventù su lavori visti al teatro, od al cinema e su libri letti o quasi. Non si capirebbe difatti come la maggior parte delle opere cinematografiche di cui sopra si parlava (ovviamente si era detto la massima parte) « derivasse » da opere letterario-storiche (romanzi italiani o stranieri noti o ignoti, ma in genere di larga diffusione popolare, per i quali le bancarelle si sono rese benemerite, oppure vicende

storiche, a loro volta già sfruttate letterariamente) da opere teatrali, ovvero ancora da opere liriche. Credo che i cataloghi di Ricordi e Sonzogno siano stati ampiamente « studiati ». Purtroppo tutto il cinema si è reso tributario della letteratura, della storia e delle arti teatrali drammatiche e liriche e questo, se pure non si può chiamare faciloneria (questo argomento sarà trattato, se possibile, successivamente) è nondimeno un indizio della facilità con cui si improvvisano programmi di lavoro.

Sembra pertanto opportuno, se non addirittura necessario, un esame di queste tendenze, dalle quali poi possono derivare inconvenienti notevoli, non ultimo quello della stanchezza del pubblico per questo genere di film. Se i produttori più ordinati ed organizzati hanno un ufficio soggetti, questo deve approfondire lo studio per la creazione di programmi di lavorazione, mettersi alla ricerca ed esaminare meglio quei soggetti che possono formare una opera originale, una opera di fantasia, una opera cinematografica propriamente detta. Se non hanno (ma l'avranno un giorno?) un ufficio soggetti, sviluppano essi stessi l'opera personale di ricerca per tirarne fuori opere originali, opere « create » appositamente per il cinema. È questo l'omaggio più gradito che potrebbe farsi agli inventori del cinema, agli appassionati ed ai suoi... sostenitori, che sono quelli che mandano avanti la barca.

E quello che sopra è detto non si riferisce solamente alla cinematografia italiana.

★



IL FATTO COLORE

Si è spesso ripetuto che, mentre la tecnica va avanti a passi da gigante, l'arte, nella nuova sua forma, non sa tenerle dietro e balbetta incerta il nuovo mezzo espressivo. Non è l'arte che chiede alla tecnica nuovi campi, ma è questa che si compiace di scoprirli senza curarsi della loro utilizzazione.

È questo anche il caso della fotografia a colori. Consideriamo superata la vecchia discussione, se la fotografia possa o non possa aspirare ad essere forma d'arte. Certo è che quando ancora nel campo del bianco e nero non sono stati raggiunti risultati definitivi, compare il fatto nuovo del colore a deviare assai più le tendenze ed a generare una notevole confusione.

Non ci si può dunque attendere dalla fotografia a colori un indirizzo preciso ed una meta definitiva, ma bisogna piuttosto ricercare un uso intelligente della macchina in funzione del nuovo mezzo.

Per troppo, i fotografi a colori sono stati devianti verso due tendenze: hanno, assai frequentemente, mirato ad una riproduzione più fedele possibile, ad una documentazione dei colori che il soggetto spontaneamente offra loro. Ed ecco le fotografie di tramonti, tanto per far vedere i cieli rossi, o di marine, tanto per fissare l'azzurro del mare, senza altri scopi meno ingenui ed immediati. Hanno ripetuto, in altri termini, l'errore che caratterizzò le prime esperienze del cinema, quando, inchiodata la macchina davanti ai fondali dipinti, chiusa dentro gli strani capannoni a vetri, si documentava il movimento per fornire ai primi attoniti spettatori la straordinaria novità della riproduzione di esso, senza intuire la strada verso cui la nuova forma d'arte si sarebbe incamminata.

Ma, oltre ai fedeli riproduttori del colore, esiste la categoria di coloro che continuano ad usare gli stessi mezzi e gli stessi accorgimenti artistici del bianco e nero, quasi ignorassero la pellicola che è in macchina, affascinati dagli effetti di luce radente o da particolari tagli. Per quanto dimostrino perizia tecnica e bravura, essi rischiano di esaurire i loro sforzi in una strada altrettanto falsa della prima.

A questo secondo genere, ci sembra abbia il difetto di appartenere la prima parte della serie di diapositive presentate da Guido Pellegrini nella sede dell'Associazione Fotografica Romana. La proiezione illustrata da un commento parlato dello stesso autore, aveva come tema « Le quattro stagioni » ed intendeva mostrare, attraverso il variare dei colori, la successione degli aspetti della natura nel giro di un anno.

Ci è venuto spontaneo domandarci, ai primi quadri della proiezione, perché mai l'autore non avesse fatto fare un controtipo di alcuni ottimi controluce, di alcuni effetti particolarmente interessanti, ad esempio sul bugnato di una villa, a cui il bianco e nero avrebbe dato il vero risalto. Continuare ad usare la luce e le ombre, senza volerne ricavare effetti coloristici può essere la prova di una notevole abilità e preparazione tecnica, ma dimostra una certa cristallizzazione dove sarebbe stato necessario liberarsi di schemi inutili ed inadatti.

La fotografia, ad esempio, di due sciatori, nell'interno di una sala, in pieno controluce, con una finestra retrostante, ci fa pensare che sia stata

usata la pellicola a colori per il solo fatto che sarebbe stato troppo scomodo o troppo lungo, in quel momento, sostituirla con quella in bianco e nero; i colori, infatti, sono completamente scomparsi, nel forte contrasto dell'immagine, ed hanno lasciato una strana e neutra tinta.

Alla critica estetica bisogna poi aggiungere una critica tecnica. Il materiale Agfacolor, esclusivamente adoperato dall'autore per la presa delle circa cento diapositive presentate, ha, come tutti i materiali a colori, una ristretta latitudine di posa. Avviene così che, per quanto in una fotografia di luci e di ombre, si possa calcolare bene il tempo di posa, alcune parti del quadro presentano una sottoesposizione, traducendosi in un azzurrimento della zona, che col suo tono freddo e sgradevole guasta l'armonia del quadro. È bene pertanto, in considerazione di ciò, evitare per ora ogni eccessivo funambolismo.

Dove la fotografia si scalda ed il colore diventa funzione è nelle immagini dell'autunno.

Dal primo ingiallire, alle prime foglie cadute, dai tappeti che esse formano a terra nei viali del parco, ai colori degli alberi staccati, il progredire degli aspetti della stagione è stato mostrato in una sequenza nitida e minuziosa. Era qui evidente la ricerca di un effetto che, per quanto possa sembrare facile, rimane essenzialmente e nettamente coloristico.

Molto belle ci apparvero alcune fotografie di nebbia, tra gli alberi del parco: i colori smorti, l'aria stanca e desolata, davano alla fotografia un tono indovinato e particolare.

La diapositiva che ci è sembrata più bella è certamente quella che ha colto due monache nell'atto di salire una ripida scala. L'inquadratura dall'alto, che ingolfasse le due persone paludate nell'ampio vestito, l'atmosfera scura e pesante, la stessa scalata, che, nello scorcio, sembra sprofondarsi sotto la macchina da presa, danno l'idea della fatica dell'ascesa. Ma a portare il centro di attenzione sulle due piccole figure, sul fondo della scala, non contribuiscono né particolari giochi di luce, né la composizione architettonica del quadro, ma solo l'effetto coloristico dato da due semplici croci scarlatte, distintivo dell'ordine, che le due suore portano sul petto. Basta quella piccola pennellata ad individuare il soggetto in un ambiente assai grigio e squallido; effetto questa volta non facile e casuale, perché senza di esso la fotografia non avrebbe avuto ragione, ma essenziale nella semplicità e compostezza del quadro. Semplicità, dobbiamo subito aggiungere, che ci sembra una dote del Pellegrini, presente anche nella meno riuscite sue fotografie.

Per finire, dobbiamo constatare come in questa ed in altre simili mostre, si noti l'assenza completa di fotografie a colori con luce artificiale. Pur ritenendo giusto l'indirizzarsi verso i colori sotto la piena luce solare, ci sembra strano che nessuno dei consumati adopratori delle Nitraphot nel bianco e nero, abbia voluto tentare qualche esperienza nel campo del colore, proprio quando la facilità di variare la composizione spettrale della luce avrebbe potuto portare a degli imprevedibili ed interessanti risultati. Perché tanta timidezza, signori fotografi a colori?

MARIO CALZINI

MASCHERE AMERICANE

NELL'EUFORIA del dopoguerra (1918-1922), il clero protestante americano ebbe paura per la prima volta nella loro storia; presbiteriani, battisti e anabatisti, metodisti e mormoni si trovarono d'accordo: il pubblico degli Stati Uniti abbandonava i templi per frequentare il cinema. Sinclair Lewis ha descritto magistralmente questa storia di pastori gelosi e affaristi nel suo *ELMER*; da parte sua, il clero non esitò un momento a fare un'equivalenza: Cinema = Diavolo. C'era un precedente: all'epoca del trionfo di quel ladrone di Edison, poco dopo la costituzione della *Motion Picture Patents Co.*, il 10 gennaio 1909, la *Chicago Tribune* scatenava contro il cinema l'accusa che costò la vita a Socrate: corruttore della giovinezza. George Kleine ebbe incarico di replicare; ma a Nuova York la *Children's Society* (sic) attaccava in tribunale una sala di proiezione che osava presentare un fatto di cronaca, un uccisore: L'ARFAR THAW. I puritani del *Clan Murphy* di Rhodes Island saccheggiavano i cinema recalcitranti. Chicago incaricava il capo della polizia di proibire i film a suo giudizio immorali. A Nuova York i teatri di varietà, toccati dalla concorrenza, si associarono ai pastori quacqueri e obbligarono il sindaco Mac Cullen a far chiudere i cinema. Lentamente ma sicuramente, tra il 1911 e il 1916, la censura prese piede in ogni Stato dell'Unione; fino al 1922, ogni produttore doveva accontentare 47 censori. Non ancora contenti, poiché la corruzione ritoccava il rigore degli sforbiciatori, le varie associazioni — *International Reform Bureau*, la *Women's Temperance Union*, la *Federation of Women's Clubs*, *Young Men's Christian Association*, *Boy Scouts of America*, *California Congress of Parents and Teachers* etc. — chiedevano una sorta di inquisizione; la guerra d'Etiopia non era ancora venuta a canalizzare il corruttore di queste femminelle isteriche.

Ma nel complesso, nel totale degli affari del cinema statunitense, quegli attacchi non erano che colpi di spillo. Nel 1921, il cinema avendo centuplicato la sua potenza di spettacolo rispetto all'epoca della prima offensiva, i pastori (questa volta senza il concorso dei padroni di *music-hall*) inaugurarono una seconda offensiva. Il 10 luglio 1921, l'«Attorney» generale di Boston puniva il «District Attorney» della Contea del Middlesex [hunny soit...] colpevole di aver coperto nel 1917 uno scandalo avvenuto in un locale di Waburn (Massachusetts): durante una cenetta offerta da Fatty, una dozzina di grandi produttori americani avevano danzato nudi con dodici signorinelle nello stesso costume. Fatty e i suoi amici sborsarono 100.000 dollari per far tacere la giustizia. Ma Roscoe Arbuckle detto Fatty, da buon comico, era nato sotto una cattiva stella: due mesi dopo, in una notte d'orgia, una *wild party*, Virginia Rappe gli moriva tra le braccia. Raoul Gômez de la Serna ha descritto nel suo romanzo *Ciné-ville* (1928) questo dramma; ma nessuno potrà mai chiarire il mistero, escluso forse il fornitore di liquori, di cocaina e di polveri erotiche. La Bibbia, Sodoma e Gomorra furono messi a sacco in citazioni folgoranti; più prosaici, i legulei si contentarono di mangiare tutta la fortuna di Fatty, un milione di dollari. L'amico di Chaplin, di Marie Dressler, di Mack Sennett, di Mack Sennett, colava a picco.

Will Hays
contro il cinema

Poco dopo, Taylor, il regista di Jesse L. Lasky, era misteriosamente assassinato. Si è detto che questo assassinio abbia fatto vendere più giornali della stessa dichiarazione di guerra. In ogni caso, il parallelismo tra Hollywood e Babilonia era ormai consacrato. I puristi americani si lavavano gli occhi, e acquistavano segretamente biglietti per la California.

I potentati del film corsero ai ripari; censura per censura, si dissero, preferiamo che la censura sia di casa nostra. Il 15 gennaio 1922 William H. Hays (o Will I, autocrate del cinema) dimissionava dal posto di ministro delle Poste, sotto Harding, ove non guadagnava che 10.000 dollari, e assumeva la carica di presidente della *Motion Picture Producers and Distributors of America*, a 100.000 dollari. L'ipocrisia americana aveva finalmente il suo sommo sacerdote. Sua Santità la Censura Preventiva. L'impiegatuccio dell'Indiana avrebbe avuto ormai diritto di vita e di morte sulla California.

In un primo tempo, per tranquillizzare i *businessmen* in generale, Will Hays espresse la teoria che il film è soprattutto il catalogo animato delle merci americane e «rappresenta in fondo il lavoro di 100.000 commessi». E per tranquillizzare e distrarre l'industria del cinema americano in particolare, fece una trovata geniale: comprò i grandi film stranieri (l'antico NAPOLEONE di Abel Gance, *PEPÉ-LE-MOKO*, *A NOTRE LA LIBERTÉ*, *VITA DI ENRICO VIII* di Korda, *LA GRANDE ILLUSTON*, *QUAI DES BRUMES*, etc.) e li fece proiettare in circuiti di quart'ordine.

Il compito principale di Will I era di organizzare il Terrore Bianco. Un reggimento di poliziotti fu messo a sua disposizione. Le attrici annusarono a volo il nuovo vento e si decisero a lavare i piatti e a ricevere i vecchi pastori bisognosi durante il loro té mondano del sabato. Il divorzio fu provvisoriamente mascherato. Will I fu finalmente in grado di emettere un codice, concepito secondo i suoi piani d'una censura che fosse nello stesso tempo politica, religiosa e sociale; come ogni censura, anche questa non proibisce — con pene gravi — l'idolatria, il vuoto e l'imbecillità; eccome un riassunto:

1) *Amore*. Intangibilità dell'istituzione matrimoniale. In-con-ce-pi-bi-li-tà dell'adulterio che, in ogni caso, non sarà mai giustificato o seducente. La tratta delle bianche è interdita (sullo schermo). Le malattie veneree sono interdette. Il bacio sulla bocca (con succhio) è ammesso come casto. Le donne si seducono solo dopo aver creato loro un alibi morale, cioè dopo aver avvicinato le loro labbra a un goccio d'alcol.

2) *Volgarità*. La figurazione di scene realistiche, sgradevoli e spiacevoli devono essere sottoposte al «buon gusto» e alla suscettibilità dello spettatore.

3) *Oscenità*. Proibizione assoluta (gesti, parole, allusioni, sogni, scherzi e suggerimenti).

4) *Danze*. I movimenti incorretti sono da considerarsi non ritmici.

5) *Costume*. Il nudo è interdetto.

6) *Sentimenti razionali*. Ogni bandiera sarà rispettata. La storia, le istituzioni e gli uomini importanti delle nazioni straniere saranno trattati con cortesia (esempio: C. BELL, il DITTATORE di Chaplin).

7) *Soggetti da evitare*. Impiccagione, elettrocuzione, interrogatori «affrettati» (la specialità americana, il così detto «terzo grado»), scene di ferocia, linciaggio, crudeltà verso gli animali, operazioni chirurgiche.

In un codicillo è detto che sarà proibito di giocare con la pubblicità; oggi sarebbe impossibile di ripetere un famoso trucco attira-gonzi; anni e anni or sono, nel periodo di supposte tenerezze tra John Gilbert e Greta Garbo, apparve questo manifesto:

John Gilbert

in **LOVE**

(dall'opera di Tolstoj)

with

Greta Garbo

Anodino? Allontanandosi d'un passo dal manifesto, i caratteri minuscoli sparivano e non si leggeva più che *John Gilbert LOVE Greta Garbo*. Il pubblico correva a razzo a comprare biglietti nel cinematografo più vicino.

La così detta «self-regulation» non è riuscita che a rafforzare l'ipocrisia dell'uomo di Babbitt. Riusci solo a rendere il cinema muto sui soggetti atroci, timido su quelli gravi e silenzioso su ogni ingiustizia. Per quel che è della morale, nessuno, meglio degli americani, sa presentare film spudorati che scivolano alla perfezione tra i proibiti di Will I. Quest'ultimo, col suo braccio destro Fayette Ward Allport, ha dovuto dirsi che è soprattutto necessario seguire l'opinione dei 250 milioni d'uomini che su questa terra ogni settimana vanno al cinema; ne ha tratto la conclusione che «la funzione del cinema è quella di ricreare; sarebbe sbagliato di lasciar prevalere l'interesse che abbiamo per i valori sociali; cadremmo in un'arte inferiore, la propaganda». Ma, al solito, la maggioranza è necessariamente il regno del cattivo gusto; e il cattivo gusto è sfruttato per ottenere l'abbruttimento completo del pubblico. E questo il risultato principale di vent'anni di sforbiciate, oltre a una constatazione d'ordine filosofico: la stupidità acuta della censura. Nel cinema americano il disastro non è gravissimo, grazie a personalità europee che producono di tanto in tanto film magistrali; la possanza del genio è tale che lo stesso Will Hays esita. Ed è questo dubbio che salva l'arte. Se il censore Will I fosse veramente sicuro di se stesso, la censura americana avrebbe ormai ucciso il cinema americano, come succede altrove. Will Hays, d'altronde, se lascia passare qualche film di gran classe, non lo fa in onore del genio; la sua esperienza gli suggerisce che i grandi film spiaccono al pubblico. [A chi lo dice, avrebbero esclamato i produttori di INTOLERANCE, di HALLELUJA! di THE CROWD, di DOCKS OF NEW YORK o di WINTERSET].

LO DUCA

MASCHERA



Quel che è permesso:
scollacciate americane...



Lo Zar dell'



Quel che cerca di soffocare la censura di Will Hays



Il rovescio della pudicizia di
documentario di John P. M.



AMERICA



REPUBLIC
PHIL MCCANN
from
PILSENER
MONTE SHON
SATURDAY
Billy Minsk's
BURLESQUE

esques' di Nuova York, dal
 o del Cinema 'Canudo')

La plutocrazia contro il lavoro: quel che Will Hays cerca di nascondere con le sue forbici

UN ALBUM DI COMMEDIE E DI ATTORI

(quarta puntata)

LA stagione 1924-25 fu più attiva che mai su tutta la linea, quasi arricchita dall'abbondante afflusso delle precedenti importazioni europee. Il numero di produzioni aumentò: si ebbero 246 debutti, di cui 163 novità.

Il primo posto, in questo anno così promettente, spetta agli autori americani. Dopo PROCESSIONALE e DESIDERIO SOTTO GLI OLMI, l'inverno rivelò una schiera di nuovi talenti. UCCELLI SELVATICI di Dan Totheron fu presentato al piccolo teatro di Cherry Lane.

IL TIZZONE, di Edwin Justus Mayer, procurò a Joseph Schildkraut un bel ruolo di ribaldo romantico; il Guild produsse SAPEVANO CIÒ CHE VOLEVANO di Howard; e Maxwell Anderson con Laurence Stallings sconcertarono il pubblico con IL PREZZO DELLA GLORIA (da cui è stato tratto il film muto GLORIA). Questa era la prima commedia sulla guerra che fosse realistica: la sensazione che creò fu dovuta anche al dialogo che si avvicina al linguaggio vivace e pittoresco delle caserme.

Presentata da Arthur Hopkins, con Louis Wolheim nella parte del Capitano Flagg e William Boyd in quella del Sergente Quirt, questa avventura movimentata di lotte e di amicizie portò una nota di virilità nel mondo artificiale del teatro.

La commedia, solidamente costruita, non mancava di umorismo, spirito d'osservazione e di un dialogo fluido che, esprimendo le serie intenzioni degli autori, avvinceva il pubblico, interessandolo alla trama e ai personaggi.

Gli autori americani di questa stagione rupero una volta per sempre con la tradizione puritana. Una nuova libertà era stata raggiunta nel contenuto, nell'idea e nella parola.

1916 - 1941

CON CENNI ILLUSTRATIVI DI ROSAMOND GILDER
(Traduzione di Ottorino Visconti)

In nessun'altra commedia era evidente questa nuova libertà come in SAPEVANO CIÒ CHE VOLEVANO di Sidney Howard, una storia di amore che si svolge tra i vigneti di Napa Valley.

Anche qui la spigliatezza del dialogo, l'arditezza della caratterizzazione, la dinamicità della trama nel quadro di un paesaggio tipicamente americano, svelarono la presenza di un nuovo talento.

La presentazione, per opera del Theatre Guild, fu eccellente: Pauline Lord, nella parte di Amy, la piccola cameriera in cerca di sistemazione, e Richard Bennet in quella dell'anziano ma esuberante Tony, viticciatore e contrabbandiere, diedero due interpretazioni piene di rilievo.

Nel 1926 il Guild presentò LA FIGLIA DI NED MC. COBB con Clare Eames, Alfred Lunt e Edward G. Robinson, e LA CORDA D'ARGENTO con Laura Hope Crews e Margalo Gillmore. Ma, mentre lanciava i suoi due giovani autori Howard e Lawson, il Guild non dimenticava gli europei: L'UFFICIALE DELLA GUARDIA di Molnar fu uno dei successi più clamorosi.

Nell'aprile del 1924 il Guild si era spostato nel suo proprio teatro sulla 52ª Strada, coronando il suo successo come istituzione teatrale con un pubblico di abbonati pieno di entusiasmo, un cartellone interessante, e una schiera sempre crescente di ottimi attori.

Il nuovo teatro fu inaugurato con CESARE e CLEOPATRA di Shaw. Helen Hayes fece della giovane regina una creazione stiliz-

zata e piena di fascino, mentre Lionel Atwill rese con sottile acume il personaggio di Cesare.

Gli autori moderni, con tutti i loro esperimenti di folclore, realismo, espressionismo e altre nuove forme, non erano riusciti però a scalzare la commedia ben costruita, la farsa, il melodramma e il dramma poliziesco dai teatri di Broadway che prosperavano in una attività sempre crescente.

Commedie come LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY (con scenari di James Reynolds) diedero a Ina Claire quel genere di parti in cui era insuperabile: spiritose, eleganti e costruite con grande abilità. Al suo fianco erano Roland Young e A. E. Matthews in quella vicenda di avventurieri d'alto bordo, piena di umorismo caustico e sottile.

Si ebbero 380 repliche, in una stagione assai fortunata che registrò altri successi eccezionali come CRADLE SNATCHERS (intraducibile), con Mary Boland e Edna May Oliver, e LULU BELLE, un melodramma di Edward Sheldon e Charles Mac Arthur, con Lenore Uric e Henry Hull, diretto da David Belasco.

Il melodramma era in auge in quel momento, talvolta nella sua forma più tradizionale, come nel GESTO DI SHANGHAI con Florence Reed, diretto da Guthrie Mc. Clintic; talvolta in una forma più raffinata come nel CAPPELLO VERDE di Michael Arlen, anch'esso diretto da Guthrie Mc. Clintic.

Katharine Cornell interpretò la pallida, tragica eroina di questo sintetico dramma post-bellico della decadenza di Mayfair, con una intensità e una sensibilità così profonde, da rendere accettabili anche le incongruenze della trama.

La disillusione era la nota predominante nel VORTICE, di Noel Coward, che fu pre-



Louis Wolheim e William Boyd in 'Il prezzo della gloria' di Anderson e Stallings (settembre 1924)



Ina Claire, Roland Young e A. E. Matthews in 'La fine della signora Cheyney' di Lonsdale (novembre 1925)



'Porgy' di Dorothy e Du Bose Heyward (ottobre 1927)

sentato il giorno dopo con la partecipazione dello stesso autore.

Il quarto scrittore inglese da aggiungere alla lista è John Van Druten, che pure riscosse un grande successo con IL GIOVANE WOODLEY, interpretato da Helen Gahagan.

Il Teatro Neighborhood nel frattempo aveva continuato il suo programma denso di propositi e di ideali. Gli appassionati di teatro erano sicuri di trovarvi commedie originali presentate con accuratezza e con gusto.

Lo strano dramma cassidico, IL DIBBUK (con Mary Ellis nella parte di Leah), diretto da David Vardi in collaborazione con Alice Lewisoohn e messo in scena da Aline Bernstein, fu uno spettacolo eccezionale.

Nella città alta, il Theatre Guild saggiava nuovi autori e un nuovo regista. PORGY, di Heyward, apri a Rouben Mamoulian la strada del successo.

Le scene erano di Cleon Throckmorton, la distribuzione interamente composta di negri, con a capo Frank Wilson e Rose Mc. Clendon.

Per Eugene O'Neill gli esperimenti non si fermarono all'espressionismo o alla sua « commedia di maschere » IL GRAN-

DE DIO BRUNO. Sul principio della stagione 1927-28 aveva pronti due lavori di grande respiro: MARCO MILLIONS e STRANO INTERLUDIO entrambi presentati dal Theatre Guild.

In quest'ultima commedia O'Neill fece un nuovo uso del soliloquio. Ciascuno dei personaggi parlava in due modi diversi: uno normale e l'altro come mezzo per svelare il pensiero inespresso. La commedia era anche di lunghezza insolita: la rappresentazione dei suoi nove atti richiedeva 4 ore.

Lynne Fontanne interpretò il ruolo lungo e complesso di Nina Leeds. Glenn Anders, Tom Powers e Earle Larimore erano i tre uomini le cui esistenze rotano intorno a quella di lei e ne sono assorbite.

La commedia, pur essendo così lontana dal convenzionale nella forma e così psicoanalitica nel contenuto, attirò un folto pubblico e batte' il primato delle produzioni Guild, con 426 repliche.

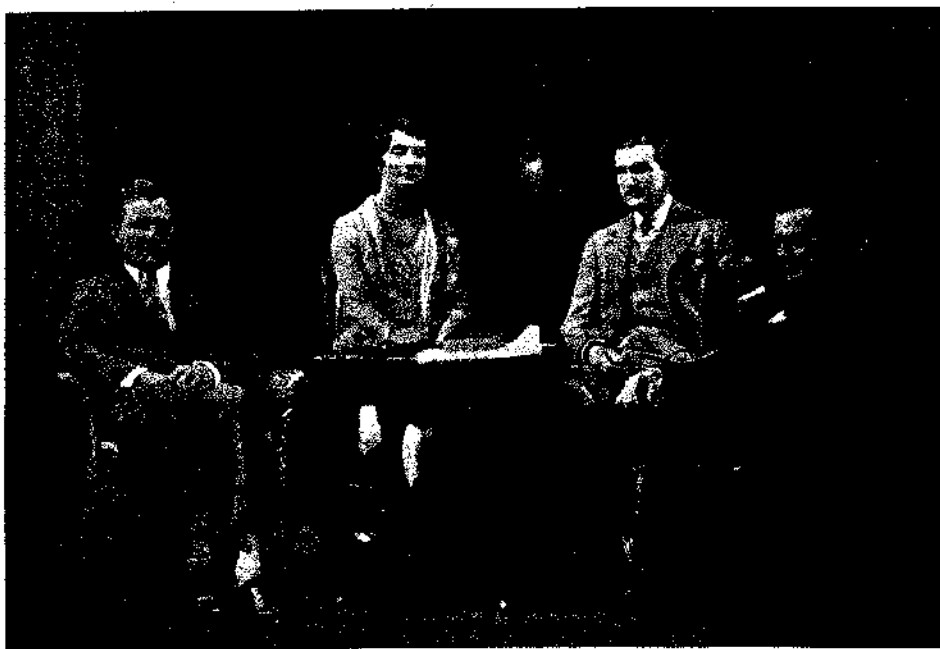
Nel frattempo i giovani autori americani che si accontentavano di seguire una rotta meno rischiosa, segnavano il passo. Maxwell Anderson ebbe la fortuna di avere Guthrie Mc. Clintic come regista e, come interprete, Ruth Gordon (attrice sensibilissima e di grande personalità) nel suo FIGLI DEL SABATO.

CON LA STRADA PER ROMA Robert Sherwood si segnalò come scrittore satirico, mentre Jane Cowl e Philip Merivale riscosero un grande successo personale.

Dal romanzo di Theodore Dreiser UNA TRAGEDIA AMERICANA fu tratta una commedia da Patrick Kearney; e Morgan Farley interpretò la parte del tormentato assassino. (Ne fu tratto anche un film con Philip Holmes).

Il grande successo librario di Edna Ferber SHOW BOAT (La barca di Tespi da cui è stato tratto il film LA CANZONE DI MAGNOLIA) fu portato sulla scena sotto forma di commedia musicale, con dialoghi e canzoni di Oscar Hammerstein II e musiche di Jerome Kern.

(continua)



Lynne Fontanne, Glenn Anders, Earle Larimore in 'Strano interludio' di O'Neill (gennaio 1928)

I tre Bragaglia



(Disegno di Majorana)

I BRAGAGLIA sono un modo d'intendere l'individuo italiano; essi rappresentano l'italiano di Ciociaria il quale esiste come esiste l'italiano lombardo o come una volta avevano luogo le stelle italo-napolitane o gli assi della canzone napoletana. Perciò essere Bragaglia è fare i Bragaglia. Anton Giulio ha confessato di essere nel cinema « figlio d'arte », uno dei pochi figli d'arte del cinema italiano. All'età di ventun anni, nel 1911, suo padre che dirigeva la Cines, lo affidò così ragazzo alle cure di Mario Caserini perché lo istruisse; Anton Giulio era già tenuto in grande considerazione: per quanto giovane, aveva già niente di meno fatto una riduzione de La Divina Commedia. Mario Caserini a quei giorni veniva considerato fra i maghi del cinema, era l'inventore dei saloni a doppio fondo e per primo in Italia usava, forse lui inventore in quei giorni di prova e riprova e di ricerca e di applicazione, il « primo piano ». Dice Bragaglia: erano i tempi delle scene comiche finali, mio padre acquistava ovunque fondi di magazzino, migliaia di piatti lesionati, migliaia di bicchieri incrinati, e i suoi acquisti venivano investiti in diavolerie epiletiche, in cadute fantastiche. Si inventavano allora i trucchi.

Nel 1911 Anton Giulio e Arturo crearono, il primo teoricamente e praticamente il secondo, il fotodinamismo futurista (se ne stampò un volume con una ventina di riproduzioni), ovvero la fotografia degli oggetti in movimento. Il cinema, in quel lontanissimo secolo di applicazioni, appendice ultima dell'Ottocento « noi si intendeva come scoperta e invenzione ». Nel 1916 Bragaglia ebbe a subire la seconda esperienza cinematografica; il film rimase celebre negli annali: PERFIDO INCANTO. Del 1930 è invece l'ultima prova cinematografica di Anton Giulio Bragaglia: VUE AMMAINATE, film tutto da ricordarsi con molti « purtroppo » ma del quale il regista si

dice soddisfatto, tutt'oggi dal lato esteriore, visivo.

Il quale regista abbiamo trovato al Teatro delle Arti, suo campo di battaglia ordinaria, ma in riposo dopo le lotte sostenute davanti al botteghino per respingere gli assalti della folla che voleva entrare, vedere l'orellade americana. Bragaglia è comunicativo, è ottenuto posto sul divano di Raskolnikoff, abbiamo posto le questioni che varie volte non hanno avuto risposta rivolte ad altra gente:

- 1) funzione del cinema nel costume attuale,
- 2) morale del cinema;
- 3) possibilità per ogni nazione di un cinema proprio.

Ed ecco in ordine le risposte di Bragaglia.

— Poiché il cinema mostra essere una facile porta e larghissima e aperta a tutte le avventure, la funzione sua è quella di corrompere molte fanciulle e giovanotti che potrebbero darsi al teatro; ed è sua funzione suscitare nelle persone meno preparate ambizioni superiori alle condizioni

normali, spesso traviando e avvinando gli individui per vie traverse.

— Morale? la morale della favola, e cioè i quattrini. Ma in quanto arte, il cinema si investe del problema, molto vecchio, se l'arte debba o non debba esser morale. E perché affidare proprio al cinema, così giovane e impreparato, la responsabilità di essere morale quando la stessa responsabilità è stata eliminata dalle altre arti? E morale quel film che è bello: e come dicono i greci, è buono quello che è bello.

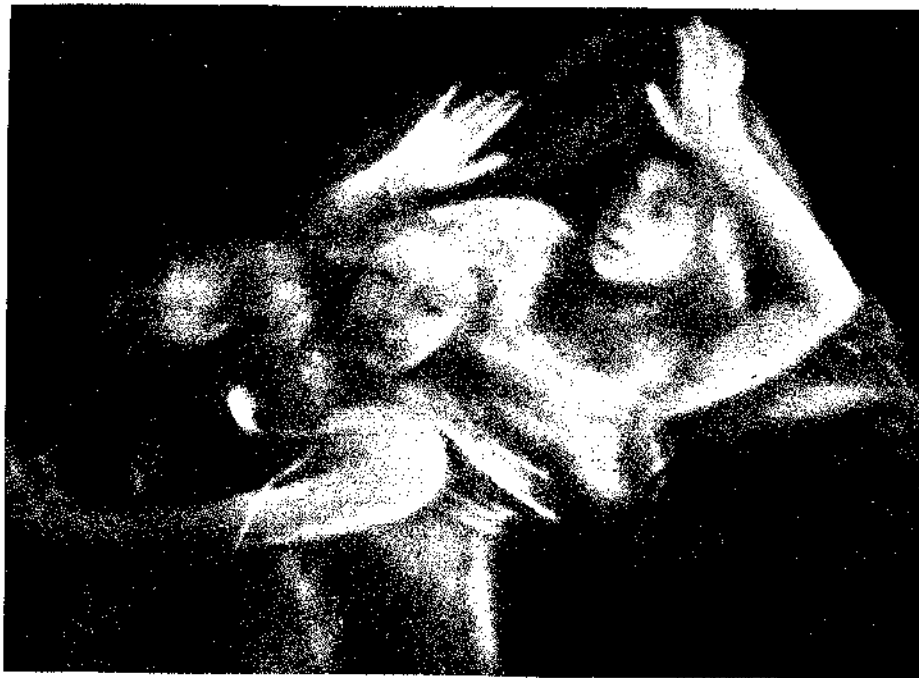
— Per la terza questione, si può dire che ogni nazione ha oggi — come si diceva una volta per teatro — il cinema che si merita. Il cinema italiano va benissimo perciò. Io che sono italiano sì ma ciociaro, penso che esiste un modo ciociaro di fare il cinema, intendo questo modo alla stregua del teatro popolare. Intendo dire avere un cinema « castizo », la parola spagnola significa come si vuole sorgiva, autoctono, locale ma davvero « proprio » della terra, con le genti che le si riferiscono. Un film è bello quando risulta

con le genti del luogo, e perciò deve essere antiborghese e antistandard, antinternazionale, ma farci capire i canadesi nel Canada, gli armeni in Armenia, i francesi in Francia. Io penso a un cinema popolare come al teatro popolare che rappresenta: Verga, Giovanniino o la morte, Luisella Catena, Sperduti nel buio e di questo passo.

« Farai un film? e quando? »

« Quando non so. Ho in mente un Enrico IV pirandelliano, un Avventuriero davanti alla porta e un Mastro don Gesualdo di Verga. Chi vivrà vedrà ».

Arturo confessa che i tre Bragaglia sono in effetti quattro, solo che il quarto, Alberto, dedicatosi alla carriera professorale, alla critica, alla pittura e altre diavolerie sempre molto considerabili, non tiene assolutamente a



Espressione fotodinamica futurista di Arturo Bragaglia

mettersi in luce, a farsi vivo; e anzi costruisce intorno a sé un muro oltre il quale è il mondo che a lui concede di lavorare serenamente.

Queste cose Arturo Bragaglia, insieme a non poche altre confidenze, ce l'ha raccontate nell'ufficio fotografico di Cinacittà.

È un ufficio-laboratorio, alcuni ragazzi lavorano a ritagliare, altri a stampare; poi vi sono sale per la posa; e altre sale per gli attori o le attrici che aspettano.

Arturo, ora attore, ora fotografo, resta però sempre « divo », e non perché viva a Cinacittà ma perché l'aura di celebrità gli è sempre stata intorno alla testa, ora calva, come un diritto, una logica illuminazione fin da quando, 1909-10, ha cominciato a fare fotografie, per finire insieme a Anton Giulio nel 1912 futurista e inventore della fotografia del movimento della quale diamo un saggio.

Ora fa di tutto, e vi riesce, per rassomigliare al personaggio vario e comicamente « locale » che interpreta: è una sorta di figura dialettale la sua che torna e fa parte dei modi di vedere, di sentire e vivere il personaggio teatrale, quasi la « macchietta ». Chi l'ha scoperto, ha avuto idea ottima, è una trovata del cinema. Arturo Bragaglia ha girato una ventina di film sempre piazzandosi bene, facendosi vedere. Fra i film ai quali ha preso parte, chi non ricorda MADDALENA ZERO IN CONDOTTA di De Sica, o DOCUMENTO di Camerini, o ancora ADDIO GIOVINEZZA di Poggioli, I MARITI di Mastrocinque? Le sue ultime fatiche sono BEATRICE CENCI (Brignone), e SE FOSSI ONESTO, che il fratello suo Carlo Ludovico ha diretto e che ancora non è stato passato agli schermi; e L'UOMO VENUTO DAL MARE ancora in fase di montaggio, diretto da Randone.

In tre anni, che la sua anzianità di attore non va oltre, è un bel po'. Certi attori non prendono parte a venti film nemmeno in vent'anni.

Volevamo intervistare l'Arturo dei Bragaglia alla maniera più giornalistica, chiedendogli per esempio se preferiva che il suo nome venisse per ordine alfabetico con gli altri, o se voleva che si mantenesse l'ordine di altezza o quello cronologico; si volevano sapere mille cose sulla fotodinamica futurista, e all'ultimo momento abbiamo limitato a pochissime domande la molestia della visita.

« Con chi avete lavorato meglio fra i registi? »
« Con De Sica. Vittorio De Sica è il più grande regista che vanti l'Italia, è il regista coscienzioso per eccellenza, calmo e sicuro; e spesso superiore anche a Camerini che è senza dubbio il miglior regista che abbia oggi l'Italia, calmo, coscienzioso, sicuro per eccellenza, superiore qualche volta a De Sica che è oggi il migliore, ecc. »

« Come calcolate la vostra carriera? »

« Dal volume che occupano i diversi "si gira" che mi sono fatti, e dall'abbondanza di richieste che ho per girare ora qua e ora là ».

« Chi è più docile a farsi fotografare, l'uomo o la donna? »

« Le donne, sono più docili e più vanitose; alle donne è concesso d'altra parte di posare assumendo pose bizzarre, gli uomini spesso vorrebbero, ma sono abbastanza capaci di resistere dal farlo per condannarli definitivamente... »

« Quale l'attore più schivo di fotografie? »

« Nazzari, non vuol saperne mai di posare ».

« E chi è invece il più vanitoso? »

« Gli attori per il fatto di essere attori sono tutti vanitosi, farebbero carte false per una fotografia, specie le donne ».

« Fra le donne, allora, quale la più vanitosa? »
« Clara Calamai, che per essere fotografata fissa appuntamenti anche una settimana avanti; e Maria Denis che mi tiene in molta considerazione, fino a insistere non poche volte perché io lavori nei film che interpreta ».

« Che fareste se dovete dirigere un film, cioè che film fareste? »

« Farei un film nel quale Beatrice Cenci incontrandosi con l'uomo venuto dal mare, per Centomila dollari cede il documento a I mariti, i quali al grido di Addio giovinezza, disapprovando Maddalena (zero in condotta) loro figlia, e dovendole cercare un marito per il mese d'aprile, la affiderebbero al Teatro delle Arti dove Anton Giulio senza dubbio potrebbe farla recitare



Arturo Bragaglia: autotraciatura fotografica

insieme a Pirati della Malesia, e dove io farei svolgere il mio film. Naturalmente Se io fossi onesto »

Carlo Ludovico Bragaglia, irreperibile per più giorni, l'abbiamo trovato al teatro n. 2 della Farnesina dopo inchieste durate ore. Era nel camerino di Clara Calamai e insieme ad un uomo con molti capelli sul collo leggeva scene de LA GUARDIA DEL CORPO, il film attualmente in lavorazione, con Campanini, De Sica, Tofano. Gli incontri coi registi si svolgono di solito in aura di cordialità, e G. L. B. non ha smentito la tradizione; usciti dal camerino, rifugiatici in una specie di luogo ove non arrivavano i mormorii, i brusii del teatro, le voci degli operai allestitori, le domande si sono venute a mettere insieme alle domande, le risposte si sono seguite con buon ritmo.

Il film più vecchio di Bragaglia è O LA BORSA O LA VITA fatto nel 1933 con Tofano, e resta semi-

pre anche se oggi superato dal tempo, il miglior film del regista, o almeno il film al quale Bragaglia pensa di aver dato il meglio di sé. Era importante, dico, per l'innovazione, l'estro, la fantasia, la vivacità. Il « sogno » di Tofano era certamente un bel pezzo di bravura.

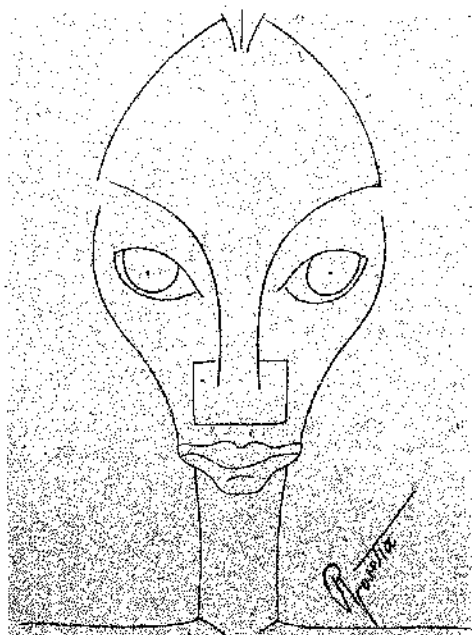
Altro film al quale il nome di Bragaglia è legato, è LA BOSSA DEGLI ANGELI (1936) con Nazzari e Luisa Perida; film che resta un bellissimo tentativo di documentario e di dramma. Altri film sono UN CATTIVO SOGGETTO e PAZZA DI GIOIA, e moltissimi altri. L'ultimo girato è SE IO FOSSI ONESTO.

Bragaglia tiene a far sapere che i suoi aiuti sono diventati tutti registi: prima di tutto Camillo Mastrocinque, poi Giacomo Gentilomo, e ora Maria Teresa Ricci, che dopo essere stata per molti anni sua assistente e collaboratrice, è passata alla regia (attualmente lavora sceneggiando il film che dirigerà).

Fra gli attori più disciplinati C. L. B. ricorda De Sica e ottimo collaboratore dice che è Nazzari: fra le attrici Maria Mercader trova essere la più dotata di sensibilità, ma attrice di grande classe resta Edwige Fenech, con la quale egli ha girato in doppia versione AMORE. In generale gli attori italiani, tutti, sono dotati di qualità che li rendono simpatici collaboratori, e di solito non si chiede mai troppo.

Per un film italiano, Bragaglia pensa che sarebbe necessario tornare alla letteratura nostra più locale, quasi dialettale, ma che già è universale: Verga, Capuana, la Serao, forse anche Goldoni non salottiero. Ma per sua esperienza dice che il pubblico non apprezza, non vuol saperne di questi film che per gli ambienti e per le vicende appaiono poveri, aridi, senza gusto. Il pubblico è influenzato dalla cinematografia americana; i registi sono influenzati dalla cinematografia americana, i produttori sono influenzati dalla cinematografia americana, la cinematografia italiana segue ancora con falsi scaloni, false camere da letto, false camere da pranzo, false ballerine, segue solo la cinematografia americana. Il pubblico nel cinema vuole eleganza, vuole gusto, vuole grandiosità, vuole pacchianeria in grande stile, e sciampagna, e giacche da sera e fiori sui tavoli, e mobili lussuosi. Inutile mettere vetri rotti alle finestre e qualche sedia spagliata: il pubblico non ama vedersi ritratto com'è, ma piuttosto come vorrebbe essere. E se così è, per ora, così sta.

R. G.



C. Ludovico visto da Rosetta



Vita di Anton Giulio

GENIA DELLE ARTI

DIRETTA DA
ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA
STACI

B O XX



Anton Giulio a 10 anni.



A. Giulio e il piccolo Arturo



Sapienza di A. Giulio



Con la signora Genina a Capri sotto la vigilanza di Edoardo Anton

4. *Conversazione con Giovanni Nesci circa alcune questioni riguardanti il sonoro.*

Ho visto e ascoltato SCAMPOLO. Quantunque codesto film non abbia la pretesa di raggiungere nella colonna sonora effetti sorprendenti, né di creare in questa o quella scena in virtù di un'adeguata applicazione di suoni e rumori, una atmosfera particolarmente suggestiva, né di valersi dell'asincronismo — che son tutte questioni di indole artistica — il sonoro, considerato nel suo aspetto tecnico, soddisfa pienamente. Perciò, quando ho saputo da Giovanni Nesci, che ne è stato il tecnico del suono, che il regista Nunzio Malasomma ha voluto effettuare la presa diretta dei suoni e del dialogo, e il risultato è stato ottimo, ne sono stato particolarmente lieto.

È da qualche tempo infatti che vado accorgendomi come alla colonna sonora dei film non si badi troppo; e non voglio nemmeno dire, adesso, badarci artisticamente; ma tecnicamente. Si effettuano infatti le riprese mute, oppure con la sola « colonna guida », e la colonna sonora si compone dopo, a montaggio concluso dell'immagine. Ora, io non dico che durante il montaggio non ci debba esser lavoro per i tecnici del suono. Anzi. Ci saran da fare mischianze (o missaggi che dir si voglia) diversi; non è necessario che tutto sia ripreso direttamente. Talvolta è impossibile. Lo stesso commento musicale, per esempio, viene adattato dopo, a film finito, in quella che si dice « sede di sincronizzazione ». (Espressione brutta, lo so, ma ormai nel gergo cinematografico ci sono, oltre alle belle e simpatiche, anche brutte espressioni). Anche per quanto riguarda la musica ci sarebbe da dire, ma rimando il discorso ad altra volta; desiderando qui conversare con Giovanni Nesci delle questioni tecniche. Tu, dici, caro Nesci, che, in fondo, i tecnici

del suono sono trascurati. E perché, chiedi, tra gli altri premi che vengono attribuiti annualmente a Venezia, e di cui quest'anno s'è avuta la prima edizione, non ve ne è uno per il migliore tecnico del suono? Giusta domanda, giustificata richiesta da parte di uno, come tu sei, che lavora coscienziosamente e che intenderebbe avere la collaborazione degli altri che lavorano intorno ad un film, e in particolare del regista; soddisfatto quindi se il regista pretende, contrariamente a certi vezzi, oggi purtroppo divenuti quasi di moda, la presa diretta del suono, dei rumori, del parlato, che possono essere presi direttamente. Io apprezzo molto quei registi, e cito fra tutti Augusto Genina, che stanno con l'occhio alla macchina da presa; e godrebbe le mie simpatie colui che seguisse certe prove nella cabina sonora. Non che questa attività del regista rappresenti una invadenza da parte sua, ma anzi un maggiore senso di responsabilità.

Con le post-sonorizzazioni e il doppiato di quegli attori e attrici che per non essere italiani o per qualche incapacità costituzionale non sanno parlare l'italiano, succede alle volte che, per esempio, i piani sonori vanno a farsi benedire. Non vogliamo qui alzar la bandiera del verismo sonoro, ma nello stesso tempo non sappiamo che valore artistico abbia, per dare un esempio, quel quadro di SANTA MARIA, in cui si vedono, lontanissimi, Conchita Montes e Amedeo Nazzari,



passaggiare, e si odono in primo piano, sufficientemente robuste, le voci di Rina Morelli (che doppia la Montes) e quella di Nazzari (che doppia se stesso); cui ne segue un altro, in cui gli stessi attori son visti vicini, ma le voci invece sono attenuate.

In un certo senso mi piacerebbe che ci si rifacesse l'orecchio a certi film, come VECCHIA GUARDIA, in cui vi sono quadri di esterno con suggestivi effetti sonori, e il sonoro è stato ripreso direttamente.

5. *Conversazione con Cesare Mercandino intorno ai film storici.*

«...fedelissimo frequentatore di cinematografi, mi tortura da un pezzo un interrogativo: perché tanti film storici, pseudo-storici e in costume?». Ecco la domanda di Cesare Mercandino. Come lo stesso scrivente osserva, le risposte possono essere diverse, e della cosa già s'è parlato in varie occasioni. «È possibile che i pennacchi e le corazze, le barbe finte e i parrucconi abbiano tanta presa sul pubblico italiano?». Sì. Evidentemente sì.

E a volte basta proprio un titolo a chiamar l'attenzione degli spettatori. E son proprio le Pie, le Beatrici, i Bravi, i Fornaretti quelli che invitano il pubblico al cinema. Poi un bel giorno il repertorio finisce. Si tratta proprio di un repertorio, che è lo stesso dei drammi popolari; drammi di cui, magari, non si conoscono di preciso i particolari. Valga un esempio: I DUE FOSCARI. C'è la tragedia di Byron, c'è il melodramma di Verdi. C'è stato già un film. Ma se ne potrebbe fare un altro, e di un certo tono. Si pensi alla situazione del vecchio Doge destituito, l'unico in tale situazione in tutta la storia della Serenissima Repubblica, che ascolta, morente, il campanone di San Marco, col quale si annuncia l'elezione del successore: alla plasticità di una scena cinematografica su questa situazione drammatica. Non è vero che debbano essere, codesti,

film brutti ad ogni costo. Per questo, prevedendo, che una volta o l'altra qualcuno avrebbe ripensato a I DUE FOSCARI, circa due anni fa proposi il film a Giulio Manenti. Egli mi parve entusiasta, ma non ritornò in tempo sull'argomento, che i mesi passarono e adesso a I DUE FOSCARI ci pensa un'altra Casa di produzione. In ogni modo, non so quanti conoscano le vicende dei due Foscari. Ma il pubblico legge il titolo, ha nell'orecchio qualcosa, gli si presenta alla memoria l'immagine di Venezia (ahi quanto bistrattata, mia Venezia!) fastosa e rutilante, ed entra nel cinematografo.

Insomma, è sempre il modo con cui è eseguito un film, quello che conta. Eppure anche dai cosiddetti « drammoni » si può cavar qualcosa. Del resto, Esodo Pratelli, nel realizzare per lo schermo le vicende di Pia de' Tolomei, non ha cercato forse di allontanarsi da certe esteriorità per dare semmai — si veda la sequenza del sogno — un accento più nobile?

La citazione che fa il Mercandino circa PICCOLO MONDO ANTICO, «di ben altri intendimenti», è un esempio di come si possa trattar materia storica e costume.

Onde ne consegue, ancora una volta, che occorrono registi di ingegno e di gusto, che sappiano dare alle opere un tono, se non addirittura l'impronta di una scintillante fantasia.

FRANCESCO PASINETTI

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA
LIRE ITALIANE 358.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

207 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'EGEO,
NELL'IMPERO ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



modità superlativa. Fracassai si cavalletto e testa panoramica e schermi (una dozzina) nelle nostre matite girandole sulle pendici cristolose del Col Rean, ma erano ancora inconvenienti quasi inevitabili, data la nostra attrezzatura assai imperfetta e il terreno difficile in cui lavoravamo. E in un modo o nell'altro riuscii sempre con un po' di pazienza, (leggere molta pazienza) a far loro fronte. Ma non può sapere chi non l'abbia provato cosa voglia dire girare durante una ascensione vera, aspra, difficile d'inverno, nella quale le nostre forze e la nostra stessa vita siano impegnate sino in fondo. E qualche cosa che sa d'incubo.

Quell'anno salimmo con l'amico inseparabile Cino Boccazzi, Accademico della montagna, il Sass Songher e il Sass Rigais, l'uno di dicembre l'altro di gennaio. Sulla vetta della prima montagna, mi congelai le mani, tanto per cominciare, e per poco non m'andò in cancrena il naso, tanto per finire. Arrivammo sulla vetta del primo alle dodici e mezzo del 30 dicembre in mezzo ad un delirio di bufera, con un freddo che toglieva il respiro: 40 gradi sotto zero. La

PASSO RIDOTTO

ALPINISMO INVERNALE

CINEMATOGRAFARE è cosa difficile e complessa anche in condizioni di normalità, ma una serie infinita di ostacoli sorge innanzi allorché si debba girare in condizioni eccezionalmente precarie: e parlo qui della cinematografia di alta montagna in pieno inverno, parlo soltanto delle difficoltà di ripresa all'interno di ogni tendenza e teoria.

E la ripresa d'inverno, quando sia fatta ad una quota superiore ai duemila e cinquecento e allora tremila metri, diventa in verità un affare assai complicato. La temperatura scende tranquillamente fino a 40 gradi ed oltre sotto zero. Bisogna portarsi in posti che offrono soltanto un equilibrio instabile e una positura tutt'altro che comoda e indicata; anzi di una buona ripresa, nella continua necessità di far presto perché mille altre esigenze d'ordine vitale impongono di adattarsi e di spicciarsi in pochi secondi. Se a ciò si aggiunge il fatto che ogni inquadratura non essendo predisposta, parlo sempre del documentario, deve essere improvvisata e risolta in tutti i suoi problemi sia tecnici che artistici con quella rapidità ed intuitività che tale lavoro richiede, mi sembra di aver dato una, pur sempre pallida, idea delle immense difficoltà cui si come incontro qualora si voglia avere la montagna bella e tremenda a protagonista del documentario che vogliamo girare.

Mi ritardò a qualcuna delle esperienze in materia col solo dolore e colla sola gioia che esse siano mie.

Giravamo, noi del G.U.F. Previso, sulla Civetta. Quota che variava dai duemila ai duemila e cinquecento metri con una temperatura che andava dai 20 ai 30 gradi sotto zero, al sole. Un giorno, nel mezzo d'una scena, macchine inceppate. Affacciarsi di tutti noi per rimetterle in efficienza. Ma tutto era inutile. Sembrava che non si potesse far nulla. E allora da quel posto dove eravamo, lontano circa tre ore dalla nostra base di partenza, il Rifugio Mario Vazzoler, dovemmo tornare a riscaldare e oliare nuovamente, cosa che a nulla in effetto serviva, il meccanismo renitente. Colò solo risultato che perdevamo in quell'andirivieni il nostro tempo e all'indomani della cura esse s'incepparono ancora. Decidemmo allora di girare vicino al Rifugio. Appena una s'arrestava, montavamo l'altra che avevamo tenuta al caldo dentro un mio maglione di lana. E per tutto il

tempo che questa resisteva si andava a far ri-venire sul fuoco l'altra.

Però, tutto sommato, questo fu ancor niente. In fondo io potevo portare bene la mia macchina sul suo cavalletto con la testa panoramica che girava lentamente e senza scatti. Il peggio capitò quando, ricordo ancora il giorno malaugurato, dovetti riprendere di piena mattina e sotto una tormenta furiosa, all'ombra della parete Nord Ovest della Civetta e con la macchina in mano, che il cavalletto l'avevo trascinata il giorno precedente, alcune scene di sciatori in rapida discesa.

Ero in una buca scavata dal vento attorno ad un masso sporgente ed essi dovevano arrestarsi dinanzi al mio naso volteggiando in un perfetto parallelo. Il vento impetuoso mi soffiava la neve negli occhi. Temevo per l'obiettivo, che se si fosse bagnato, sarebbe stata una bella sciagura. Credo che sarei rimasto congelato là in quella specie di fossa prima di riuscire a pulirlo ancora. Sono cose che ora a ricordarle o a udire raccontate paiono piccole senza alcuna drammaticità o coloritura epica. Eppure è di queste piccole ma terribili cose che è fatta la battaglia dell'Alpe: di queste piccole ma terribili cose che facevano un uomo, e talvolta lo vincono.

Per fortuna, poiché tra l'altro io ero solo e non ebbi mai nessuno che m'aiutasse, l'obiettivo non si sporcò. Tutto è pronto. Sio per dare il segnale ai miei compagni che discendano, ma lo scatto della macchina non si muove. Un morso al cuore. Inceppata ancora? No, fortunatamente. Gli è che con questi guantoni da esquimese che ho alle mani, non mi riesce di muovere fino in fondo lo scatto della marcia. Coraggio allora, e via i guanti. Gli sciatori vennero giù e si fermarono in mezzo ad una gran polvere bianca contro luce, ma i miei guanti che nella furia del momento avevo posato dinanzi a me sull'orlo della buca, non c'erano più. Li scorsi voltandomi turbinare nella neve, pioggia di sole, che fuggiva lontano nel vento. E dovetti girare tutta la mattina così, con le mani rattrappite dal gelo e l'anima nera di bile. Le condizioni ideali di spirito e di fisico per fare un lavoro artistico e indugiare sull'inquadratura. Ma in fondo anche allora avevo tempo e sempre i piedi a terra, cosa assai confortevole e che costituisce per questo genere di ripresa una co-

nova innalzata dal vento ci investiva da tutti i lati soffocandoci. Tuttavia non mi perdetti d'animo e tentai di girare qualche scena. M'accorsi allora che la pellicola in macchina, una Bolex Paillar con tre obiettivi, cinque marce, caricamento automatico, era stata tutta impressionata precedentemente. Bisognava montare un altro caricatore. Ma, vecchia storia, i guanti non mi lasciavano afferrare la bobina metallica nel suo cavo. Via i guanti allora e, fatto esperto della mia precedente esperienza, me li ficcai in bocca perché non volassero. Il guaio capitò lo stesso, se pur per altra via. Avevo appena toccato il ferro della macchina, che tutte le dita mi si coprirono di vesciche grosse come due volte lo spessore d'ogni dito e piene di siero sanguigno. Mi ero fatte le mani come tanti salsicciotti. Come potei, finii di caricare la macchina da presa aiutato anche dal fatto ch'essa possiede il miglior sistema di caricamento esistente, e ripresi alcune scene che per la disperata confusione del momento mi riuscirono diabolamente sinistre, piene di lampi, folgori, tormenta.

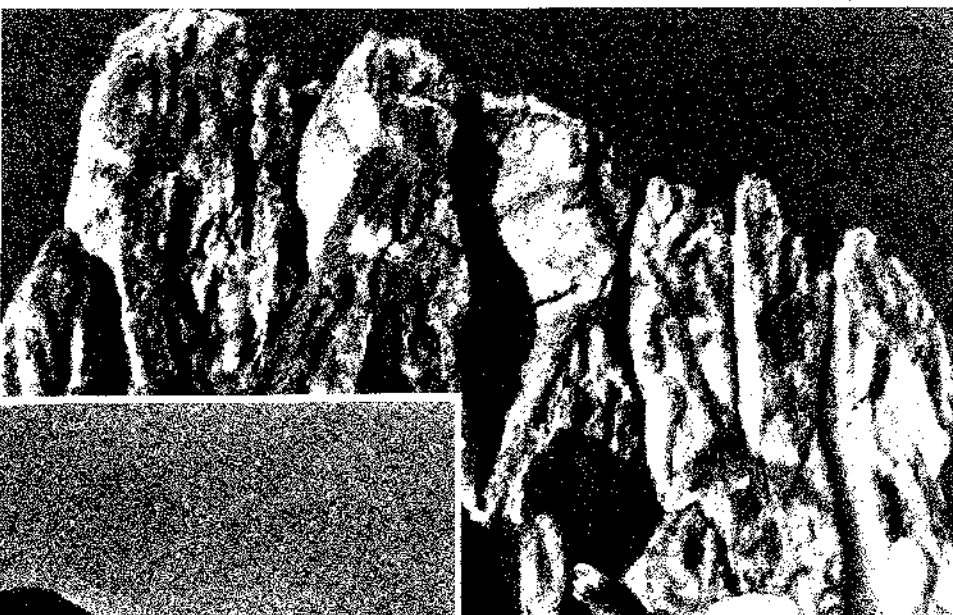
Infine, come Dio volle, abbandonammo quella cresta d'inferno e a rotta di collo, è la parola, raggiungemmo un posto riparato alcune centinaia di metri sotto, dove potemmo prendere respiro e mangiare qualche cosa. Fu allora che m'accorsi come il mio naso era divenuto bianco come un foglio di carta. Fu Cino veramente che un'avviso spaventato dello strano colore che esso aveva preso. Ma ero ancora in tempo. Con un quarto d'ora di fregagioni, tali da farmi sudare se non fossi stato mezzo congelato, mi ri-guadagnai il naso che stavo per perdere in quella dannata partita con la montagna. Poi, com'è intuitivo, nella discesa parte delle vesciche mi scoppiarono al contatto degli appigli taglienti, mi si fece una bella piaga, crepai quasi dal dolore e infine tutto passò come ogni cosa passa e mi sembrò strano essermi infastidito e aver dato tanta importanza a così poco.

Sass Rigais, 3026 metri, 16 gennaio. Immaginatevi di arrampicare su per una parete pressoché verticale, di roccia e di ghiaccio, con una grossa bottiglia di cristallo finissimo appesa al collo con un cordino. E bisogna salire con le mani e coi piedi e nello stesso tempo stare bene attenti a non fraccassare il fragile pendaglio che vi shallonzola sul petto che urta contro la roccia, infrangendo lo schermo che è avvitato all'obiettivo, soffocandovi quasi e ispirandovi malsani desideri di vendetta contro chi scrisse

che «cinematografare è facilissimo ed è fonte di gioia...». Son quel fastidio e quell'imbarazzo continuo che ognuno ora può immaginare ma che a provare è un'altra cosa.

Ogni tanto quando il posto me lo consentiva, mi fermavo e afferrata la macchina con le dita tremanti per la presa lunga, estenuante dell'appiglio ricoperto di ghiaccio e di neve, così sospeso, su delle cengiette microscopiche, con i ramponi che mi scivolavano sulle nere placche inclinate, cercavo di inquadrare alla meglio il mio compagno capocordata (mentre il terzo assicurava me), che in quel momento, poichè per riprendere i suoi movimenti avevo dovuto abbandonare la corda, era soltanto nelle mani di Dio. E qualora Domineddio avesse avuto da fare o fosse stato distratto, se egli avesse fatto un passo falso ce ne saremmo svoltazzati nell'aria tutti e tre.

Andai avanti così per cinquecento, per mille metri, sulla parete diritta, vetrata, repulsiva, sempre più esausto, sempre più intirizzito dal freddo e fatto senza voce dall'ansare continuo che non mollava. Ricordo che a un certo istante Cino fu in un punto spettacolarmente adatto per essere ripreso. Fuori le mani dai guanti, faceva meno freddo dell'altra volta e cominciava a nevicare, e all'occhio, in alto, la macchina. Inquadravi, l'eci girare la molla. Il fruscio della pellicola che passava turbò la quiete della montagna. Avevo impressionati cinque metri. Mi sembravano buoni, ma ripensandoci mi accorsi che nella fretta m'ero scordato di regolare il diaframma. Tutto era rovinato, perchè la precedente inquadratura era contro cielo e questa contro il grigio chiazzato della roccia. Sarebbe riuscita sottosposta. E un'altra volta il fuoco non regolato e il parallasse e lo schermo che caduto nella neve s'è gelato e tu non te ne sei accorto perchè se te ne accorgessi non sarebbe più bello, e mille altri imbrogli che, più ce ne sono, più la fretta, la furia maledetta, la paura e il vuoto ne inventa per il tuo malanno. Senza contare il continuo imprecare di Cino quando, invece di assicurarlo nei punti estremamente pericolosi, abbandonata la corda gli facevo sentire il ronzio della pellicola che ripren-



deva la sua ira. Se fosse stato libero di farlo, certo me ne avrebbe combinata una di quelle che tre pelano un cane.

A mezzogiorno non avevamo ancor superato la prima metà della montagna. E alle cinque tutto buio sarebbe stato, e allora la montagna ci avrebbe circondati delle sue fredde ombre. Non si sarebbero più viste le fessure e gli appigli, la parete sarebbe scomparsa in un suo mondo misterioso. Non sarebbe restato che il bivacco e chissà... E in quella lotta continua, incessante, nella fredda luce nevosa giurai di non fare più documentari d'alta montagna d'inverno se avessi avuto salva la pelle.

La pelle la riportai a casa. Anzi il film venne meglio di quello che non sperassi, e m'ha un poco ricompensato della fatica fatta per realizzarlo. Ha nome TRE GOLIARDI E UNA MONTAGNA. In quanto alla promessa con me stesso di non ecc. posso dirvi soltanto questo: l'inverno successivo a Selva Gardena fui istruttore della Scuola Nazionale di Alpinismo Invernale intitolata a «Emilio Comici», il nostro grande amico scomparso. E non stupitevi se mi avete ancora visto e mi vedrete girare per i monti pieni di neve e di gelo con una bottiglia di cristallo finissimo appesa al collo da un cordino.

EMILIO MARSILI

Le foto sono state ricavate dal documentario 'Tre goliardi e una montagna' di Emilio Marsili

*** IL CARRO FANTASMA

(La charrette fantôme) - Francia - Produzione: Transcontinental - Distrib.: Sculera - Regia: Julien Duvivier - Soggetto: da un romanzo di Selma Lagerlöf - Interpreti: Pierre Fresnay, Micheline Francey, Marie Bell, Louis Jouvet, Jean Marcanon, Ariane Borg, Alexander Rignault.

Non siamo mai riusciti a definire Duvivier, perchè nell'importante gruppo di registi francesi, impostisi in questi ultimi anni alla nostra attenzione, egli è fra coloro che non si lasciano definire, proprio come uno che non ha una sua personalità. Combattuto, fin dall'inizio della sua carriera, da tendenze contrastanti fra loro, Duvivier giunge in teatro, in quegli anni che incominciò a farsi sentire la rinascita totale del cinema francese, con un bagaglio di esperienze vario e disparato. Poi, come già aveva fatto in passato, orecchiati i nuovi motivi verso i quali quel cinema andava orientandosi, seguendo l'esempio sia dei più anziani come L'Herbier, Feyder, che dei più giovani come Carné, Allegretti, anche egli si adatta a quello spirito; ma sembra, ogni volta, non crederci fermamente; sembra, ogni volta, pronto a cambiare bandiera ad ogni nuovo soffio di vento. Dotato di una sensibilità ricettiva, diventa, in breve, il regista favorito di quelle classi di spettatori che, pur intuendo le nuove ricerche, ne subiscono la moda, senza, perciò, avere di esse una coscienza critica e storica. In breve, il suo nome è sulla bocca di tutti i mondani, di tutti i salotti, di tutti i componenti di una borghesia spicciola, perchè il suo linguaggio è il più facile ad essere compreso, perchè il suo cinema vive di un felice compromesso artistico-commerciale che, mentre soddisfa, da una parte, gli pseudo-intellettuali, i letterati di cattivo gusto, dall'altra, sa interessare, entusiasmare, sa aprire gli occhi anche ai meno educati, facendosi forte in uno spirito nel quale vanno confusi insieme le aspirazioni di una massa più informe, e i falsi atteggiamenti di un gruppo più elevato. E in questo, forse, il pregio maggiore di Duvivier, fino ad oggi: nella sua opera di divulgatore, nell'aver saputo, abilmente, popolarizzare quelle formule dove tanto gioco è lasciato alle sottili analisi psicologiche, a quella verità d'atmosfera che altri, come L'Herbier, come Renoir, avevano ricercato per primi. Il più zelante di quella « scuola », il più facilmente entusiasmiabile e quindi anche il più decadente. Ma, ad un profano che voglia crearsi un'educazione cinematografica di quella « scuola », si mostrino, prima, i suoi film perchè più facilmente, poi, possa

FILM DI QUESTI GIORNI

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

prepararsi l'animo ad intendere i suoi veri « maestri ». Spesso, infatti, le sue opere sono una evidente antologia di situazioni, di motivi: in una parola del linguaggio di altri registi. Si tenga in conto, però, la grande dignità messa al servizio di tutto questo, la dignità di chi giunge, è vero, ad intendere il valore di quel linguaggio più tardi degli altri, ma sa dimostrare di averne ben compresa l'importanza.

Di tutti questi limiti iniziali, dunque, risente, come gli altri suoi film, questo CARRO FANTASMA, ridotto ancora una volta per lo schermo (la prima trasposizione fu compiuta, infatti, in Danimarca nel 1920 da Victor Sjöström) da un racconto di Selma Lagerlöf.

Tuttavia è da dire che qui si trovano, come in MARIA CHAPDELAINE, nella BANDERA e in PEPÉ LE MOKE, le migliori sequenze di Duvivier. Sono troppo presenti, però, in quel clima nordico, che raramente egli riesce a creare, un clima francese e il riecheggiamento di trovate ormai in disuso: la pianola nella bettola dove la protagonista Micheline Francey va a ricercare Andrea, il mozzicone di sigaretta fatto ingoiare in un bicchiere di vino da Jouvet all'uomo che poi lo ferisce. Al tutto si aggiunge, anche, il ricordo di tanti temi letterari desunti non solo dalla vera fonte, ma anche da altri scrittori: i saltimbanchi che suonano nello sfondo del sanatorio.

Si conservano nitidi, invece, nella memoria, lo scorcio di certe strade, la prima apparizione della ragazza malata, incontrata dal fratello di Andrea durante la fuga dal carcere, la corsa dei due protagonisti nella campagna grigia, quando, improvviso, sopraggiunge il frastuono del carrozzone fantasma, e alcune scene di masse ben armonizzate. Si ricordi, anche qui, però, le precedenti ricerche degli espressionisti tedeschi fatte in questo campo!

Risulta in tutto il film, infine, una attenta ricerca formale, che, quando riesce a non scadere in una esteticizzante compiacenza come nella sequenza d'insieme durante la conferenza di Marie Bell al ricovero dell'Esercito della Salvezza, diviene ricca di significato pittorico.

Va notata l'interpretazione di Pierre Fresnay, soprattutto, e di quanti gli sono intorno.

Ancora molto avremmo da dire su

questo film, per indicarne i pregi e i difetti, i suoi rapporti con la letteratura e con le altre arti, ma ci si perdoni il limite imposto alla critica dallo spazio. Lungo discorso, ad esempio, si dovrebbe fare per esprimere il senso più vero di una constatazione: in mezzo a tanta produzione incosciente, questo, almeno, è un film che si propone una linea espressiva nobile e coraggiosa. È un film che « fa pensare ».

*** PRIGIONE D'AMORE

(Sérénade) - Francia - Prod.: A.C.E.-Ufa - Distrib.: I.C.I. - Regia: Jean Boyer - Interpreti: Lilian Harvey, Louis Jouvet, Bernard Lancret, Félix Oudart, Marcel Valée.

Spettacolo davvero triste la vecchiaia di un'attrice come Lilian Harvey, tanto più quando i produttori si accaniscono a farle interpretare ruoli così lontani dalle sue qualità fisiche. Lanciato con questa bugia iniziale, PRIGIONE D'AMORE appare, poco dopo, tutto fuori tempo. Neppure si crede all'autoritario personaggio di polizia impersonato da Jouvet, e la sua recitazione sembra qualcosa da guardarsi a parte, estranea al film, sospesa in uno spazio senza confini ambientali. Neppure si crede allo statuario profilo dell'attore Bernard Lancret sotto le spoglie di Schubert. La nostra mente si perde alla ricerca del vero volto di Lilian Harvey, a quello che gli anni della nostra gioventù ci tramandano, e pensiamo che dietro quelle ciprie, quei bianchetti, quei ceroni, quelle plastiche che ora vediamo, si agita uno scarso teschio che inutilmente fatica a rifarsi una giovinezza. Perché mai viso ci è parso tanto funebre come questo. E tutta la vicenda acquista un illecito sapore mortuario. Quel viso, anche nel buio, così bianco, così scavato, si illumina e vaga per gli ambienti come miasma. Questo il destino del film lanciato con una bugia iniziale!

Che dire, poi, della convenzionalità con cui è fissato l'incontro di Schubert con Beethoven? Perché non si ha il coraggio, una volta, di far vedere un artista come un uomo comune e non come uno spirito selvaggio tutto preso, e meccanicamente, dall'esercizio della sua arte? Sarebbe più umano e più semplice. Agli amatori, però, piacerà risentire le vecchie arie di Schubert molto ben orchestrate; altri potranno apprezzare una fotografia morbida e intensa di toni.

*** I DIAVOLI VOLANTI

(The Flying Deuces) - U.S.A. - Prod.: United Artists - Distrib.: A.C.I.-Europa Film - Regia: Edward Sutherland - Soggetto e sceneggi.: Ralph Spence - Interpreti: Stan Laurel, Oliver Hardy, Jean Parker, Reginald Gardiner, Charles Middleton, James Finlayson.

L'arte dei comici è legata alla « memoria », diciamo « memoria », qui, nella sua pura significazione platonica e cioè come quella che, soprattutto, concede allo spirito di comunicare maggiormente con le cose, gli oggetti, con le atmosfere di altro tempo.

Il ricordo di un odore, di una musica, del gesto di una persona, può non abbandonarti mai e confondere gli altri ricordi, tutti insieme facendoli scaturire da quello primo o da quello che, per inspiegabili cause, nella memoria sopra gli altri resta inconfondibile.

Le trovate di un film comico si infilano le une dietro alle altre: eccellentissime alcune, buone soltanto altre, negative la maggior parte. Ma, è un fatto, le prime restano talmente inoculate nel tuo spirito, da gettare un fascio di vivida luce anche sulle restanti, che veengono, allora, a godere un poco della meraviglia di quelle; e il modo è tale da imprimere ad esse qualcosa di quei primi insostituibili gesti, di quei primi insostituibili ritmi. Perché l'arte vera è questa: un che di drammaticamente irriducibile contro al quale nulla si può opporre, che così doveva essere e in nessun altro modo.

Pochi sono, dunque, in questi DIAVOLI VOLANTI, l'ultima fatica a noi giunta dei due comici americani Stan Laurel e Oliver Hardy, quei gesti insostituibili, quel rapido segno dal quale l'autentica comicità scaturisce.

Un insieme di avventure che niente dicono di nuovo, ben lontane da quelle tanto apprezzate di MURGLIE, o di FRA DIAVOLO, o del PAESE DELLE MERAVIGLIE, o dei FANTUCCI DEL WEST. Attorno ad esse si leva ogni tanto la sorniona musica che appunto, dal successo di uno dei loro film migliori, ora, sempre, accompagna o anticipa l'arrivo dei due, non estranea, dunque, a quel fine cui prima accennavamo di richiamare alla memoria il loro mondo con le sue precedenti trovate, con l'estatica e compiaciuta faccia di Stanlio e l'arguzia bambinesca di Ollio.

Tutto appare, qui, puntato su una combinazione commerciale dei due comici: un effimero nesso centrale dentro il quale la macchina da presa, non mai tanto statica, è posta ad inquadrare i due protagonisti in uno spazio dove essi svolgono le loro trovate senza ritmo, monotono-

ne a tal punto da stancare, da conciliare il sonno.

Neppure a noi sembra si salvi quel tocco finale dove uno dei due amici salito al cielo in vesti di angioletto ritornerà sulla terra sotto le spoglie di un cavallo, che pure aveva in sé del meraviglioso: risulta una meccanica trovata non alimentata dal soffio della fantasia.

Non appare trascurabile la partecipazione del pubblico più a quel particolare modo di parlare dei due, che è l'interpretazione felice data dai doppiatori italiani al loro eloquio originale, che ai loro movimenti stessi.

★ ★ PICCOLI ALPINI

Documentario dell'Ist. Naz. LUCE - Regia: Giovanni Vernuccio.

Questo documentario di Giovanni Vernuccio, edito dall'Istituto Luce, ci è parso freddo e scolastico anche se racchiude una materia in sé tanto poetica. Si noti la monotona e vana ricerca dei raccordi ora dati sulle scarpe dei piccoli alpini, ora sui distintivi, ora sul Crocefisso, ora sui moschetti, ora sulle piccozze.

★ NON MI SPOSO PIÙ

Italia - Prod.: Amato - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Erich Engel - Direttore di prod.: Giuseppe Amato - Soggetto e sceneggi.: G. Amato, Jacopo Comin - Scenogr.: Fulvio Jacchia - Musica: Beece - Operatori: Mario Sensi, A. Kuntze - Interpreti: Jenny Jugo, Nino Besozzi, Enrico Vurzio, Giuseppe Porcili, Guglielmo Barnabò.

Niente di più provvisorio di un film senza un centro drammatico. Ma la maggior parte della produzione cinematografica è priva di tali doni. Ne difetta, soprattutto, da noi, il film comunemente chiamato « comico », o « comico sentimentale », quando proprio un tale genere, per non scadere ad un livello soltanto effimero, per non vivere solo di meccaniche situazioni, ne avrebbe bisogno. E si noti, i film di questo tipo assurti a dignità di arte sono pur sempre quelli che recavano con sé una verità da dimostrare, una poetica polemica da sostenere, che giustificavano, con una forza creativa e fantastica superiore, ogni schema moralistico. Non abbiamo bisogno di fare nomi e basterebbe citare solo René Clair del quale, ad ogni passo, vediamo imitare e liquefare i motivi sostanziali.

Cosa resta da dire, dunque, di un film come questo NON MI SPOSO PIÙ, che di tutti questi elementi è privo? Non bastano le graziose smorfie di Jenny Jugo, o il comportamento disinvolto di Nino Besozzi, o le fantasticherie di un padre pazzo per le trombe, se dietro a tutto ciò non si agita una verità.

★ ★ ★ EROI SENZA GLORIA

(Only Angels have wings) - U.S.A. - Prod.: Columbia - Distrib.: E.I.A. - Regia: Howard Hawks - Soggetto: Jules Furthman - Operatore: J. Walker - Interpreti: Jean Arthur, Gary Grant, Thomas Mitchell, Rita Hayworth, Richard Barthelmess, Nola Berry jr.

Il migliore del « genere » sugli aviatori postali. Vi appare tutta l'America cinematografica in quella sua produzione corrente: un infuso di mistica propaganda e di bonaria retorica. Così, il primo tempo del film scorre via leggero, ben ambientato in un clima di nebbia, di fumo di sigarette, di alcool. Ben presto, però, nella seconda parte, si avverte a qual fine tutto ciò mirasse e il film se ne appesantisce, prosegue già tutto scoperto nel ripetersi monotono delle situazioni, nella mancanza di approfondimento psicologico, anche se a distrarci vogliono concorrere ora le acrobazie aviatorie dei piloti, ora l'audacia di essi nel compiere percorsi inaccessibili. Facilmente l'occhio coglie il trucco di quelle montagne e di quelle nebbie, se ne allontana adagiandosi in un mero interesse. Pensate, un attimo, alla « cronaca psicologica » che di ambienti affini ci ha data Faulkner nel suo *pylon*, pensate alle vibranti allucinazioni dentro le quali quel circo equestre di aviatori vive, alle ossessioni che

sembrano occupare il corpo di ognuno di quei protagonisti come una malattia segreta, e troverete in EROI SENZA GLORIA soltanto un precario divertimento dei nervi, della pelle, soltanto la decorazione di quei motivi.

Regista del film è stato Howard Hawks; lo stesso che diresse l'indimenticabile XX secolo che ancora oggi continua a circolare nei nostri paesi come l'ultimo superstita di una razza oramai quasi spenta. Indimenticabile, quel film, soprattutto per la presenza di due attori non mai tanto grandi: John Barrymore e Carole Lombard, oggi nel regno dei più.

Allo stesso modo, anche se questo EROI SENZA GLORIA andrà fra poco a collocarsi fra la massa delle opere senza infamia e senza lode, tuttavia sarà degno di restare nella nostra mente come un documento notevole di recitazione degli attori che vivono la vicenda: da Gary Grant all'ultima comparsa. Una meravigliosa lezione che dovrebbe far pensare a tutti i mestieranti, esempio di una civiltà vera, raggiunta, in quel campo, anche se incrinata in altro.

Esprime, l'attore americano, più con i gesti — i quali chiamerei « negligenti » — che con il suo viso, l'inconsapevolezza furba e bam-

binesca del suo popolo. Quei gesti che preannunciano la parola come un naturale attributo di essa, ma non la chiariscono prima di essere pronunciata; quei gesti che non hanno mai niente di definitivo in se stessi, ma restano come sospesi nell'aria, penzolanti nel vuoto, vaghi ma pur sempre specifici e veri.

E, a tal punto è giunto il valore di una tale poetica, da derivarne una coerenza per la quale tutti possono rassomigliarsi, da Gary Cooper a James Stewart, da Gary Grant a Fred Mac Murray, ma ognuno con un suo carattere, con una sua particolare coscienza espressiva. Il che, anche se costituisce, forse, un poco la loro retorica, è sempre il segno di un loro autentico costume.

Correderà bene questa nostra asserzione l'esempio di Jean Arthur che, al pianoforte, accompagna la musica dei suonatori raccolti intorno ad esso: non abbiamo mai visto una precisione di gesti tanto veri e ad un tempo fantasiosi. E, per constatare come attraverso questi modi che paiono pigri e indifferenti, si giunga alla solida e approfondita costruzione del personaggio, si osservino l'insistenza addirittura monocorde di Gary Grant nel conservare un atteggiamento imperturbabile e le occhiate da cane frustato di Richard Barthelmess; sì, il vecchio Barthelmess, che abbiamo rivisto con un'intima gioia memore dell'infanzia.

★ IL GIARDINO DELL'OLIO

(The Garden of Allah) - U.S.A. - Produzione: United Artists - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Richard Boleslawski - Interpreti: Marlene Dietrich, Charles Boyer, Basil Rathbone, John Carradine.

Non ricordiamo, di questo film, la vecchia edizione muta interpretata da Ramon Novarro e Alice Terry, ma siamo certi che almeno non doveva apparire, come questa nuova con Charles Boyer e Marlene Dietrich, mutilata, travisata in tal modo da essere appena uno scheletro dell'originale.

Preferiremmo che tali film tra l'altro assai vecchi fossero bocciati dalle competenti autorità anziché subire questa misera sorte soltanto per offrire ai noleggiatori una illecita speculazione sul cartello degli interpreti. Dove è possibile dare un giudizio definitivo? Comunque, il cattivo gusto del colore e dell'ambientazione, la sbiadita recitazione di Marlene che neppure nel deserto sa rinunciare ai suoi mille vestiti e ai suoi mille veli, fanno di questo film una delle opere più pretenziose e assurde del cinema d'oltreoceano.

GIUSEPPE DE SANTIS

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000

RISERVA L. 165.000.000

LA COMPAGNIA ITALIANA SUPERFILM
NETTUNIA S. A.
PRESENTERÀ UN'ECCELLEZIONALE PRODUZIONE



Soggetto di G. Adami - G. Gherardi - A. Luchini, sceneggiato da P. Bassi - V. N. Novarese - Dialoghi di G. Gherardi

**Interpreti principali: NINO BESOZZI - PAOLA BARBARA
CAMILLO PILOTTO - GRETA GONDA - PAOLO STOPPA - LAMBERTO PICASSO
con ARMANDO FALCONI e MEMO BENASSI**

Hanno illustrato il film con la loro voce e con la loro interpretazione scenica

**TANCREDI PASERO - GIANNA PEDERZINI - GABRIELLA GATTI - MARIANO
STABILE - ENZO DE MURO LOMANTO - GUIDO DI TARANTO - PIERO PAOLI**

Direzione musicale: Maestro VITTORIO GUI

Direzione orchestrale: Maestro FERNANDO PREVITALI

ORCHESTRA E CORI DELL' E. I. A. R.

**Direzione tecnica: PARSIFAL BASSI - Operatore:
MARIO ALBERTELLI - Scenografie: PIETRO FI-
LIPPONE - Figurini e arredamento: V. N. NOVA-
RESE - Costumi: CARAMBA Casa d'Arte di Roma**

**Direzione Generale: LUCIANO DORIA
Direttore di produzione: CARLO BENETTI
Stabilimenti di produzione: PISORNO in TIRRENIA
Distribuzione: REX-FILM S. A.**

Regia di MARIO BONNARD

CACCIA GROSSA (Catanzaro). - Non mi risulta che qualcuno prepari un soggetto sull'arbitraria conquista di Malta da parte degli inglesi. Quanto all'altro tuo soggetto è alle risposte delle varie case produttrici, non so che dirti. Esse lo trovano interessante e poi ne sconsigliano la realizzazione. Succede spesso così. Del resto, non si è mai verificato il caso, come ho già detto altre volte, che un soggetto originale, scritto da persona non conosciuta alle case di produzione, sia stato da una di queste comperato per realizzare un film. Sarebbe più probabile che tu riuscissi nel tuo intento qualora, venendo a Roma, tu cominciassi a bazzicare di qua e di là, ti facessi conoscere, insomma, nell'ambiente, conoscessi registi, produttori, ecc.

ALBERTO TESTA (Torino). - Io ricordo MACISTE ALL'INFERNO come un film mediocre. Se pensiamo che nel '26 erano già stati realizzati ben altri capolavori! Il curioso è che tu dici: «ogni scena di massa è una gran confusione», «troppe sono le sequenze spezzettate». «Che si deve dire degli attori? Che sono dei burattini?», e poi concludi: «ma tutto il film offre una impressione molto buona». Io preferisco in ogni modo il Brignone odierno. La «riduzione» è sonora è dovuta a ragioni commerciali. Certo che è meglio vedere i film nell'originale. Ma quale è l'esecutore che oggi proietta un film muto? I FRATELLI HORNBERG, è *Hornbergs*: VOLTO DI DONNA è *En Keinnas Antike*. LA BROCCA ROTTA presentato a Venezia è un film boemo di Mac Eric. Adesso sugli schermi italiani viene presentato altro film con lo stesso soggetto, dalla commedia di Kleist, attore faming. Nei prossimi mesi la Sassoli mi sembra persuasa. Di Mamulian preferisco altri film. *Rassoni* è titolo non convincente. Il film si mantiene nell'ambito dello schema teatrale della commedia di Clifford Odeca che ne ha dato origine, soltanto che la commedia finisce tragicamente. Per i fascicoli del '38 rivolgiti all'Amministrazione.

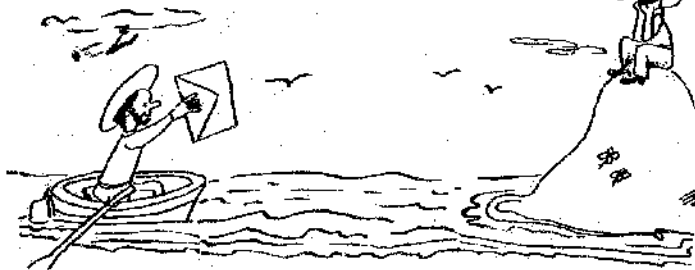
LUIGI CL. (Genova). - Ecco i dati di *THE WOMEN*: regia di George Cukor, produttore Hunt Stromberg, soggetto di Clare Booth, sceneggiatura di Anita Loos e Jane Murnin, operatori: Oliver T. Marsh e Joseph Rutenberg, sceneggiato Geddie Gibbons, attrici (non vi sono uomini): Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Mary Boland, Paulette Goddard, Phyllis Foyah, Joan Fontaine, Virginia Weidler, Lucile Watson, Cora Witherspoon. C'è anche un film francese di Yves Mirande e Georges Lacombe con sole attrici: *MODIGLIANI*.

MARIO ORSONI (Venezia). - Sì, Carlo Barsotti è stato un fedelissimo di questa rubrica e ricordo anch'io le sue prime lettere. Penso che egli sarà lieto di avere un ammiratore (e forse più di uno, ma tu ti sei dichiarato in questo senso) fra i lettori di questa pagina. Ti è piaciuto l'articolo di Baldo Bandini su Meerson. Anche a me. Ho letto la tua critica sul CARRO FANTASMA (in originale *La Charrette fantôme*) e mi pare degna di te, della tua profluvio di critico, della tua puntualità. L'accenno a Blasetti mi sembra soltanto un po' lungo. E le parentesi sono troppe.

BRUNO PLETTERER (Trieste). - Nella edizione italiana dell'opera intitolata la parte di H. B. Warner è stata soppressa, cioè è stata tolta tutta la sequenza cui prendeva parte questo attore il cui nome è stato tuttavia conservato nei titoli di testa del film. Lo scolaro è in originale RED BUSH, regista Victor Fleming, attori Jean Harlow, Clark Gable, produzione M.G.M. Per le altre domande mi rivolgo ai lettori di buona memoria: chi è l'attore che sostiene le seguenti parti: Frankie in *ARMISTICE DI GIOVENTÙ*, Joe in *NON VECCHIERE*, giardinere in *ARCHER BIANCO*; l'attore che sostiene le parti di: au- tista in *QUESTO UOMO È UNA RACAZZA*.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



generico IN RAGAZZA DI PARIGI, RADIO NELLA TEMPESTA. Chi è infine l'oste di PRA DIAVOLO con Laurel e Hardy.

MARIO (Roma). - Non pubblico indirizzi di suonatori.

ROSA PALLIDA (Correggio). - Invia le fotografie con due righe alla Redazione.

PIETRO CAMMISA (già PICCOLI, Caserta). - Mi pare di averti detto invece che ho una certa stima di te, e di ritenerti perciò non immaturo. Tu mi chiedi di nella tua gradita cartolina (come gradite mi sono state tutte le tue lettere che non mi hanno mai fatto perdere del tempo, anzi), perché «fai lavorare nei nostri film attori ed attrici stranieri che poi vengono doppiati». E io comincio a risponderti con un'altra domanda: E perché fai lavorare attori ed attrici italiani che poi vengono doppiati? Ora, nel caso degli attori stranieri ci può essere, secondo gli industriali, un vantaggio: che del film è assicurata la esportazione nel Paese dell'attore straniero che vi prende parte. Le mie idee circa le riduzioni da opere della letteratura non sono catastrofiche: come tu dici, bisogna intendersi. Occorre, voglio dire, il regista che pur traendo i motivi di ispirazione dall'opera letteraria, sappia poi fare un film. Mi citi l'esempio di Hitchcock (non Hitchcock); benissimo; egli è infatti uno dei registi che potremo dire più cinematografici. Non so chi sia Margherita Magione, che figura nei titoli di testa del film *REKKA VENERDI* tra i collaboratori alla sceneggiatura (non mi pare come autrice del soggetto che è dato a Franco Riganzi e Gherardo Chiarardi). Non è indicato che il soggetto è desunto da un romanzo ungherese di Török per ragioni di indole valta.

RENATO DALL'ARA (Rovigo). - La Jana è defunta. *L'Almanacco* uscirà in febbraio. Costa 70 lire.

AMMIRATORE (Isontio). - Di Annette Bach non conosco altri film. La Montenegro non è più in Italia e in Francia. Di BRUGAS si dà notizia in *Negli stabilimenti si gira*.

GIUSEPPE RICCOLI (Torino). - Ecco il tuo indirizzo: presso Gedda via Cavour 41. Desideri conoscere altri lettori torinesi.

LIANA DOZZI (Venezia). - I lettori che possedendo le annate 1932 e 1933 di *Cinemadillustrazione* e l'annata 1934 di *L'Eco del Cinema* intendessero vederle, sono pregati di rivolgersi a te. San Marco 5124. Ecco qualcuno dei titoli originali richiesti (tra parentesi): I CONQUESTORI (*The Conquerors*), IL CASO DELL'AVVOCATO DURAND (*Penthouse*), CATTURATO (*Captured*), PER DEL MIO CUORE (*My Heart*), IL MONDO CAMBIA (*The World Changes*).

BEBE (Pescara). - Non conosco il GUARDINO DELL'OBELISKO. Per gli altri mi dispiace d'accordo. Il regista di *LA VOCE NELLA TEMPESTA* è William Wyler. Mi pare che in Italia si stiano tentando un

po' tutti i generi. Io non sono così pessimista come tu dimostri di esserlo. Perché no? Anche un giovane oggi diciassettenne può diventare domani un regista. Intanto studia. Quando vedi un buon film, fanne un'analisi scritta, un buon metodo per cominciare.

VINCENZO BATTISTI (Padova). - Il Direttore mi trasmette la tua lettera. Già ti ho risposto circa la riduzione delle *Confessioni di un ottuagenario*. La copia della tua riduzione a me giunta non è stata trasmessa ad alcuna casa produttrice. Ti posso dire che ancora non è stata data approvazione al progetto della Società I.C.I. Comunque ti dirò che del romanzo di Nievo sono state fatte altre riduzioni, una delle quali due anni orsono.

ORESTE CIMA (Casale Monferrato). - A diciotto anni bisogna ancora studiare. Poi, più avanti, pensarsi al cinema. Non escludo che intanto tu non possa andare al cinema, analizzare i film che vedi, leggere buoni libri sul cinematografo.

MONTAGNINI & MAIRA (Caltanissetta). - Roberto Villa è marito di Vittoria Serafin. *FOLLIE DEL SECCO* è in Italia. Qualora fosse stato venduto per qualche Paese estero, rimarrebbe in Italia il negativo nonché qualche copia.

KINO BAGILLI (Voghera-Cornale). - Ma non è sposata. Ecco tuo indirizzo presso A. Sozzani, Voghera-Cornale (Pavia). Sulla regia leggi *Cinque capitoli sul film* di Luigi Chiarini, Ediz. Italiana, via Veneto 34-B, Roma.

EDOARDO MEDA. - Il *SELVANO ROSSO* è di produzione R.I.P. regista Karl Grune, attori Fritz Kortner, Adolphe Arnes; *TAMARA* è film francese, protagonista Vera Korène.

ECVSC 96 (Lucca). - Infatti quegli attori non ci sono in quel film. Non ho visto *REKKA* in italiano, non so chi siano i doppiatori.

FRANCESCO BAGARELLA (Castelvetrano). - Indirizza le lettere presso la redazione di *Cinema* che inoltrerà. Sento per diventare attore: c'è il Centro Sperimentale di Cinematografia.

LUIGI PIETROLATA (Roma). - In VOCE NELLA TEMPESTA ci sono Merle Oberon, Laurence Olivier, Geraldine Fitzgerald.

PIER LUIGI BOLDI (Casalecchio di Reno). - Vorresti gli indirizzi dei seguenti lettori: Bruna Patriotic, Lio Gigli, Emanuele, Aemmo, Fiero Imberbe, Polvere di Stelle, A. M., Emmecci, Marwitz, Daniela, Luana, C. P., Renzo Renzi. Evidentemente la Dozzi e la Fioravanti non rispondono a tutti i lettori che a loro si rivolgono, essendo questi troppo numerosi. Auguri per il tuo film; ma quel «la regia la facciamo tutti insieme» mi preoccupa un po'.

PAOLO HEUSCH (Roma). - Ecco: via San Martino della Battaglia 31. I lettori che producono film in formato ridotto sono pregati di rivolgersi a te che desideri collaborare a tali iniziative. Libri sulla regia non ce ne sono; leggi *Cinque capitoli sul film* di Chiarini, in cui c'è un capitolo sulla regia. Ma come fai a realizzare i tratti salienti in formato ridotto? La cosa non è mica semplice.

GIOVANNI ZILLI (Udine). - Nella sezione attori.

STUDIOSO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (Ancona). - Sì, ho capito che la scheda tipo e lo schedario son due cose distinte. Dovresti indicare anche il nome del regista, dell'operatore, degli sceneggiatori, ecc. Sono più importanti, a mio parere del nome della casa di produzione e di quella di noleggio.

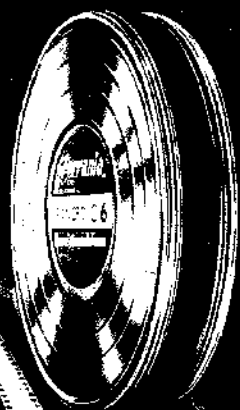
GIOVANNI SAINATI (Palermo). - Per Paoloella scrivi a lui stesso, presso l'Ateneo, via Piemonte 126, Roma. Il libro di Cauda è edito dall'A.C.I.E.P., ma mi pare che sia esaurito.

IL NOSTRO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI
Stampato da "Novissima", Roma - Via Romerito da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è espressamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte.

Ettore Moretti
MILANO - FORO BUONAPARTE, 12
- TENDE DA CAMPO

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
 POSITIVA PER LA STAMPA
 PER IL SUONO TIPO S.A.V.
 PER IL SUONO TIPO S.D.V.
 NEGATIVA PER CONTROTIPO
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA
 P A N C R O M A T I C A

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 40.000.000 INT. VERS. SEDE: MILANO - CORSO DEL VIRTUOSO, 13

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

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

★

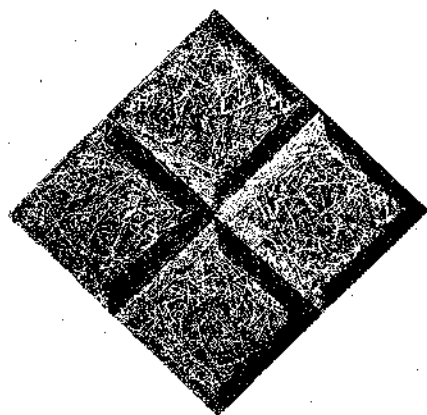
FILIALI:

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

★

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

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

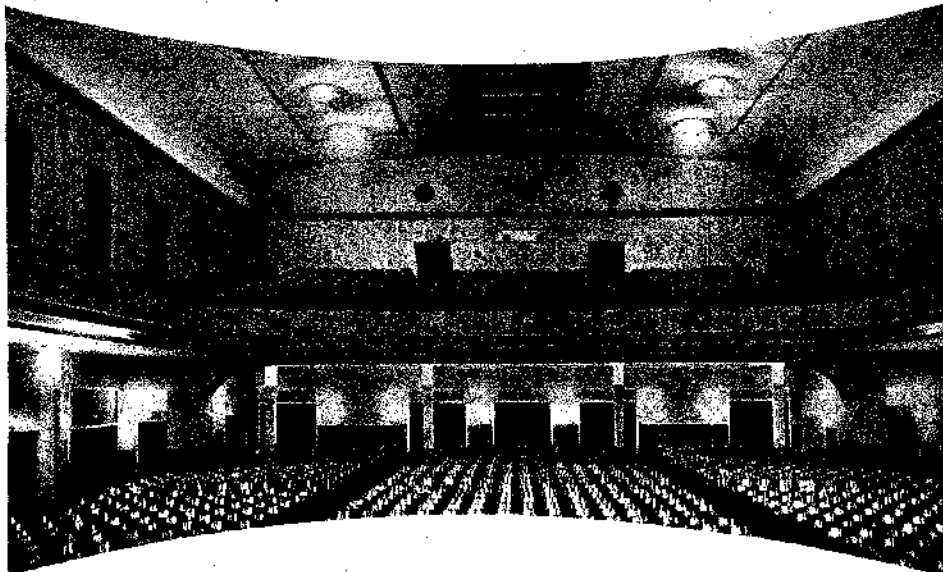


Il POPULIT ZETA, di composi-
 zione uguale al Populit Gamma,
 viene fabbricato in elementi
 quadrati delle dimensioni di
 cm. 10x10 e offre la possibilità
 di rivestire anche pareti curve

CONSIGLI TECNICI E PREVENTIVI A RICHIESTA

populit zeta

**CORRETTORE ACUSTICO ININFIAMMABILE BREVETTATO
PER CINEMA, TEATRI E SALE DI AUDIZIONI**



S. A. F. F. A. SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI
CAPITALE L. 150.000.000 - MILANO, VIA MOSCOVA 18 - TELEFONO 67.146

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - FIRENZE
GENOVA - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - ROMA - TORINO - TRIESTE

LA SCALERA FILM

presenta i film del mese di febbraio

CAPITAN TEMPESTA

(Ridotto dal celebre romanzo di Emilio Salgari)

Prod. SCALERA - Regia di CORRADO D'ERRICO

con DORIS DURANTI - ADRIANO
RIMOLDI - CARLO NINCHI - RAFAEL
RIVELLES e CARLA CANDIANI

È un film avventuroso, fiabesco, eroico, sentimentale, imponente per sfarzo di costumi, ricchezza e varietà di costruzioni.

(Assieme a questo film verrà presentato il documentario Luce "La vita della rana").

MICHEL SIMON in UNA SIGNORA DELL'OVEST

Un film passionale ed umano, diretto da Carlo Koch, il regista di "Tosca", con eccezionale perizia. Una interpretazione magistrale, intensa, drammatica.

con ISA POLA - ROSSANO BRAZZI
VALENTINA CORTESE - RENZO MERUSI

Produzione: SCALERA

NEMICI

con BRIGITTE HORNEY - WILLY
BIRGEL e IVAN PETROVICH

Diretto da V. TURJANSKY

È un grande film Bavaria di scottante attualità, che narra il dramma vissuto in Polonia dalle minoranze tedesche prima del settembre 1939 e descrive potentemente le persecuzioni inflitte dai polacchi alle popolazioni germaniche di frontiera.

Il film di MARIO SOLDATI

Nella grandiosa e rude desolazione del paesaggio senese, che fa da sfondo al film, i personaggi sono arsi d'amore e d'odio come quelle "crete" paurose e terribili.

(Assieme a questo film verrà presentato il documentario Luce "Ragazze sotto la tenda").

TRAGICA NOTTE

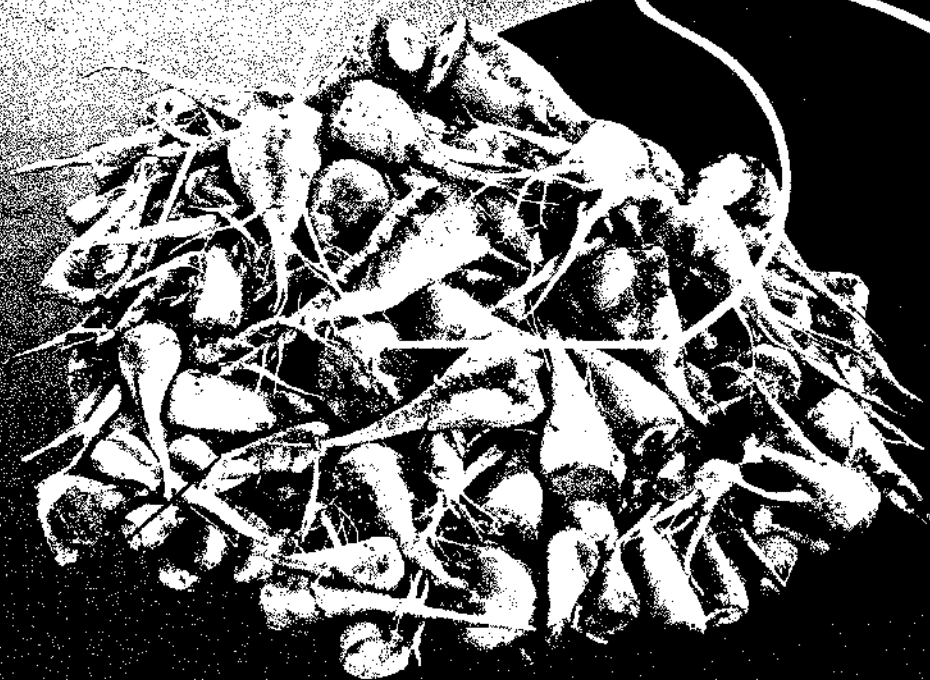
Tratto dal romanzo "La trappola" di **Delfino Cinelli**

con DORIS DURANTI - CARLO NINCHI
ANDREA CHECCHI - JUAN DE LANDA
AMELIA CHELLINI - ADRIANO RIMOLDI

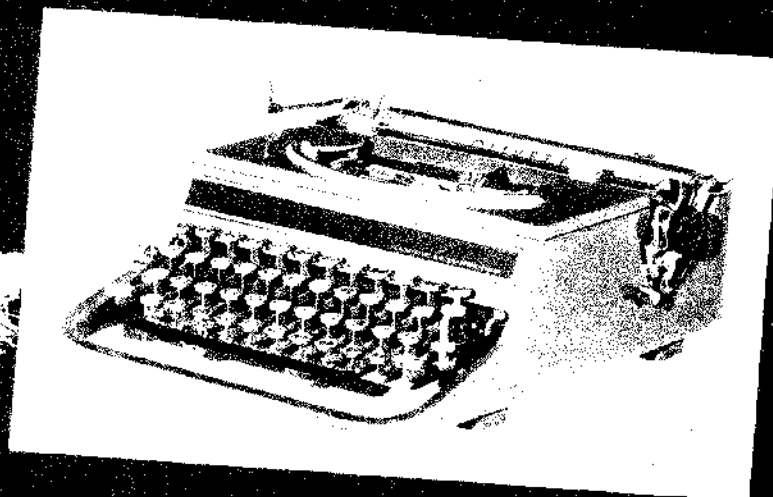


Agricoltori!

Portate la media dei 40 quintali già raggiunti a 50 quintali di SACCAROSIO per ogni ettaro intensificando e curando al massimo la coltura della bietola da zucchero



Dalla barbabietola si ricava lo zucchero, alimento insostituibile, e l'alcole carburante per l'esercito

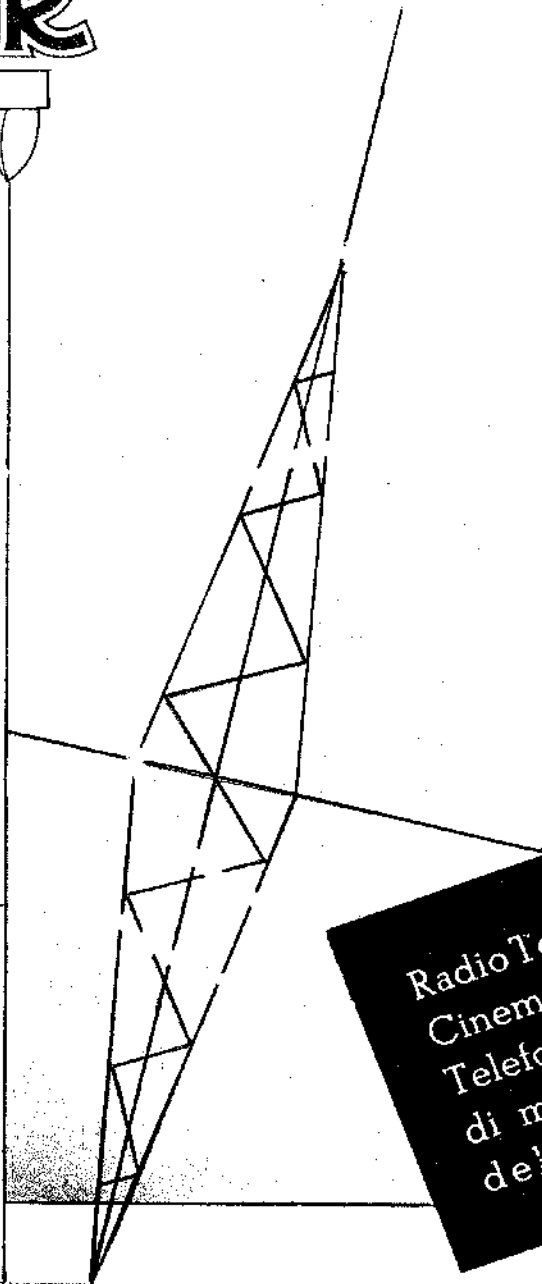
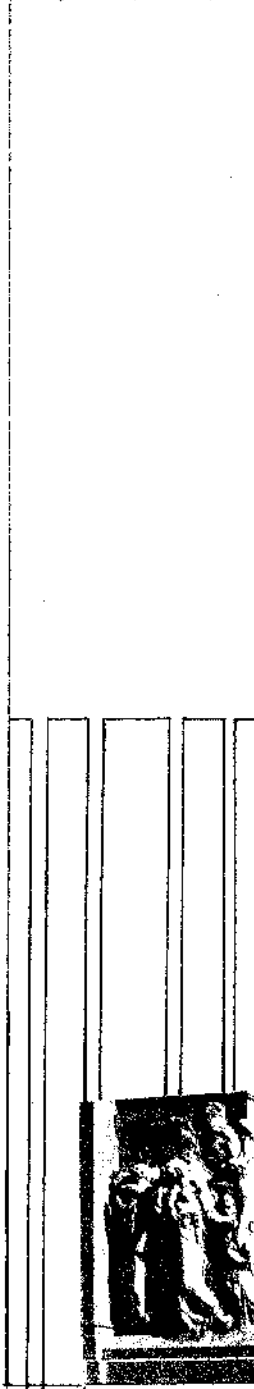
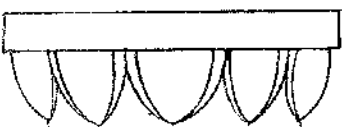


olivetti *Studio 42*

La Studio 42 risponde ad una vera necessità della casa d'oggi: elegante, veloce, robusta, darà fedele espressione al vostro pensiero, tono e signorilità alla vostra corrispondenza, chiarezza alle vostre relazioni. È un prodotto Olivetti, garantito da un'estrema precisione di lavoro, dalla costante perfezione di risultati e da una grande semplicità di uso.

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

SAFAR



Radio Televisione Elettroacustica
Cinematografia a passo ridotto
Telefonia speciale Apparecchi
di misura Tutte le applicazioni
delle telecomunicazioni



OFFIA