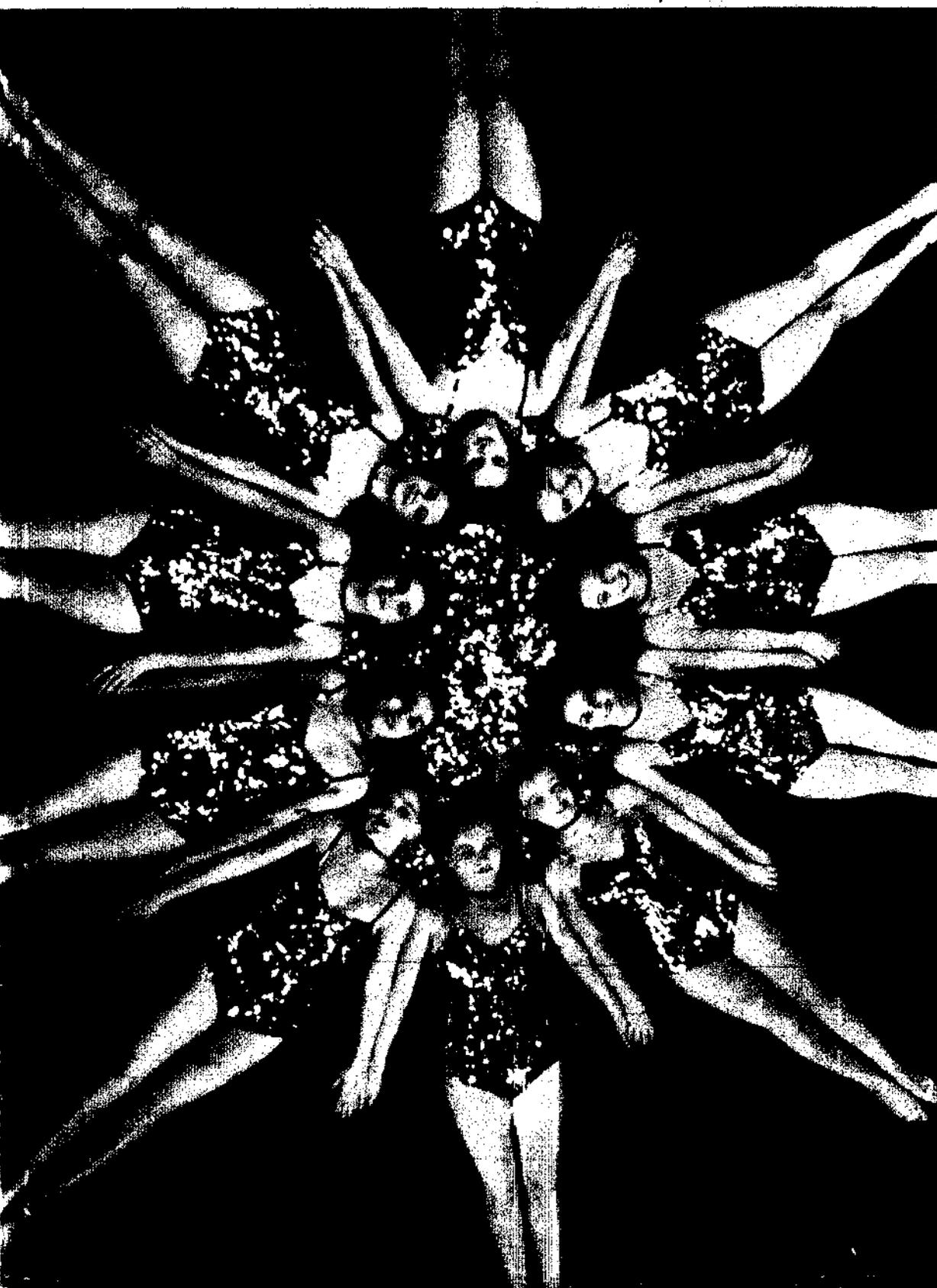


# CINEMA



In questo numero:

*Vie del cinema italiano*  
CARLO LIZZANI

*Cinema e crisi di civiltà*  
GALVANO DELLA VOLPE

*L'importazione creativa*  
MASSIMO MIDA

*Capitolo sul regista (9ª  
puntata)* F. P. & G. P.

*La grande sartoria*  
ALDO SCAGNETTI

*Anniversario dell'UFA.*  
GLAUCO PELLEGRINI

*Schermi sonori*  
RENZO ROSSELLINI

*Il cinema americano contro  
l'intelligenza europea*  
EMILIO CERETTI

*Note di cinema*  
GUIDO GUERRASIO

*Carminati, il capitano  
della Duse* RENATO GIANI

*Film di questi giorni*  
GIUSEPPE DE SANTIS

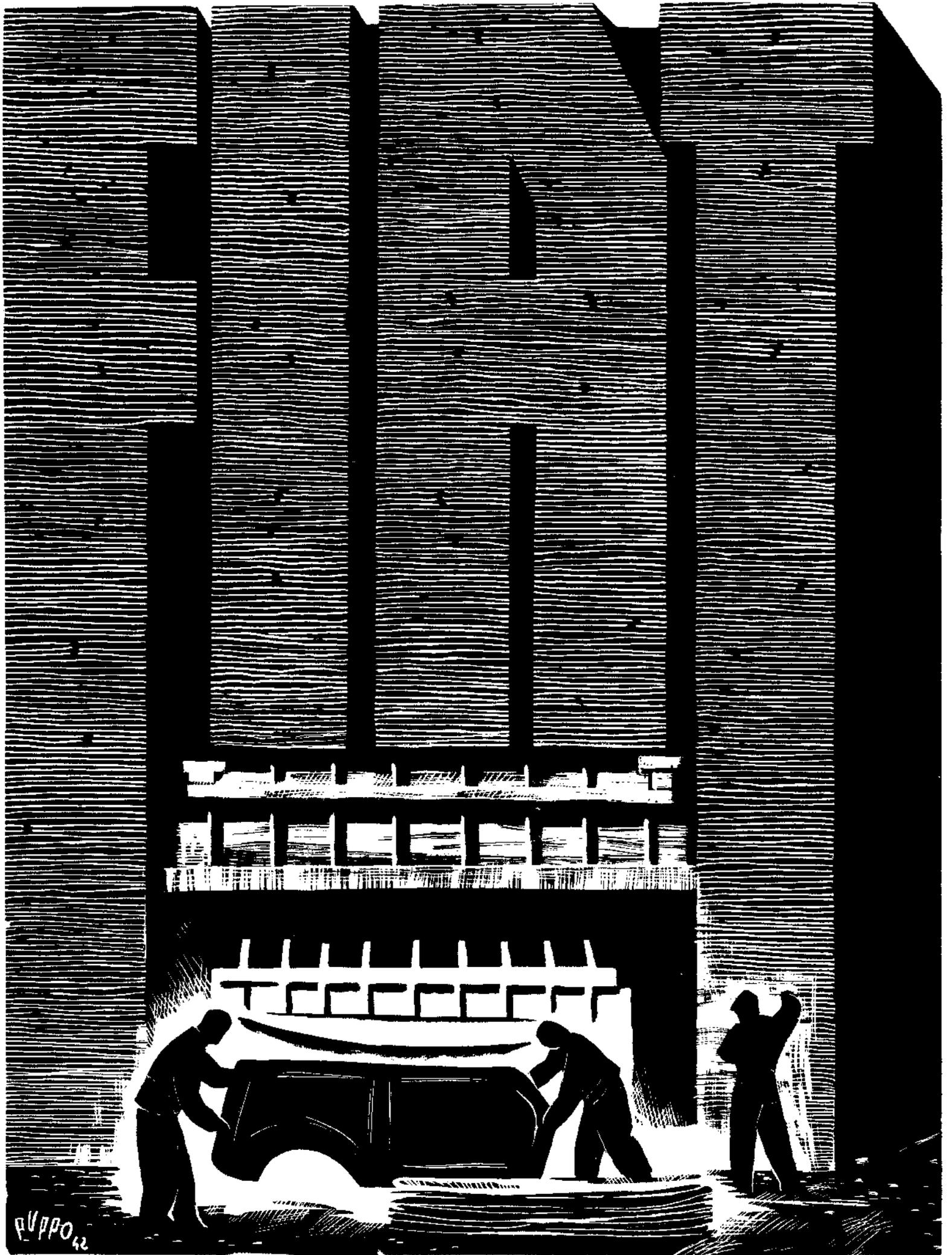
*Cinema gira / Pastore  
Fiera delle novità  
Capo di Buona Speranza*

50 illustrazioni

160

LIRE 2,50

ROMA 25 FEBBRAIO 1943-XXI  
Spediz. in abb. postale Gruppo II



RUPO 42

# 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 VIII - Vol. I - 25 febbraio 1943-XXI

FASCICOLO 160

IN QUESTO NUMERO:

CARLO LIZZANI <i>Vie del cinema italiano</i> . . .	103
GALVANO DELLA VOCE <i>Cinema e crisi di civiltà</i> . . .	104
MASSIMO MORA <i>L'importazione creativa</i> . . .	106
F. P. L. A. R. <i>Capitolo sul regista (9ª puntata)</i> . . .	109
AEDO SCARLETTI <i>La grande intona</i> . . .	111
FRANZONI <i>«La grande intona»</i> . . .	112
CLAUDIO SELLERATO <i>Annunzio dell'UFA</i> . . .	114
ENRICO CERETTI <i>Il cinema americano con la "Intelligenza" giro per</i> . . .	116
RENZO BONELLI <i>Sette anni di cinema</i> . . .	117
GIULIO GOSWAMI <i>Nati di cinema</i> . . .	118
RESCIOLO <i>Passione</i> . . .	119
OSCAR PEREIRA <i>Film di questi giorni</i> . . .	122
ENRICO CERETTI <i>Corrispondenza dal cinema della Dacia (9ª puntata)</i> . . .	124
NELLE VENEZIE <i>Cinema "Gala"</i> . . .	97
<i>Navigli di Venezia in gara</i> . . .	99
<i>Cappi di Roma Spinnato</i> . . .	126
<i>Fiera delle donne: «L'Em- pesta sul gusto»</i> . . .	127

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 I:23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Bettoni) e Roma (largo Chigi)

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

Pubblicità: rivolgersi Unione-Pubblicità Italiana 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



La singolare disposizione di queste dieci ballerine in un film musicale della Tobis, richiama e manta la forma di uno strano fiore



Vittorio Mattiussi in una scena del film 'Marinai senza stelle' di Francesco De Robertis

## CINEMA GIRA

### ITALIA

#### PAOLO MONELLI...

...ha elaborato per la Cines uno scenario cinematografico tratto dal romanzo di Sergiusz Piasecki dal titolo *L'amante dell'Orsa Maggiore*, che ha avuto un discreto successo anche nella sua traduzione italiana. La storia è quella di un agente segreto che lavora ai confini fra la Polonia e la Russia Sovietica negli anni 1922-25; si tratta di un giovane di nobile famiglia, figlio di un funzionario dello Stato polacco, già allievo della scuola militare di Varsavia che si è dedicato a quella vita rischiosa soltanto per amore di avventura.

#### LA SOCIETÀ A. T. A. -

...sta preparando per la stagione 1943 un film di ambiente moderno tratto da un soggetto famoso, rimaneggiato da Lorenzo Diodati e Alberto Lattuada, con il titolo definitivo TEMPORALE. Lavorano alla sceneggiatura Brancati, Diodati, Lattuada, Pietrangeli. La regia sarà affidata a Lattuada.

#### IL CINESUF DI NOVARA...

...sta conducendo da qualche tempo degli interessanti studi intorno al cinema stereoscopico e ha brevettato un nuovo sistema di stereoscopia basato su un principio fisiologico, cioè senza bisogno di schermi colorati fra l'occhio e il rettangolo di tale visione. Gli studi per la pratica attuazione di tale sistema di visione stereoscopica sono a buon punto e si attende quanto prima un saggio dimostrativo che con tutta probabilità verrà effettuato a Roma.

#### SONO PRONTI...

...i seguenti documentari Iuce: *RIPOSI ALPINI* di Fernando Cerchio *PRIME VIE* di Ugo Saitta; sono al montaggio: *CASA VERDI*, che descrive la vita di una casa di riposo di cantanti e musicisti, realizzato da Giovanni Paolucci con la fotografia di Pietro Portalupi; *LA DANZA* composto da Giovanni Verducci, tre riotti realizzati da Ubaldo Magnaghi, *ACCENDIAMO UN FIANCHIETTO* di Mario Damiceoli, *L'ULTIMO ASINO DEL MERCATO* realizzato da Glauco Pellegrini. Giorgio Ferroni sta preparando il documentario sullo sfollamento dei bambini da una grande città.

### GERMANIA

#### DAL BOLLETTINO...

...di notizie *Voce germanica* apprendiamo questa interessante notizia relativa a una rivendicazione della cinematografia germanica nei confronti del primo film sonoro.

versi degli animali, il rumore dei carri e che venne proiettato il 17 settembre 1922 all'«Alhambra» sul Kurfürstendamm a Berlino. Questo primo film sonoro ebbe successo tanto nel pubblico quanto nella stampa. Il pubblico era entusiasta, ma non afferrava ancora l'importanza di questa invenzione. Per propagare maggiormente questa scoperta gli inventori fecero nel 1925 un giro attraverso la Germania e la Svizzera però non suscitando il dovuto interesse malgrado che l'Ufa avesse acquistato in licenza assoluta per la Germania. L'invenzione tedesca venne così venduta all'America che l'usufrui per girare il suo primo film sonoro *SINGSING-FOUR*, che nel 1929 rese noto e popolare il film sonoro in Germania. Sappiamo bene che il film sonoro sostituì presto quello muto realizzando le più grandi speranze che

# BANCA DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

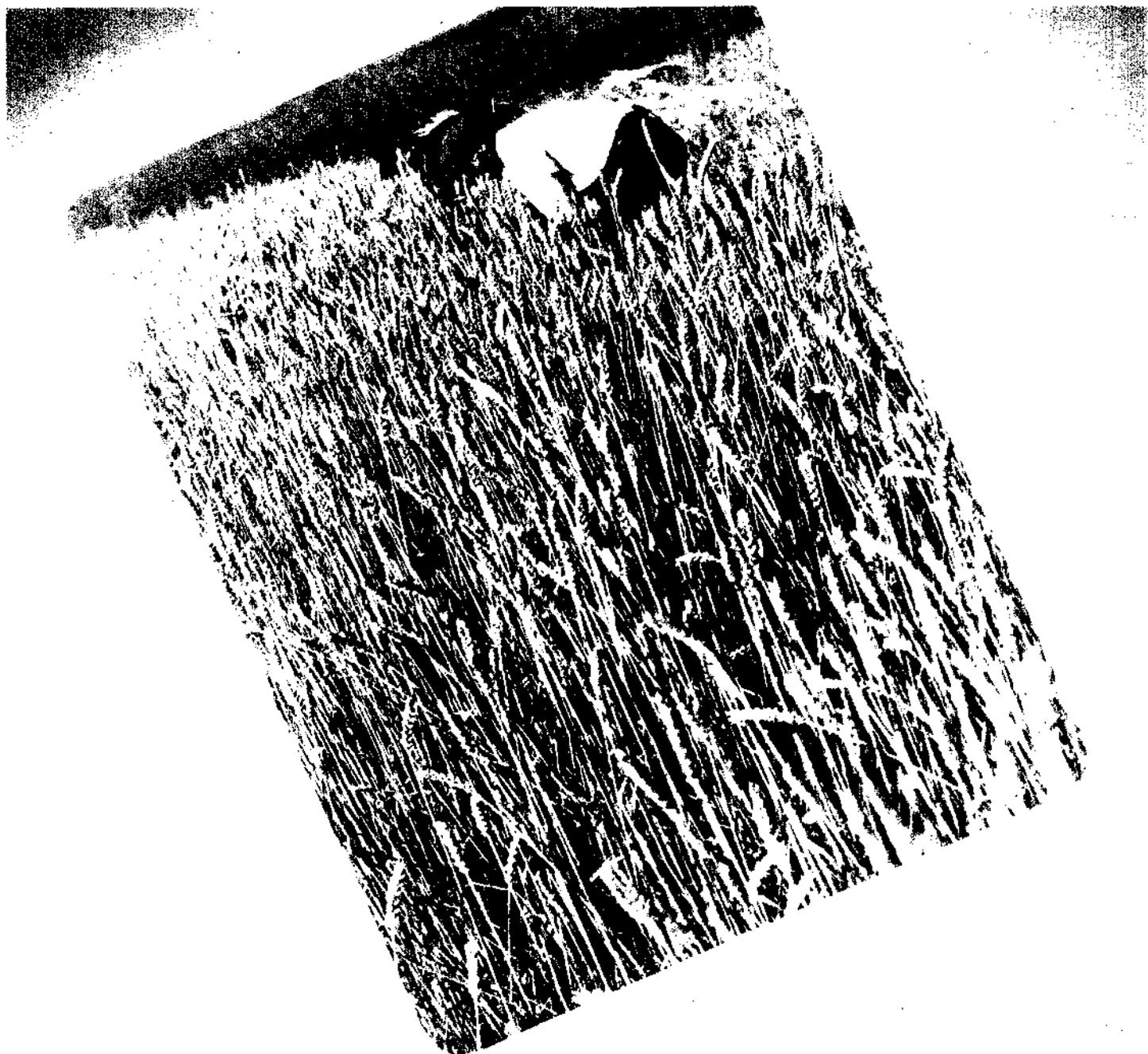
SOC. PER AZIONI - CAP. E RISERVA  
LIRE ITALIANE 361.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI IN ITALIA,  
NELLE COLONIE, NELL'AFRICA  
ITALIANA ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



# TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



## Raffreddori di petto

At primi sintomi di raffreddore di petto occorre far subito qualche applicazione di TERMOLEINA sulla schiena, sul torace e intorno al collo.

Dopo aver eseguito un lieve massaggio con questo balsamo, sentirete immediatamente un confortevole senso di calore e di sollievo. L'azione anticitarrale e balsamica della TERMOLEINA è rapida.

Il linimento TERMOLEINA vi darà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Sciatica - Torcicollo - Lombaggine - Dolori artritici ed articolari - Nevralgie - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 12 il flacone.

# TERMOLEINA

*lenisce il dolore*

REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI



SOC. AN. FARMACEUTICA ITALIANA - RUSSI & C. - ANCONA

# Banca d'America e d'Italia

## FILIALI:

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

Sede Sociale

**ROMA**

Direzione Generale

**MILANO**

Capitale versato L. 200.000.000  
Riserva ordinaria L. 11.000.000

## NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

### CINÉCITTÀ

LE SORELLE MATERASSI - Al montaggio.  
ZAZA' - Al montaggio.  
LA FORNARINA - Al montaggio.  
GRAN PREMIO - Al montaggio.  
QUELLI DELLA MONTAGNA - Al montaggio.  
FIARLEM - Al montaggio.  
QUATTRO RAGAZZE SOGNANO - Al montaggio.  
ADDIO, AMORE! - Prosegue la lavorazione.  
ARCOBALENO - La lavorazione prosegue in interni a Budapest sotto la regia di Max Calandri. La coreografia è di Gustavo Abel.  
I NOSTRI SOGNI - Prod.: Iris; regia: Vittorio Cottafavi; soggetto: dalla commedia omon. di Ugo Betti; interpreti: Vittorio De Sica, Maria Mercader, Paolo Stoppa. Iniziatò il 10 febbraio.  
C'E' PRIMA LA SIGNORA - Prod.: Cines-Arnato; distribuz.: Enic; regia: Mario Bonnard; soggetto: Marino Girolami; interpreti: Aldo Fabrizi, Caterina Boratto. Iniziatò l'8 febbraio.  
T'AMERO' SEMPRE - Prod.: Cines; distribuz.: Enic; regia: Mario Camerini; operatore: Arturo Gallea; fonico: Giovanni Paris; interpreti: Alida Valli, Gino Cervi, Antonio Centa.  
MONTEMIRACOLO - Prod.: Cines; distribuz.: Enic; regia e soggetto: Luigi Trenker; sceneggiatura: Trenker e Guglielmo Usellini; interpreti: Luigi Trenker, Evi Maltagliati, Dora Bini, Mino Doro.  
SANTARELLINA - Prod.: Excelsa; distrib.: Minerva; regia: Jean Boyer; interpreti: Lilia Silvi, Carlo Ninchi. Inizierà tra breve: NON MI MUOVO, della Cines-Juventus, coi Fratelli De Filippo.

### C. S. C.

IN DUE SI SOFFRE MEGLIO - Prosegue la lavorazione.

### TIRRENIA

PRIGIONE BIANCA - Sospesa la lavorazione.  
CORTO CIRCUITO - Al montaggio.

### SCALERA

CARMEN - Al montaggio  
TRENO C.R. 13 - Al montaggio.

I BAMBINI CI GUARDANO - Al montaggio.

MARINAI SENZA STELLE - Prod. e distribuz.: Scalera; regia e soggetto: Francesco De Robertis; aiuto regia: Cesare Gironi. Iniziatò il 1. febbraio.

### S. A. F. A.

LA VITA E' BELLA - Prod.: Fonorama-Lux; regia: C. L. Bragaglia; interpreti: Alberto Rabagliati, Anna Magnani, Maria Mercader, Carlo Campanini, Gualtiero Tumiati, Gildo Bocci e Virgilio Riento.

LA VALLE DEL DIAVOLO - Produzione e distribuz.: Sangraf; regia: Mario Mattoli; sceneggiatura: Mattoli, Leo Cattozzo, Lorenzo Pegoraro; interpreti: Carlo Ninchi, Marina Bertini, Andrea Checchi, Osvaldo Valenti, Ada Dondini, Tino Scotti, Nino Pavese.

TEMPESTA SUL GOLFO - Al montaggio.

### TITANUS

GIAN BURRASCA - Al montaggio.  
LA STATUA VIVENTE - Al montaggio.

L'AVVENTURA DI ANNABELLA - Al montaggio.

NEBBIE SUL MARE - Al montaggio.  
FELICITA' SOTTO LA PIOGGIA - Prosegue la lavorazione.

IL VIAGGIO DEL SIGNOR PERRI  
CHION - Prod.: Aci; distribuz.: Aci-Europa film; regia: Paolo Moffa; soggetto: dalla commedia di Martin LaBiche; sceneggiatura: Steno, Santangelo, Moffa; operatore: Anicise Brizzi; direttore di prod.: Tronchetti; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Antonio Gandusio, Adriano Rimoldi, Paola Borboni, Roberto Bruni, Maria Montiglio, Giuseppe Porelli, Lamberto Picasso, Cesarina Gherardi, Armando Migliari, Mario Brizzolari, Mario Siletti, Giacomo Moschini.

### IN ESTERNI

L'OMBRA DELLA GLORIA - Al montaggio.

L'ORSA MAGGIORE - Prod.: Montedoro; regia: Federico Patellani, Chierri; ispettore di prod.: Ignazio Luciri; interpreti: Lida Baarova, Massimo Girotti.

avevano nutrito i produttori del film sonoro. Nel frattempo anche gli americani avevano fatto analoghe invenzioni ed agli inventori tedeschi occorsero molti processi prima di poter far valere i loro diritti. Il film muto ha perduto ogni importanza dacchè esiste quello sonoro e da lungo tempo l'invenzione tedesca ha conquistato il mondo. Ai tempi d'oggi, nei quali gli avvenimenti si succedono con straordinaria rapidità, vale la pena ricordare, anche se sono passati solo due brevi decenni, che Berlino ha il diritto di considerarsi testimonia del primo film sonoro del mondo ».

### LA TORIS DESERTO...

...ha lanciato un nuovo genere di film nel quale i protagonisti sono i burattini. Si tratta dei burattini dei fratelli Diehl di Monaco che agiscono in un film che ha per soggetto la famosa favola del Grimm *I sette corvi*. Questo film, che nel programma prenderà il posto del film principale, non vuole iniziare tutto un piano di produzione, bensì non sarà che un tentativo per vedere come verrà accolto dal pubblico. I produttori sono benissimo che introducono una novità assoluta che presenta non poche difficoltà, poichè se è già difficile presentare i pupi stessi, tanto più lo è il modo di interpretare giustamente le loro parole ed adeguarle ai loro gesti. Mani umane faranno apparire da una scatola un arlecchino che nel film interpreterà poi la parte del giullare, gli infonderanno vita per fargli recitare in versi la storia delle marionette e ci condurrà a visitare lo studio

dei fratelli Diehl dove vedremo sorgere corpi di pupi, scheletri di fili di ferro, e vedremo cucire abiti ed assisteremo alla fabbricazione delle teste di gesso delle marionette.

### FINLANDIA

#### DALLE ORIGINI...

...della produzione cinematografica finnica sino a tutto il 1943 sono stati prodotti in questo Paese 139 film a soggetto. È chiaro dunque che il fabbisogno dell'esercizio locale sia assistito dalla produzione cinematografica europea in genere. Così dunque nel 1942 sono stati programmati 158 film dei quali in ordine 49 tedeschi, 20 svedesi, 16 finlandesi, 6 danesi, 5 francesi, 4 ungheresi, 2 italiani, 1 norvegese. Tra i film di maggior successo vengono annoverati ANSELME, DANZA CON L'IMPERATORE, UN GRANDE AMORE, SANGUE VIENNESE, della produzione tedesca; il film svedese MUSICA MAESTRO!, l'ungherese L'ANGELO DELLA SERA, che hanno tenuto il cartellone nella capitale dalle 11 alle 18 settimane. Attualmente vi sono 7 case distributrici, delle quali la più importante è la Suomi film; alcune case produttrici, dato il particolare stato di guerra, hanno cessato la loro attività. Tuttavia l'attività cinematografica finnica sembra quest'anno rinascere a nuova vita, con la speranza di sopprimere alle numerose richieste delle popolazioni nordiche.

#### MALGRADO L'ADESIONE...

...della Finlandia alla Camera Internazionale del Film, molti cinematografi

La **I. C. I.** presenta la protagonista di **Ossessione**, **Clara Calamai**, che si prepara ad interpretare un altro film diretto da **Luchino Visconti** e ambientato a Venezia agli inizi del secolo.



# UN CONCORSO DE 'IL LITTORIALE'

per una fotografia artistica sportiva

## IL REGOLAMENTO

1. IL LITTORIALE indice un concorso libero a tutti per la fotografia artistica sportiva.
2. Ogni mese, a partire dal marzo prossimo, verrà scelta una fotografia, che sarà pubblicata su IL LITTORIALE DELLA DOMENICA e premiata, secondo il giudizio insindacabile della Direzione, con lire 200. Le fotografie concorrenti dovranno ispirarsi a soggetti sportivi ritratti con senso artistico.
3. Le fotografie dovranno pervenire in duplice copia con scritti sul retro: nome, cognome, indirizzo dell'autore, nonché tipo di macchina e di obiettivo usati. Il formato della foto non dovrà superare il 13x18 e non dovrà essere inferiore al 9x12.
4. Le fotografie dovranno essere stampate in nero e indirizzate al CONCORSO FOTARTE SPORTIVA LITTORIALE DELLA DOMENICA.
5. Alla fine dell'anno 1943-XXII — iniziando la pubblicazione alla fine del marzo prossimo — le nove fotografie classificate prime verranno tutte ripubblicate insieme ad una speciale scheda, che i lettori riempiranno, esprimendo il loro giudizio e la loro scelta. La fotografia, che riuscirà prima nel giudizio dei lettori, verrà premiata con lire 500. Alle nove fotografie premiate verrà assegnato inoltre un diploma di benemerita de IL LITTORIALE.
6. IL LITTORIALE si riserva tutti i diritti di pubblicazione e di riproduzione delle fotografie inviate e premiate. Tutte le fotografie che saranno pervenute non verranno restituite.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione de 'Il Littoriale' in Largo dei Lombardi - ROMA

finnici continuano a programmare i film di Hollywood. Questo fatto ha provocato una scissione nel seno del Sindacato della Industria Cinematografica: alcuni membri ostili alla produzione americana l'hanno abbandonato ed hanno fondata una nuova organizzazione chiamata Finlands Filmverband. Conseguentemente la Camera Internazionale del Film ha troncato le relazioni con la Camera del Cinema riconoscendo la nuova organizzazione. Malgrado questa opposizione, 50 film americani verranno proiettati nel corso della presente stagione ad Helsinki.

## SVIZZERA

### SI APPRENDE...

...notizia della morte della nota attrice americana May Robson, all'età di 76 anni. La Robson, che aveva da giovane intrapreso la carriera del cinema, aveva preso parte tra gli altri al film di Frank Capra SIGNORA PER UN GIORNO. La ricordiamo ancora in ANNA KARENINA, LE AVVENTURE DI TOM SAWYER e nel film di John Gardfield IO SONO UN CRIMINALE.

### MANUCHE...

...è il titolo del film che si sta girando a Losanna nel nuovo stabilimento Cine-Studio des Bergières contemporaneamente in lingua francese e in lingua tedesca (ciò che costituisce una novità per la Svizzera, dove finora la parte alemannica del Paese ha prodotto lavori in uno dei numerosi vernacoli indigeni) sotto la direzione di Fred Surville. Il Surville è stato aiuto regista di Jean Choux, allorché questi diresse la lavorazione di MADERNITÉ, ed ha realizzato cinque documentari sulla Grecia, uno dei quali, quello avente per soggetto SANTORINO, ottenne un premio alla Biennale veneziana del 1939. In testa alla distribuzione artistica vengono i nomi di Yva Bella, di Pierre Dudan e di Pauline Carton. La vicenda è tratta da un racconto della scrittrice L. de Wyttenbach e la sceneggiatura è stata curata dallo stesso Surville.

'Cinema' invita tutti i lettori a voler rispondere alle domande rivolte in riferimento al tema illustrato in ognuna delle foto del nostro Concorso, di cui a pag. 121. Tra coloro che invieranno, entro 15 giorni dalla pubblicazione di dette fotografie, le risposte esatte, saranno estratti a sorte due abbonamenti alla nostra rivista. Le soluzioni e i nomi dei vincitori del Concorso N. 4 saranno resi noti sul numero di 'Cinema' del 25 marzo 1943-XXI. Inviare le risposte solo su cartolina postale, indirizzando a 'Redazione Cinema' Ufficio Concorsi, Piazza della Pilotta, 3 - Roma

## Concorso per gli esperti

Risposte alle domande del Concorso N. 2 (vedi fascicolo N. 158)

- A) - *Brigitte Helm nel film 'Atlantide' diretto da G. W. Pabst.*
- B) - *Follie di Broadway 1938.*
- C) - *Carrello gru.*
- D) - *Anna Karenina.*
- E) - *Gustav Machaty.*
- F) - *Lia Formia e Lucio D'Ambra.*
- G) - *Velatini e riflessi che servono a velare e a riflettere la luce del sole.*
- H) - *Fatty*
- I) - *Amedeo Nazzari.*

Solutori: Marco Donati, Via dei Babuino, 155 - Roma - Giuliana Bonaccorsi, Via Goito, 1 - Montecatini

I vincitori sono invitati a confermare il loro indirizzo



... e incerte bisogna spesso percorrere per raggiungere questo o quello. Una sola invece semplice e sicura per avere denti sani: usare il dentifricio "ALBA RUMIANCA..."



# Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia al laurinsulfonato di calcio e magnesio

# CREDITO ITALIANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

S. A. CAPITALE L. 500.000.000

RISERVA L. 128.000.000

SEDE SOCIALE: GENOVA

DIREZ. CENTRALE: MILANO

OGNI OPERAZIONE E SERVIZIO DI BANCA

Mariella Lotti, che ha terminato il film "La squadriglia bianca" per gli Artisti Associati, si accinge a interpretare per la stessa Casa "Nessuno torna indietro" diretto da Alessandro Blasetti. (foto De Antonisi)





25 FEBBRAIO

1 9 4 3

XXI

C I N E M A

160

## VIE DEL CINEMA ITALIANO

CI ACCADE spesso di sentir dire: questo film italiano ricorda straordinariamente, con la sua «pulizia», i migliori modelli americani.

In questo giudizio è chiaro il compiacimento per quella famigerata «pulizia» che, pure essendo la condizione minima per il libero passaggio di qualunque pizza di celluloidi che voglia almeno chiamarsi «film» tanto tardò, nel cinema italiano, a manifestarsi (e che a tutt'oggi, del resto, si manifesta ancora tutt'altro che abitualmente).

E questa «pulizia» è già, indubbiamente, un risultato.

Ma non siamo tutti d'accordo oramai nel dire che essa può costituire al massimo il primo gradino di una eventuale ascesa del cinema italiano, e soltanto come tale e non come fine a sè stessa può esser sollecitata e ricercata?

Ciò è stato detto e ridetto, riguardato ora da un lato ora da un altro: ora come polemica sul mestiere, ora come polemica sui termini quantità-qualità: tutti abbiamo concluso che di sola pulizia ne avevamo abbastanza.

Eppure, proprio la pulizia è divenuta, nel cinema italiano, l'incontrastata dominatrice. Forse tutti i produttori hanno tratto un sospiro di sollievo, forse hanno detto: i nostri doveri si esaurivano a questo limite, al resto pensino gli artisti (e questo è giusto)...

E così fatta la prima tappa, mancando gli artisti, tutti si sono fermati. Questo, dicevamo, può anche esser giusto, ma fino ad un certo punto. Fino a che non diventi la parola d'ordine, il motivo di una nuova presunzione, la soluzione sbrigativa di tanti problemi che non debbono esser dimenticati e che hanno come unico centro possibile quell'auspicata ultima misura: un cinema d'arte.

Infatti, mentre da una parte produttori e stampa cinematografica a forza di cibarsi di prodotto «tipo» dimenticano l'obiettivo finale e, un po' per pigrizia un po' per ipocrisia un po' per ignoranza, preferiscono una comoda miopia ad ogni più esatto, ma più incomodo, senso delle proporzioni, dall'altra, questo pulito cinema italiano, alimentato da un inconsueto lievito di riconoscimenti e di lodi e da altrettanto inconsueti incassi, minaccia di diventare sul serio «il» cinema italiano. La minaccia diventa seria se si pensa che, almeno a quanto ci dicono, i film italiani cominciano a piacere anche all'estero.

In questo momento può anche farci comodo che i film italiani piacciono. Ma se vogliamo proprio esser furbi ad ogni costo, guardiamoci dal prendere per strategia quella che è soltanto tattica e ricordiamoci sempre che il nostro giuoco di oggi è soltanto un contingente giuoco sulla mediocrità altrui e che se questa mediocrità altrui, per l'influenza di forze non nostre, si svegliasse ed ambisse comunque ad un clima di più umane realtà, noi non solo perderemmo tutto il guadagno fatto, ma ci aggraveremmo anche, per il futuro, d'inutili ipoteche, perchè anche ammesso che fossimo in grado di fornire subito il buon film italiano, questo vero buon film italiano dovrebbe scontare tutti gli interessi arretrati delle nuove prevenzioni delle nuove diffidenze che, come si sa, sono le virtù della buona fede scaltrita dagli inganni.

Che il senso delle proporzioni rimanga sveglio è dunque nell'interesse dello stesso cinema italiano, di quel cinema italiano che, dovrebbe esser inutile ripeterlo, per esser tale non può avere per suo tratto caratteristico la pura e semplice pulizia ma soltanto quel «qualcosa» di più che sarà compito degli artisti rivelarci e raccon-

tarci, di quel cinema appunto che per esser definito italiano non si accontenterà di far appello ai nomi italiani dei suoi autori o agli sfondi italiani delle sue vicende, ma piuttosto al senso più riposto della nostra — nel cinema — ancora indecifrata natura, ai simboli più significativi del nostro, italiano, muoverci nel mondo, fra gli uomini la natura e la storia.

Bisogna oggi, ancora, reprimere ogni immodestia e per far questo è già utile, ad esempio, chiudere le possibilità del paragone esemplare: il cinema americano.

C'è un evidente malinteso sulla pulizia dei film americani, se si crede che questa pulizia sia anche la caratteristica inevitabile dei film di livello medio di tutti i paesi, e che quindi il raggiungimento dello *standard* abbia il medesimo significato in ogni parte del mondo.

In questo *standard* invece, è bene non dimenticarlo, risiede proprio tutto l'americanismo dei film americani. Lo *standard*, infatti, è in America, espressione popolare, condizione nativa, visione della vita, addirittura.

Il film americano, in quanto costruito in serie, adempie già, in gran parte, i suoi obblighi verso la nazione. Il cinema tipo è (ma soltanto in America) l'espressione, sia pure più esteriore e meccanica, di tutta una mentalità, è un indice, un termometro, un campanello d'allarme, un fenomeno sociale importantissimo.

Se da questo dovremo derivare dei giudizi severissimi sul costume americano sarà discorso giustissimo, ma in altra sede; il fatto è che il film americano, sia pure il più freddo, il più meccanico, il più esteriore, il più banale, è sempre, proprio in quanto freddo, meccanico, esteriore, ecc. ecc., inconfondibilmente americano e quindi in possesso sempre di un certo significato.

Anche il «confezionato», la pulizia, quindi, per aver diritto alla vita debbono essere pur l'espressione di qualcosa.

Tanto è vero che la Francia e la Germania, che hanno dato opere cinematografiche di elevato valore espressivo, non hanno avuto affatto il bisogno di appoggiarsi, prima, ad un cinema «upim». Quindi anche «il» cinema italiano non nascerà che dagli artisti che sapranno esprimere i moti delle nostre qualità umane e non sarà, a meno che non vogliamo negarci il vanto di esser noi un pochino più complicati degli americani, il cinema tipo, il cinema in cui appunto gli americani hanno trovato, in massima parte, la espressione di tutta la loro personalità.

Un dovere della critica ci sembra oggi sia quello di far sì che non si perda quel citato senso delle proporzioni: quel senso che ci dice come questo cinema di oggi, questo cinema partorito da produttori italiani, in teatri italiani (bisogna aver il coraggio di dirlo per il bene della stessa produzione, cui sono sempre nocivi gli sbaragù domenicali di certi particolari momenti), non sia ancora «il» cinema italiano. E per questa assai ovvia considerazione crediamo non debba offendersi nessuno, se è vero che i decreti ministeriali, anche i più intelligenti, una cosa sola non possono fare: creare gli artisti.

CARLO LIZZANI

Il Cinema italiano non nascerà che dagli artisti che sapranno esprimere i motivi delle nostre qualità umane e non sarà il cinema tipo, il cinema in cui appunto gli americani hanno trovato, in massima parte, la espressione di tutta la loro personalità

# CINEMA E CRISI DI CIVILTÀ

CHI TENTI di inquadrare non superficialmente l'arte del film nell'Estetica, e in genere nella cultura, cosiddetta moderna, si accorge presto del suo carattere rivoluzionario e della sua refratterietà agli schemi estetici tradizionali, cioè romantici in lato senso. Si accorge infine che l'esteticità del film (come quella dell'architettura funzionale e di altri fenomeni artistici di questo tempo) presuppone, per essere intesa e apprezzata adeguatamente, una generale concezione della « vita spirituale » nettamente diversa da quella consueta fornitaci dalle filosofie idealistiche, spiritualistiche e sedicenti esistenzialistiche (Jaspers), che, malgrado certe secondarie divergenze di metodo, si accordano tutte nel loro concetto (di comune origine platonica) della « interiorità » o « spiritualità », e in particolare coincidono nell'estetica (ch'è romantica) e nella morale (ch'è personalistica o individualistica, nei risultati se non sempre nelle intenzioni).

Un esame della struttura intima della tecnica estetica del film potrà darci un'idea almeno approssimativa di come il cinema sia uno dei fattori più notevoli della crisi radicale della vecchia cultura. Tale esame può avvantaggiarsi di un confronto con un'altra tecnica estetica o artistica, quella letteraria (nel più lato senso). È un usato confronto, che forse può dirci ancora molte cose oltre le già dette.

La tecnica propria dell'arte letteraria — cioè dell'arte ritenuta fino ad oggi « umana » per eccellenza — è la tecnica-immagine animata (meccanica). Ora, si tratta di rendere esplicito quanto è contenuto in ognuno dei termini messi fra parentesi nelle due formule suesposte: tale esplicitazione dovrebbe condurci al motivo più profondo della incoercibile reazione della vecchia « intelligenza » (di cui produrremo due documenti particolarmente notevoli) di fronte all'arte del film: donde infine la possibilità di mostrare chiaramente la funzione rivoluzionaria di questa arte, il suo contributo alla dissoluzione di tradizionali preconcetti estetici.

In che senso la parola, la tecnica propria dell'arte letteraria, sia *pensiero*, può avviarci a comprenderlo una ovvia osservazione di Arnheim nel *Nuovo Lacoonte* (ediz. « Bianco e nero », 1938, Roma). Premesso che il carattere specifico della letteratura consiste in quella « astrattezza della lingua » per cui un oggetto è determinato col « nome collettivo » della sua specie, senza scendere alla « percezione concreta » di esso, e che perciò la parola poetica « si riferisce direttamente al significato, alla struttura degli oggetti », donde « la spiritualità della sua visione, l'acutezza e l'essenzialità delle sue descrizioni » nonché il carattere « surreale e magico » delle sue immagini; egli può concludere che il dialogo drammatico, ad esempio, « determina ogni fenomeno con l'acutezza dei concetti » (onde si spiega come la grandezza poetica di uno Shakespeare sia

di *Salvatore della Torre*

connessa a quel suo modo così radicale di « anticipare con la parola ogni possibile effetto scenico », ma che questa preziosa facoltà della parola non può attrarre il regista, « perchè il mezzo (la tecnica) che lo attrae è l'immagine animata »: cioè una specie di immagine che può dirsi *concreta* (vedi la « percezione concreta » di cui sopra), *reale, esteriore e materiale* o fisica e *meccanica* rispetto all'immagine *astratta* (della « astrattezza » della lingua, di cui sopra), *surreale, interiore e spirituale*, suscitata dalla parola. E a proposito della cosiddetta materialità e meccanicità dell'immagine animata, giova richiamare l'avvertimento drastico ma giusto di Béla Balázs circa il mezzo espressivo del film, l'« occhio quadrato »: che nel cinema « la possibilità tecnica è la più efficace ispirazione, e la Musa è l'apparecchio da presa ». Come giova altresì richiamare, a proposito della astrattezza e spiritualità *sui generis* della parola poetica, l'acuta analisi esemplificativa fatta da Arnheim del procedimento poetico verbale che permette di comporre delle immagini « servendosi di elementi provenienti da disparate sfere sensorie, senza preoccuparsi se queste combinazioni siano *fisicamente* realizzabili o almeno immaginabili », onde Goethe in una sua lirica « utilizza di 'vestito' soltanto il concetto astratto del 'ricoprire', di 'torre' soltanto l'« altezza », di 'gigante' soltanto la 'monumentalità', e solo per questo gli è concesso di dire ciò che a nessun pittore sarebbe dato di dipingere (e che a maggior ragione, aggiungiamo noi, nessun regista potrebbe filmare): 'Già vestita di nebbia era la quercia, gigante torreggiante'; riuscendo così a « fondere in unità genuina (cioè schiettamente verbale) il *mugolio* del vento, il *navigare* delle nuvole, il *sapore* delle foglie fradice e il cadere delle gocce di pioggia *sulla pelle* ».

Come sia accaduto che una distinzione d'ordine pratico o empirico, e perciò relativo, non assoluta, quale è la suaccennata distinzione di immagine verbale (letteraria) e immagine animata (cinematografica), sia stata assolutizzata da quei rappresentanti della vecchia cultura che, più o meno edotti di essa distinzione, si sono interessati del cinema soltanto per concludere appunto — dai suddetti caratteri di *realtà, esteriorità, materialità e meccanicità* dell'immagine animata — l'assenza o scarsità di interiorità e spiritualità dello spettacolo cinematografico, imputando questo di una deficienza etica oltre che estetica; come sia accaduto ciò, si spiega, se non si giustifica, anzitutto, con le origini e le abitudini *umanistiche* del gusto dei cosiddetti « intellettuali », i quali propendono a vedere l'arte della parola, o letteraria, come *tecnicamente esemplare e tipicamente* espressiva di *spiritualità* o *interio-*

rità che si dica (vedasi ad es. come il Croce, sedicente antiintellettualista e intuizionista, ha ultimamente tenuto a distinguere, nel suo testamento estetico significativamente intitolato al « genere » de *La poesia*, il mero « suono fisico », inespessivo, non-aristico, ch'è un'interiezione, dalla parola, vera e propria espressività). Ma non basta naturalmente il *gusto* umanistico (e romantico), per se stesso, a darci la spiegazione cercata: e occorre all'uopo rifarsi alla generale concezione della vita spirituale a cui si ricollega quel gusto; dato che la questione della presunta deficienza e negatività del cinema è una questione non soltanto di gusto o estetica, ma altresì di etica, e insomma più generale, come abbiamo detto e come ora mostreremo sulla scorta del bilancio dell'attuale crisi di cultura e civiltà steso da due pensatori fra i più celebri e seguiti di questi ultimi dieci anni: il filosofo tedesco Jaspers e lo storico e moralista olandese Huizinga.

Il primo, del suo saggio sulla « situazione spirituale del nostro tempo » (*Die geistige Situation der Zeit*, 1933, Berlin-Leipzig), mentre traccia un quadro negativo dello sviluppo della tecnica e del « livellante » ordinamento di masse, intende mostrarci la cultura in pericolo anche col seguente giudizio su quella ch'è arte per masse come nessuna altra:

« Il cinema ci mette davanti un mondo che non era prima così ostensibile. Si è attirati dall'indiscreta offerta della realtà fisiognomica di uomini. Si allarga la propria esperienza ottica su tutti i popoli e paesi. Ma non si vede niente di profondo e di fermo: si vede qualcosa che ci eccita, e si anche ci commuove, che non si dimentica: ma bisogna scontare la maggior parte di tali spettacoli con un vuoto spirituale non raggiungibile altrimenti, che resta cessata quella tensione » (pag. 118).

Il secondo, nel quadro parimenti negativo del mondo della tecnica e della politica di massa che ci dà il suo saggio su *La crisi della civiltà* (ed. it., Torino, 1938), inserisce le seguenti affermazioni sulla cultura e il cinema: « L'afflosciarsi dell'anima e del vigore dell'odierna cultura... assume un aspetto particolarmente importante nell'arte cinematografica. Nel cinematografo la drammaticità è quasi tutta risposta nel fatto visivo, di fronte al quale il parlato ha un'importanza affatto subordinata. L'arte di assistere allo spettacolo si trasforma in un'abilità a rapidamente percepire e comprendere delle immagini visive che mutano continuamente. I giovani hanno educato in se stessi questo 'sguardo cinematografico', portandolo a un grado che stupisce le persone della passata generazione. Il mutato atteggiamento spirituale implica però l'atrofia di intere serie di funzioni intellettuali. Si rifletta un

po' alla differenza tra l'attività intellettuale necessaria per partecipare intelligentemente al godimento di una commedia di Molière, e quella che in noi sprigiona un film. Senza voler innalzare l'intelligenza cerebrale (sic) al disopra di quella visuale, bisogna pur ammettere che il cinematografo lascia inerte un gruppo di mezzi di percezione estetico-intellettuali: e questo deve cooperare all'indebolimento del raziocinio. Il meccanismo dei moderni divertimenti di massa costituisce inoltre, essenzialmente, *un impedimento alla concentrazione*. L'elemento dell'abbandono e della traslucione dell'opera d'arte, data la riproduzione meccanica di ciò che si vede e si ode, vien meno per forza. *Manca quel ripiegamento su se stessi e quel senso del sacro*. Ora il ripiegamento su quanto vi è in noi di *più profondo*, e il senso di ciò che nel momento vi è di sacro, sono cose che non possono mancare all'uomo che voglia possedere una cultura \* (pagg. 49-50).

Ci pare evidente che solo una concezione molto astratta della vita spirituale — una concezione cioè platonizzante dello spirito come originaria assoluta *interiorità* dell'« ideale », o « valore » che si dica, onde il singolo uomo *nasce con ogni valore in se stesso*, si che non ha che da *ripiegarsi all'interno*, o sul più profondo sè medesimo (*auto-coscienza!*) per *ritrovare* (« ricordare », diceva Platone) ogni valore, il Bello, il Vero, il Bene, *senz'altro*, cioè senza un contributo *effettivo* di ciò che è « esterno » o « sensibile » o « materiale », o non-ideale insomma — può spiegarci, se non giustificarcisi, alle radici, la duplice condanna surriferita del cinema in quanto *spiritualmente* indigente o addirittura vuoto. Si è dunque dovuto scomodare Platone (e implicitamente il suo moderno rappresentante Hegel) per capire come sia accaduto ciò che si è detto sopra: che la empirica distinzione di immagine verbale (ossia tecnica-parola-pensiero) e immagine animata (ossia tecnica-immagine meccanica) sia stata paradossalmente assolutizzata dagli « intellettuali » e abbia così servito ad essi per relegare arbitrariamente l'immagine animata, in quanto meccanica, esteriore, ecc., *in senso assoluto*, nel regno di ciò che non è propriamente spirituale. Ma, sempre, dei termini come meccanico, esteriore, ecc., mettono in allarme l'ombroso intellettuale *ci-devant*: non solo in estetica, ma anche in etica, come si sa (polemica sempre risorgente sulla inferiorità del lavoro manuale, meccanico, rispetto al lavoro intellettuale o cultura, ecc. ecc.): la spiegazione è sempre la stessa: la residua *mentalità platonica*, che porta la etichetta « idealistica » (neokantiana e hegeliana) o « spiritualistica » o « intuizionistica », o perfino « esistenzialistica » come nel caso del mistico neoplatonico Jaspers.

Naturalmente l'Estetica tradizionale, in quanto misconosca (per restringerci a questo) il fenomeno artistico del film e però non riesca coi propri criteri a spiegarlo, denuncia già solo così i propri limiti, cioè l'insufficiente *capacità* (universalità) dei suoi criteri, pur presunti *filosofici* ossia appunto universali: e provoca una sua radicale riforma. Platonica in lato senso alle sue basi, come si è visto dalla generale concezione della vita spirituale (come assoluta, astratta, *interiorità* o apriorità dei valori), a cui si ispira la filosofia odierna in genere, essa Estetica non può essere che umanistica e romantica nelle sue conclusioni: e deve lasciare, appunto, inspiegata l'artisticità del film (e, con questa, l'artisticità in universale, come si è detto). Infatti: non solo e non tanto perchè umanistica (vedi sopra), ma soprattutto perchè romantica e mistica (e però decadente, nel senso che dava Nietzsche al termine) essa Estetica si lascia sfuggire quel carattere fondamentale della *inseparabilità* di *estetività* o intuitività e *praticità* o discorsività, che, proprio di ogni arte (se scrutata oltre le apparenze psicologiche o empiriche), si svela più facilmente nell'arte del film: come spogliare questo ultimo della sua organica funzione *pratica* — di documentazione o propaganda — e separare da questa la sua *estetività* o *bellezza*? Si sa da tutti la natura documentaria del film (degno del nome), ma non si considera la inscindibilità di essa dalla natura estetica dello stesso: eppure provate, se vi riesce, a proposito di LAMPI SUL MESSICO per es., di commuovervi a quel capolavoro, di sentirlo e apprezzarlo, semplicemente con l'*abbandonarsi* alle pure immagini, *sommerso* in queste ogni moto riflessivo o pratico (come dice l'usuale formula romantico-crociana): o non dovrete piuttosto, proprio per commuovervi e partecipare *estheticamente*, *riflettere*, ossia pensare *determinatamente* che cosa siano e vogliano

quei peoni ribelli, ecc. ecc., *al tempo stesso* che *gustate* le loro immagini, *non meno pure* (badate per questo? Ma l'Estetica tradizionale, in quanto romantica, è refrattaria ad esempi e argomenti simili: le nuove esperienze artistiche, che non si lasciano captare facilmente nei suoi schemi, non l'interessano, come nemmeno l'interessano, per quel che sono veramente, e per le difficoltà che per ciò le oppongono, le vecchie esperienze artistiche; si pensi al poema dantesco, snembrato, ridotto ad un'antologia, per l'romantico preconcetto crociano della non-estetività della sua « struttura », in quanto quest'ultima è riflessione, praticità; eppure vi è fatto di pensare che anche un episodio così puramente « lirico » intuitivo, in apparenza, come quello di Paolo e Francesca *perché* *rebbe* proprio la sua stessa liricità ed esteticità se dovessimo, secondo il precetto crociano, sommergere nella sua liricità ogni concetto: come potremmo commuoverci senza « sapere », nello *stesso tempo* che « contempliamo » quei due, che cosa significhino nome e donna, e il loro peccato e il preciso modo e luogo della loro punizione, ecc. ecc.? Essa Estetica resta ferma al suo dogma del divorzio di intuizione pura o *arte* e riflessione o *praticità* o *vita*. Concludendo, il cinema, con la sua così evidente sintesi di chiarezza discorsiva e liricità, di vita e arte insomma, emerge fra i fattori più decisivi della attuale crisi di cultura, contribuendo ad accelerare, col disgregamento dell'Estetica tradizionale, mistica e romantica, la fine di quella filosofia astratta, platoneggiante, su cui si è principalmente fondato ciò che fino ad oggi si è inteso per « cultura ».

Il suo *tecnicismo* drastico, in quanto alla forma, e il suo estremo *realismo*, in quanto al contenuto, fanno del film, ci si consenta l'espressione, uno degli agenti *aristotelici* della crisi appunto del moderno platonismo e dei suoi annessi e connessi.

GALVANO DELLA VOLPE

## PER IL MUSEO

*È imminente l'arrivo del materiale — cimeli, film, apparecchi della preistoria del cinema, fotografie, ecc. — che costituirà la base del Museo del Cinema. Ma è necessario, che impostata la base, cioè le fondamenta, il Museo possa vivere, svilupparsi, ampliarsi, aggiornarsi. Non è la prima volta che viene trattata la questione del Museo o della Cineteca. Tuttavia, nonostante gli articoli di Michelangelo Antonioni, Guido Aristarco, Mario Gromo, Rosario Leone, Domenico Purificato, Francesco Pasinetti (il quale ne ha trattato in più riprese ed ha presentato altresì un preciso progetto all'Autorità competente), finora nulla è stato fatto affinché venga costituito un ente, che raccolga le opere del cinema di ieri, di oggi, di domani. E le raccolte esistenti, dovute a privati o al Centro Sperimentale di Cinematografia, non hanno avuto alcuna garanzia di vita: cioè possibilità di sviluppo. Perché il cinema, sotto questo aspetto, è in mano di commercianti e noleggiatori privi di cultura e di sensibilità. La Cineteca del Centro, per esempio, contiene un limitato numero di opere, e molte in pessime condizioni. Da tre anni in qua, il Centro, pare, non è riuscito a raccogliere altri film, se non quelli (e si tratta di pellicole per lo più di scarso interesse) delle Case americane liquidate. Citiamo invece un fatto, così come ci vien riferito, da chi ha in consegna le pellicole della Cineteca del C. S. C. Mesì or sono viene richiesto all'Enic l'uomo di ARAN. Dopo qualche giorno l'Enic chiede di ritorno la copia del film, ma non per proiettarla in uno dei suoi locali, bensì per mandarla al macero. Il caso è uno, ma esempi del genere se ne potrebbero dare a centinaia. Film notevoli sotto tutti gli aspetti sono ormai completamente distrutti. Ora noi chiediamo: come si deve giudicare un fatto simile? Noi ne accusiamo gli autori di criminalità, come criminale è chi distrugge un'opera d'arte. Un quadro, una statua, vengono conservati in gallerie, musei; i libri si conservano nelle biblioteche, i dischi in una discoteca. Perché i film invece vanno distrutti senza che alcuno si opponga? Perché non esiste una disposizione legislativa che tuteli il patrimonio artistico cinematografico? Cineteche e Musei esistono in altri Paesi. Perché l'Italia non deve avere anche in questo campo un primato di civiltà?*

CINEMA

# L'IMPORTAZIONE CREATIVA

*Nessun regista straniero venuto in Italia dopo il 1930, ha saputo darci un'opera artisticamente significativa—'Acciaio', 'Il fu Mattia Pascal', e poi 'Condottieri' e 'Tosca' sono gli unici film che ancora oggi sono ricordati e citati come esempi rilevanti per la storia del cinema—Ma il cinema italiano, per imporsi nei mercati esteri, ha soprattutto bisogno di film inconfondibilmente nostri.*

NESSUN regista straniero, venuto in Italia dopo il 1930, ha saputo darci un'opera artisticamente significativa. ACCIAIO, IL FU MATTIA PASCAL, e poi CONDOTTIERI e TOSCA sono gli unici film che ancora oggi sono ricordati e citati come esempi rilevanti per la storia del cinema italiano. Ma il cinema italiano, per imporsi nei mercati esteri, ha soprattutto bisogno di film inconfondibilmente nostri.

In generale, si può affermare che in Italia, quando si è tentato di risollevarlo esteticamente il livello della produzione cinematografica, invitando qualche celebre regista straniero a dirigere dei film di ambiente italiano, non si sono mai ottenuti buoni e convincenti risultati. L'intervento e la partecipazione di codesti registi stranieri si può in ogni modo nettamente distinguere in due correnti ben separate: la prima, senz'altro nociva, dei cosiddetti registi « mestieranti » (Lassò, Marischa, Vajda, Neufeld, Emo, Kish, Rathony, ecc.); la seconda, che a noi particolarmente interessa, dei registi chiamati nel nostro paese per ragioni esclusivamente artistiche (Ruttman, Machaty, Chenal, Trenker, Koch, L'Herbier, Christian-Jaque, Renoir, ecc.).

È facile scoprire in questa condotta un fondamentale errore. Infatti è probabile che questi inviti vennero di volta in volta diramati con la convinzione che grazie all'apporto di registi stranieri la qualità dei nostri film avrebbe acquistato un tono internazionale. Equivoco scoperto e innegabile: infatti, soltanto quando in Italia si raggiungerà il sospirato traguardo di una produzione inconfondibilmente e sostanzialmente italiana, i nostri film saranno domani acquistati da quei mercati forestieri che oggi sembrano irraggiungibili. Discorso questo non nuovo e sul quale non vale assolutamente la pena di ritornare. Piuttosto ci sembra che nel problema si possa cercare e trovare un altro punto interessante. Infatti, una partecipazione straniera a film italiani non può essere facilmente giustificabile

anche da un punto di vista estetico. Ammesso infatti che il cinematografo sia arte di collaborazione, come sarà possibile giustificare l'apporto affrettato e tutto esteriore di un regista straniero in un film, dove tutto, dal soggetto ai tecnici, dagli attori agli sceneggiatori, è italiano, e quindi logicamente nuovo per essi e però difficilmente assimilabile e conquistabile (soprattutto spiritualmente) in un breve giro di mesi o magari soltanto di giorni?

Esaminando, dal 1930 in poi, i film diretti da registi stranieri, avremo senz'altro una precisa riprova di quanto affermiamo. D'altra parte è pure da tener presente che l'Italia è un paese non troppo facile ad esser capito, molto meno facile di quanto è dato vedere ad un occhio non profondo e non attento a certi fattori ed elementi che risultano limpidi soltanto ad un esame non superficiale. Tenendo conto delle sostanziali differenze di valore, potremo qui ricordare che uomini come il Taine o lo Chateaubriand, od anche come il Goethe e lo Stendhal, che pure erano arrivati ad idealizzare, cioè a portare su un piano di bellezza assoluta e quasi astratta la loro visione dell'Italia, non riuscirono altre volte ad umanizzare il loro giudizio su certi uomini o su certi luoghi del nostro paese.

Il primo regista straniero chiamato in Italia fu Walter Ruttmann. Emilio Cecchi, in quel tempo direttore della Cines, pensò di affidargli la regia di ACCIAIO, il cui soggetto era stato scritto da Luigi Pirandello. Indubbiamente Cecchi voleva realizzare un film prettamente italiano, partendo da una concezione che in teoria era tutt'altro che sbagliata: la strada del film a sfondo documentaristico. (Che questa non fosse una concezione priva di possibilità, lo si è potuto constatare in tempi assai più vicini con le opere di De Robertis: UOMINI SUL FONDO e ALFA TAG). Quello che era o pareva possibile sulla carta, non ebbe tuttavia in pratica lo stesso risultato ed effetto: in primo luogo mancò infatti del tutto fusione necessaria

tra il regista e gli altri collaboratori e in secondo luogo Ruttmann, che è innegabilmente uno dei più grandi documentaristi europei, non si adattò al nuovo ambiente e non lo penetrò: cosicché le sue cospicue capacità tecniche rimasero un poco troppo fini a se stesse, non riuscirono mai a sciogliersi ed a vivere nel dramma che Pirandello aveva inventato. In ogni modo, ACCIAIO indicò se non altro la necessità che il cinema italiano dovesse superare il limite di una produzione basata quasi esclusivamente sulla commedia comico-sentimentale. Dopo ACCIAIO, il cinema italiano produsse infatti due opere significative come 1860 e VECCHIA GUARDIA.

LA SIGNORA DI TUTTI (1934) è del regista austriaco Max Ophüls. Il film ci rivelò Isa Miranda, della quale Ophüls seppe ben sottolineare certe qualità drammatiche. Ma il film che doveva raggiungere, secondo le intenzioni dei produttori, un livello artistico non comune, risultò invece piuttosto freddo e decisamente inadatto a superare i confini del nostro mercato interno. Alcune sequenze — come quelle dell'operazione — erano raccontate lodevolmente, ma Ophüls cedette troppo alla sua tendenza decorativa a scapito del dramma e del suo « pathos ». Del resto, questi difetti sono comuni anche ai suoi film AMANTI FOLLI e LA TENDRE ENNEMIE, l'uno girato in Germania prima, ed il secondo in Francia, dopo LA SIGNORA DI TUTTI.

Molto più interesse fece nascere negli ambienti cinematografici italiani l'invito a Gustav Machaty, del quale erano ancora vivissimi i successi veneziani di ESTASI.

Gustav Machaty diresse in Italia BALLERINE, un film mediocre e mal organizzato, che tra l'altro rivelò come Machaty fosse il regista meno pronto ad adattarsi ad ambienti lontani dalla sua ispirazione, ed incapace di affiatarsi ad uomini del tutto diversi dal suo temperamento. BALLERINE ha gli stessi difetti di NOTTURNO, di pochi mesi precedente, che non riusciva mai — con il suo linguaggio zoppicante ed incerto — a raggiungere le intenzioni d'arte alle quali Machaty aveva chiaramente dimostrato di voler tendere. Si può dire che con Jean Epstein, Fedor Ozep e André Berthomieu, Machaty dette i peggiori risultati a chi credeva in un fruttuoso ambientamento di registi stranieri nel nostro cinematografo. Soprattutto Jean Epstein, uno dei primi registi francesi usciti dal fervido clima dell'avanguardia, in Italia non seppe darci che un film assolutamente privo del tutto di qualità artistiche ed anche industriali: CUOR DI VAGABONDO, titolo che oggi suona nuovo anche agli esperti. Fedor Ozep, che dopo il CADAVERE VIVENTE e i FRATELLI KARAMEZOFF (i quali rivelano i succosi insegnamenti della scuola russa, con un montaggio creativo che in alcune sequenze giungeva a perfetti contrappuntati — la scena del ballo in CADAVERE VIVENTE) aveva realizzato in Germania alcuni film spettacolari (tra i quali è da ricordare AMOK), nel 1938 venne in Italia a girare LA PRINCIPessa TARAKANOVA in doppia versione italo-francese. Questo film si riallacciava idealmente alle ultime opere che Ozep aveva creato in Germania, di carattere, come abbiamo detto, prettamente commerciale. Mario Soldati, che era stato incaricato di dirigere la versione italiana, venne anche chiamato per la



«Condottieri» di Trenker



'Carmen' di Christian Jaque

stessa fatica nel film LA SIGNORA DI MONTECARLO di André Berthomieu, che passò anche più inosservato del film di Ozep.

Molto più chiasso provocarono le due «doppie versioni» de IL FU MATTIA PASCAL e di CONDOTTIERI, il primo diretto da Pierre Chenal ed il secondo diretto e interpretato da Louis Trenker. A distanza di qualche anno, un giudizio più consapevole non può che far rilevare come IL FU MATTIA PASCAL era uno dei film più nobili e tra i migliori della nostra produzione, mentre CONDOTTIERI non può essere ricordato che come una opera rettorica e di maniera, di nessun valore artistico.

Forse oggi CONDOTTIERI non otterrebbe come allora quel consenso incondizionato, tanto più che Trenker chiaramente aveva riversato di peso le sue qualità (che allora sembravano fresche e genuine) ed i suoi difetti (oggi più che mai evidenti) già espressi spiccatamente nel FIGLIOI, PRODIGO e ne L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA, senza portare nessun sostanziale approfondimento nella sua regia.

IL FU MATTIA PASCAL di Chenal era, in sostanza, un buon film, anche se quando uscì fu ingiustamente colpito dalla nostra critica, la quale affermò che si discostava troppo dal romanzo di Pirandello. Oggi forse questo giudizio sarebbe diverso, tanto più che si sono chiariti certi pregiudizi estetici riguardo all'autonomia del cinema nei confronti della letteratura, quando questa sia chiamata come fonte di ispirazione. Tuttavia questo film era forse inferiore a quello muto che Marcel L'Herbier aveva realizzato dallo stesso romanzo nel 1924, in Francia.

Marcel L'Herbier diresse nel 1939 due film: TERRA DI FUOCO ed ECCO LA FELICITÀ. Ma ambedue, come pure un terzo, L'ULTIMA GIOVINEZZA diretto da Jeff Musso e girato negli stabilimenti Scalera, non potevano in alcun modo chiamarsi italiani, poichè erano realizzati da tecnici e da attori francesi, in un clima e in un'atmosfera che non potevano in alcun modo trovare un accordo



'Il fu Mattia Pascal' di Chenal

all'elica, o aiutare la visibilità del vento gettando nella colonna d'aria foglie secche o pezzi di carta o materiali simili, o anche incanalando i venti a cupere.

Per ottenere effetti di brezza leggera bastano pochi ventilatori comuni, utilizzabili specialmente per avere un leggero movimento, per es., della tendine delle finestre.

I film da ricordare per uso tragicamente bello del vento, si contano sulle dita di una mano. L'ORAZIANO, di cui sotto riportiamo una efficace inquadratura, è, si può dire, un film che ha per protagonisti il vento e la tempesta: elementi questi che John Ford ha saputo plasmare con stupefacente coerenza stilistica. Ne LO STUDENTE DI PRAGA di Galeen, nella scena del bosco in cui lo studente tenta invano di colpire l'ossessivante doppio, il vento è veramente anch'esso forza ossessionante, demone. Ma l'ossessione demoniaca ha forse culminato ne IL VENTO della svedese Sjöström, una specie di cupa saga nordica, ambientata in un deserto d'America: una vera e po-

con i fattori puramente ambientali di lavorazione. Di tono tipicamente francese, soprattutto L'ULTIMA GIOVINEZZA ed ECCO LA FELICITÀ potevano dirsi in ogni modo due film pieni di fantasia e di impegno narrativo.

Tali contatti servirono tuttavia ad avvicinare questi registi e tecnici francesi ai dirigenti di quegli stabilimenti e ad allacciare rapporti che ancora continuano e che sono gli unici degni di nota da menzionare dal 1939 ad oggi nella nostra produzione. Nel 1940 fu anche chiamato dalla Erasclera Jean Renoir, con il suo collaboratore Carl Koch, per dirigere un film tratto dalla Tosca. Ma Renoir, all'inizio della guerra, dovette partire, e Tosca fu diretta dal solo Carl Koch. E questo forse l'unico regista che, dopo questo film, per molti lati assai lodevole e superiore in ogni caso a tutti i film di carattere musicale girati in Italia, ha saputo acclimatarsi nel nostro paese e comprendere certe qualità della nostra gente, più e meglio (a parer nostro) di qualsiasi altro regista straniero. Koch (che diresse anche nel 1941 LA SIGNORA DELL'OVEST) ha vissuto molti anni in Francia, ed è forse il più preparato regista che oggi l'Italia ospiti: egli sa che cosa si può trarre dal mezzo cinematografico; e la sua cultura vasta e profonda e la sua lunga esperienza tecnica sono promesse di sicuro successo.

Negli stabilimenti Scalera, il regista Jean Choux ha realizzato nel 1940 ROSA DI SANGUE con Viviane Romance, e a Cinecittà nel 1941 LA NASCITA DI SALOMÈ, due film piuttosto mediocri e di insufficiente ambientazione; elementi eterogenei non avevano permesso una logica ragione d'incontro. Christian-Jaque è il regista di CARMEN, interpretato da Viviane Romance, che da molti mesi è in lavorazione, sempre alla Scalera.

In definitiva, possiamo affermare che nessun regista straniero, chiamato a lavorare nel nostro paese, ha potuto rivelarsi con un'opera di livello artistico veramente superiore. Abbiamo già detto del resto perché questi incontri risultano difficili o di scarso esito in via generale, e particolarmente in Italia dove una tradizione densa e sostanziosa impedisce, a chi viene da fuori, una comprensione rapida ed un'ambientazione felice del e nel nostro clima. Ed è anche vero che mai come oggi il cinema italiano ha bisogno di film profondamente italiani per imporsi nei mercati europei ed extra-europei. Ond'è, e più che mai ci sembra giusto, che se un regista straniero deve oggi essere chiamato a dirigere un film di carattere italiano, costui deve partire da un'ispirazione sincera, da una profonda e sentita necessità di tradurre in immagini un'atmosfera italiana e dei personaggi italiani, senza correre il rischio di deviazioni equivocate o non chiare, nonché con un bagaglio non indifferente di cultura assimilata durevolmente e profondamente a contatto della nostra vita e della nostra spiritualità.

MASSIMO MIDA

## Piccola enciclopedia tecnica

# Vento

Nella presa cinematica, specialmente nel paesaggio, il vento può rappresentare un ottimo elemento per dare animazione alla scena. Se esso spirava in modo moderato, il suo effetto può essere accresciuto mediante una leggera accelerazione della presa.

Il vento può essere prodotto artificialmente tanto in teatro quanto negli esterni. Generalmente si adopera a tale scopo un motore d'aeroplano con relativa elica che funziona da potente ventilatore. L'intensità della corrente d'aria prodotta può essere regolata con la velocità dell'elica e può raggiungere facilmente anche veri effetti di uragano. Per rendere più visibili questi effetti di vento, si può spargere polvere o sabbia dinanzi

pea del vento, fosca e indimenticabile. Qui ritorna, forse attraverso miti di remotissima origine, l'idea della natura demoniaca dei venti, in cui la più antica mitologia, vedeva mostri usciti dalla terra. I venti sono qui demoni sotto forma di mostruosi corsieri.

Un drammatico «effetto» di vento e pioggia, creato con senso d'arte, nota il Roti di Paul Czinner, interpretato da Elizabeth Bergner.

Qualche volta si abusa dell'effetto di vento e si usa inopportuno: spesso si dimentica, così, che la psicologica intonazione d'un quadro (un'alba, un tramonto, l'ora del mezzogiorno in una calda giornata estiva) è data proprio dall'inerzia un po' grave delle cose, dovuta alla perfetta quiete dell'atmosfera.



La furia del vento nel film 'Uragano' di John Ford

# CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 159)

TRA numero e numero vi è, durante la presa, un certo intervallo di tempo: durante il quale vengono sistemate le luci, spostati gli oggetti, piazzata la macchina per il quadro successivo, sistemati i binari su cui l'eventuale carrello deve scorrere, provato il movimento del carrello stesso. Durante la presa, possono accadere alcuni incidenti, oltre ad un qualunque errore di un attore, vi può essere inceppo nella pellicola dell'immagine o in quella su cui si fotografa il suono; negli esterni non è mai scongiurato, come è ovvio, un abbassamento di luce, quando ci sia bisogno del sole; o c'è da attendere una nube per raggiungere un determinato effetto.

Tra le scene di interno e quelle di esterno, l'intervallo può consistere in ogni singolo quadro, nei confronti dei precedenti e dei successivi, prevenire fin dalla ripresa, il montaggio del film. Il compito gli è facilitato via via che la lavorazione del film procede; nel senso che ogni sera il regista può vedere in proiezione i quadri precedentemente realizzati e perciò disporre di conseguenza per i quadri che ancora sono da realizzare.

Un altro compito, e della massima importanza, che spetta al regista di mestiere come a quello d'arte, è quello di curare al massimo la coerenza dell'azione. Già s'è intuito, egli vi si dedica fin dal primo giorno (1); ma per quanto coadiuvato nella particolare mansione dei raccordi tra quadro e quadro e degli attacchi sulle posizioni degli attori, dall'aiuto regista o da un assistente — e vedremo più avanti, in apposito paragrafo, quali sono gli elementi della specifica tecnica in questo senso —, il regista deve utilizzare al massimo le proprie qualità mnemoniche, le proprie doti di improvvisazione e di composizione. Tutto questo comporta l'unione in lui di molte e svariate virtù. Egli deve essere provvisto delle risorse più agili e impensate per supplire agli inconvenienti e alle manchevolezze, che durante la lavorazione di un film si manifestano ad ogni passo; essere pronto a togliere o ad aggiungere senza rimpianto e con rapidissimo adattamento questo o quel quadro precedentemente pensato, ma per una ragione qualsiasi inattuabile nella forma suggerita dalla sceneggiatura (2), a spostare un movimento o un passaggio, ad affrettare la prova di una inquadratura, a cogliere l'attimo in cui durante lo svolgersi di una scena in esterno, esca il sole. Dev'essere, insomma, sempre preparato ad ogni evenienza.

## 9° PUNTATA

Il regista vuol dare, di solito, le disposizioni affinché nel cosiddetto piano di lavorazione compilato dal direttore di produzione, venga seguito un certo ordine nella realizzazione del film, piuttosto che un altro. Ma

come si è accennato, molti altri elementi concorrono, oltre alle intenzioni del regista, a determinare un ordine delle riprese. Il piano di lavorazione, poi, non viene sempre pedissequamente seguito durante il lavoro, poiché il soprappiungere d'improvvisi, o la stessa sollecitudine del regista, possono far protrarre oltre le riprese di una scena o anticiparle.

La durata delle riprese di un film non è sempre la stessa. Per realizzare un film della lunghezza cosiddetta normale — intorno ai 2.500 metri — due mesi costituiscono una buona media. Ma in certi casi, quando si tratti di dover preparare ampie costruzioni, o di dover provvedere a diversi dislocamenti, o di doversi affidare agli umori del tempo, nel caso di numerosi esterni, non sono stati sufficienti sei mesi di lavorazione.

Vi sono registi i quali amano indugiare nelle riprese, fanno ripetere agli attori un'azione fino a venti volte; altri, per contro, sono svelti nel lavoro, e quasi si spingesse un'urgenza allo scopo di non perdere il filo dell'ordine, lavorano con maggiore intensità e riescono a terminare le riprese in tempo più breve di quello rivelato. Nel primo caso, si tratta di registi i quali preferiscono avere, per il montaggio, molto materiale a loro disposizione; nel secondo caso, si tratta di solito di registi i quali riescono a prevedere fin dal momento della ripresa, ciò che potranno utilizzare in montaggio; vanno, per così dire, a colpo sicuro.

## Provenienza del regista, sua formazione

La conseguenza più ovvia di questo cumulo di funzioni e capacità così diverse e talvolta in apparenza contrastanti, si trova nelle origini dei registi, uomini che provengono un po' da tutti i campi. Il loro è un compito che racchiude tutte le specializzazioni umane, si può dire, agguinandovi un pizzico di illusionistico e di medianico, non v'è chi non le veda, ove si pensi alle manipolazioni e ai trucchi del cinema, e dall'altra parte al mondo irreali di ombre con il quale esso si esprime.

Molti registi erano giornalisti, pittori, scenografi, fotografi, operatori. Talvolta hanno continuato ad essere scenografi per il cinema ed operatori, e hanno alternato la precedente attività con la nuova (Paul Leni regista e scenografo, Bert Glennou, Karl Freund e Lee Carmes registi e operatori) o hanno lasciato la tecnica per la regia (Victor Fleming, King Vidor, Gustav Ucicky, Richard Boleslawski). Il film sonoro ha fatto nascere registi dalla musica (Friedrich Holländer) e dalla coreografia (Busby Berkeley).

Nei primi tempi il regista faceva tutto, o meglio faceva tutto l'operatore — il quale fotografava e dirigeva ad un tempo, non occupandosi tuttavia ancora del montaggio, ma fotografando in campo lungo la scena così come stava, come gli attori la svolgevano. Nato dal documentario, il cinematografato si è accostato più tardi al teatro, ed ecco nascere l'attore. Qualcuno agiva nel quadro da prendere; e più tardi, come la tecnica ha dato origine a registi, così dalle file degli attori, venuti anche dal teatro, dal varietà, dal circo, sono sorti registi non meno vivi e provveduti.

Il regista ex-tecnico, il regista ex-attore si sono dati pensiero poi ciascuno di questo o quel lato della regia, volgendo soprattutto alla direzione degli attori o alla illuminazione ed alla fotografia, a seconda della loro provenienza. Il regista ex-attore continua a volte a far l'attore sotto la direzione propria (Charlie Chaplin, Luis Trenker, Vittorio De Sica) o anche di altri (Eric von Stroheim, Victor Sjöström, Alfred Abel) o ad alternare, separandole nettamente, le sue funzioni (Wilj. Forst, Wolfgang Liebeneiner, Lupa Pick, Vsevolod I. Pudovkin, Paul Wegener). Nel caso più comune non agisce più sullo schermo, ma dirige soltanto (Wilhelm Dieterle, Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau, Jack Conway, Robert Z. Leonard, Raoul Walsh). E vi sono registi i quali, talvolta, divengono occasionalmente attori (Jean Renoir; una piccola parte in LA BÊTE HUMAINE; protagonista de LA RÈGLE DU JEU). Anche il montaggio ha dato l'avvio ad alcuni registi (F. M. Poggioli, Dorothy Arzner, Harold Young, Giorgio C. Simonelli).

F. P. & G. P.

(Continua)



'Swamp Water' di Jean Renoir

(1) Secondo alcuni, che sogliono attribuire — per una erronea interpretazione dell'espressione cinematografica — troppa importanza all'autore del soggetto, come colui che inventerebbe il film, queste mansioni di carattere più specificamente tecnico spetterebbero unicamente al regista, e non altre d'indole, invece, artistica. Ora, non è chi non veda quanto assurda sia codesta distinzione, che porrebbe il regista, in quanto tecnico e soltanto tecnico, ad agire e a svolgere la propria attività con i veri e propri mezzi espressivi del cinema come arte, laddove le invenzioni del soggetto si svolgono in un campo, semmai, letterario, e costituiscono un materiale grezzo, attuabile artisticamente soltanto nella realizzazione del film. Se una disposizione legislativa ha attribuito il titolo di « autore del film » a quattro persone contemporaneamente (il regista chiamato direttore artistico, il soggettoista, lo sceneggiatore — e nel caso di più sceneggiatori? — e il musicista), nulla vieta di manifestare un desiderio: concepiscano i registi stessi

i soggetti dei loro film, e concepiranno opere cinematografiche, intuendole fin dal primo momento nella loro forma di film e non in un'altra forma non definitiva, ma anzi trasformabile in quanto ancora da attuare; e d'altro canto i soggetti divengano registi dei film di cui hanno pensato il soggetto.

Ciò si dice anche per rispondere alla domanda posta a se stesso, ma con evidente intenzione ironica verso il film di cui stava parlando (DOVE ANDIAMO, SIGNORA?) da Sandro De Feo sul *Messaggero* dell'11 febbraio 1943: « Chi veramente sia l'autore del film non siamo ancora riusciti ad appurarlo dopo decine di inchieste e polemiche. Né la formula di presentazione adoperata in questa ed altre pellicole è la più adatta a semplificare il problema. Nei cosiddetti titoli di testa è scritto testualmente che questo è un film di Marischka; e subito dopo lo spettatore apprende da una didascalia di proporzioni infinitamente più modeste che il film è stato diretto da G. M. Cominetti. Infatti, nel caso specifico, si tratta proprio di questo: il regista vero e proprio del film è Ernst Marischka, altresì autore del soggetto, mentre G. M. Cominetti si è limitato a dirigere una cosiddetta versione italiana. Certo: questi ibridi sono inconcepibili, e sempre fino ad un certo punto, nell'ambito di una produzione assolutamente commerciale, non avente altro scopo se non quello di una combinazione finanziaria vantaggiosa per un produttore o per un noleggiatore; ma non sono ammissibili da un punto di vista estetico.

È ovvio che la precedente nota si riferisce altresì ad Alessandro De Stefani, e intende rispondere a quanto egli ha scritto a pagina 6 di *Film* (13 febbraio 1943) sotto il titolo « Schermo e ribalta »: in cui confronta la commedia o il dramma teatrale col soggetto cinematografico, e dice: « Quando l'autore scrive invece per il cinematografo, le cose vanno in tutt'altro modo. Tutti gli aventi diritto, dal produttore che sborsa i capitali (ingenti), al regista che vuole avere ogni responsabilità, all'attore che ha le pretese conferitegli dalla paga che prende, vogliono interloquire o dare consigli. L'autore per un po' difende la propria concezione, poi sopraffatto da tanta ostilità, china il capo ed acconsente, prima abdicazione, a rifare. Non dico con questo che tali rifacimenti siano dei peggioramenti; tutt'altro. Quasi sempre sono miglioramenti, ma sono anche alterazioni del concetto informatore dell'autore... ». Se queste parole definiscono uno stato di cose più o meno deprecabile per la pratica del cinematografo, mettono in chiaro altresì la posizione sotto un certo aspetto errata dell'articolista, il quale se è davvero o se si sentisse davvero di poter essere autore di film, dovrebbe non limitarsi a dare suggerimenti a chi ha poi l'autorità per realizzare il film (e chi se non il regista dovrebbe assumersi la responsabilità dell'opera cinematografica?) ma assumersi egli stesso lo stupendo peso della realizzazione, vera e propria creazione dell'opera cinematografica.

Se però il soggettista non sentisse cinematograficamente, cioè non sapesse esprimersi coi mezzi propri del cinematografo, allora ne verrebbe fuori, all'atto della realizzazione del film, un'altra insostenibile situazione; chiarita da Domenico Meccoli nell'articolo « I commediografi registi », pubblicato su *Si gira* (febbraio), in cui l'articolista va deprecando certi abbinamenti invalsi recentemente di affiancare ad un commediografo che diventa regista, un cosiddetto tecnico, e di affidare al primo « la parte artistica », al secondo « la parte tecnica »: situazione oltremodo ibrida. E conclude: « Quando il commediografo si fosse reso padrone dei mezzi tecnici del cinema, potrebbe anche diventare un ottimo regista senza il compromesso delle regie abinate che non risolvono nulla ».

Più esplicito e deciso nonché risolutivo appare Wolfgang Liebeneiner (regista del cinema germanico e già attore) il quale dice (le parole sono riferite da G. d. T. su *Bianco e Nero*, ottobre 1942, pag. 58): « Se infatti nelle arti figurative, nella musica, nel teatro, nella poesia, è facile determinare l'autore del soggetto, la cosa non appare così semplice quando si parla del film, dato che esso è il risultato di una complessa collaborazione; ma appunto perciò è necessario un perno che dosi, coordini, integri e dia luogo ad un armonico equilibrio; che crei l'opera. E questi è il regista. Quanto più forte è la personalità del regista, tanto più ne risentirà l'unità dell'opera che egli realizza; quando avviene il fenomeno di veder emergere eccessivamente l'operatore o il musicista, lo scenografo o un determi-



« Sissignora » di F. M. Poggioli



« Con le donne non si scherza » di Simonelli

nato attore, ciò vuol dire a volte che tale personalità si è sovrapposta a quella del regista, a meno che egli non abbia volutamente determinato tale contrasto. Il regista deve possedere due doti essenziali: quella artistica ed avere inoltre una speciale sensibilità che gli permetta di valutare col massimo grado di approssimazione le possibilità altrui, utilizzandole completamente. Queste due doti riunite e possedute al massimo grado, formano il regista ideale. È vero che in pratica prevale a volte l'una o l'altra delle due doti e che un regista può essere più sensibile alla musica o all'ideale umano, alle passioni, alla realistica osservazione e quindi potrà avere determinate particolari tendenze; il segreto però starà sempre nell'equilibrio.

(2) Un lettore della rubrica *Capo di Buona Speranza*, propone al Nostro, che ci passa per competenza, un quesito: « ... non capisco come gli autori nelle loro puntate sul *Regista*, continuino a sminuire il valore della sceneggiatura che in fin dei conti prevede le inquadrature e la loro successione, i piani, i campi, i movimenti di macchina, il montaggio, il movimento degli attori, gli effetti sonori che costituiscono veri e propri valori estetici del film ». Sì, è giusto fino ad un certo punto. Ma non è mica vero che la sceneggiatura prevede tutto ciò che il lettore scrive. Anzi, proprio nelle sceneggiature, diremo così più commerciali, tutti gli effetti cui il lettore accenna sono tutt'altro che previsti. È compito semmai del regista preparare più o meno minuziosamente con una preventiva descrizione (c'è René Clair, per esempio, che preferisce disporre tutto precedentemente, mentre Jean Renoir invece, o G. W. Pabst, inventano piuttosto al momento della ripresa), i quadri da realizzare. Ma quegli effetti, cui il lettore accenna, sono invece propri della realizzazione, e facoltà del regista, non tanto di chi sceneggia il film; questi può, è vero — ove non si tratti dello stesso regista — dare indicazioni di inquadratura (quantunque sempre piuttosto approssimative, è ovvio), nonché di movimenti di macchina e prevedere, grosso modo, il montaggio; e il suo apporto sarebbe, in questo caso, definibile quasi in regia preventiva; ma allora, perché limitarsi a questa fase e non applicarsi del tutto alla vera e propria completa regia, che si attua soltanto nella realizzazione e nel montaggio? Non si vede, in sostanza, perché si debba dare tanto peso ad una attività transitoria come la sceneggiatura, laddove lo scopo di questa è eminentemente di ordine pratico e non ha nulla di definitivo; ché la sceneggiatura di per se stessa non può dirsi opera d'arte.





# LA GRANDE SARTORIA

BASTA, non dico inoltrarsi, incamminarsi appena lungo gli imbrogliati sentieri del Cinema, per imbattersi in vicende ambientate nell'antica Roma. È nel 1922, infatti, che il signor Pathé, visualizzando per la prima volta l'affannata storia di Licia e di Vinicio, rimpinzia i suoi « tableaux » di clipei, di pretese e di calzari e, in un clima assai propizio alle storiche ricostruzioni, immersi come son tutti, meglio premuti dal fasto pretenzioso del neo-classicismo imperante, sommuove gli appetiti degli spettatori eccitati dal nuovo mezzo espressivo. Dilaga la fanciullesca smania di stupirsi di fronte agli abbigliamenti dei progenitori assieme ad una chiassosa passione per il « colossale ». Specialmente in Italia, prendendo il più lontano avvio dal melodramma metastasiano e dalla tragedia alfierriana, già giù attraverso il grossolano fervore di Pietro Cossa e le oleografiche « illustrazioni » di un Maccari, non dimenticando un solo istante gli impetuosi successi ottenuti dall'opera di Enrico Sienkiewicz e da quelle di E. Bulwer Lytton e del Cardinal Wiseman, l'obbiettivo s'impegna a più non posso a frugare nella vita pubblica e privata di Catilina e di Nerone, di Bruto e di Marcantonio.

Con gli inesauribili « piatti forti » dei nostri produttori — GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI e QUEI VADIS? — seguiti da presso da FABIOLA e da MESSALINA, il cinema di casa traversa fino l'Oceano: ed è il « mago » Caramba che, in generale, ravvolge in pletorici panneggiamenti le prospere cerchiate matrone e i gesticolanti patrizi di tutti questi film. La dannuziana CABRIA ferocemente sommerge il resto con una tale orgia di classicità che il mondo attonito si pone alacre a rievocare le più vetuste vicende: metri e metri di lini e di sete vengono srotolati per rivestire i personaggi palestinesi e babilonesi di JUDITH OF BETHULIA e di INTOLERANCE di Griffith.

Accanto alla società romana, anche quella egiziana, greca e l'Oriente Cristiano, sebbene in misura minore, trovano presto i loro troni cantori, i loro teatrali costumisti e scenografi: rammemoriamo varie Cleopatre, un RETOUR D'ULYSSES (1908), una ODISSEA, una CADUTA DI TROIA (Piero Fosco, 1911) e parecchie VITE DI CRISTO.

Il farraginoso Cecil B. De Mille riprende, in un certo senso, la tradizione italiana allestendo i DIECI COMANDAMENTI (1924): se in questo film (ed anche in quelli che lo seguiranno, IL RE DEL RE, IL SEGNO DELLA CROCE), da una parte, si fa un uso meno abborracciato degli antichi costumi, considerato il progressivo approfondimento delle necessità visive, spesso, dall'altra, vi appare una troppo disinvolta falsificazione, tutta americana, degli abbigliamenti: le sue vergini indossano perennemente aderentissimi modernj vestiti da sera, i suoi legionari marciaano tranquillamente rivestiti della corazza, come in « shorts ». Nel 1936, si tenta un'ultima volta in Italia di ritornare al film

in costume romano con SCIPIONE L'AFRICANO: ma un pubblico più malizioso mostra dichiaratamente la sua stanchezza.

La scarsa semplicità dell'alto Medio Evo non richiama troppo l'attenzione del cinema e degli spettatori: è del 1912 un SIEGFRIED ed un PARSIFAL di M. Caserini, del 1917 una GERUSALEMME LIBERATA di Guazzoni, del 1923 ROBIN HOOD, del 1925 i NIBELUNGI di Fritz Lang, del 1936 i CROCIATI di De Mille, del 1941 LA CORONA DI FERRO di Blasetti.

Piuttosto, per i cappucci misteriosi, per le salde armature, per i gentili giustacori, il pubblico si carica di un lungo amore, amore che ha sempre il suo chiaro attacco nel melodramma (infantile affetto delle masse per il carnevalesco, per il pittoresco, per lo spettacolare in una parola), con in più quelle inclinazioni verso il XIV, il XV e il XVI secolo mostrate dagli esteti più raffinati, le quali, con minuta lentezza, sono filtrate, attraverso i volgarizzatori di dubbio gusto, negli occhi, nel petto, nel cuore degli spettatori.

Vertiginosamente si susseguono i film ambientati nei suddetti secoli, assieme ai frenetici acquisti di savonarole e di inginocchiatoi, all'edificazione di castelli « fasulli », all'impressionante spreco di ferro battuto: i lini romani di buona memoria assumono l'aria di parenti poveri fra tanta abbondanza di velluti e di damaschi, di perle e di zaffiri. Eccone alcuni fra i più indicativi: DANTE E BEATRICE (1913), BOCCACCIA (1923), L'ARZIGOGOLO (1924), PIA DE' TOLOMEI (1908), BEATRICE CENCI (1927), LUCREZIA BORGIA (1911), ANNA BOLENA (1922), MARIA STUARDA (1924), MARCO VISCONTI (1922), I DUE FOSCARI (1922), IL FORNARETTO DI VENEZIA (1922), ecc.

Man mano che tutti i problemi inerenti al film vengono più sottilmente analizzati, è facile notare anche una minore « pacchianeria » nella realizzazione dei film storici e in costume: a tale progresso molto hanno contribuito le opere d'arte dell'epoca, che scenografi, costumisti e registi cominciano seriamente ad osservare. Ecco, dunque, che anche il Medio Evo, il Rinascimento e il Secolo d'Oro sollecitano film dove il decoro è intelligentemente applicato, i personaggi indossano vesti che si avvicinano tanto alla realtà storica che ad un maggiore, anche esteriore, chiarimento della loro psicologia e del clima evocato: ricordiamo i CONDOTTIERI di Trenker, ETTORRE FERRAMOSCA di Blasetti e, più di tutti quella PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO di Dreyer, dove la stilizzazione dei vestimenti ha un razionale impiego nella geometrica quadratura del film. Tuttavia, anche nei film più recenti, che spesso ripetono le vicende già trattate, permane una certa goffaggine che il pubblico, però, poco avverte, proprio perché, attraverso Tommaso Grossi, Domenico Guerrazzi e la « letteratura » di Michele Zevaco, prima, d'Annunzio, Nino Bertini e Sem Benelli, poi, le simpatie per quei secoli sono tanto clamorose che, tuttora, una soddisfatta beatitudine piega gli spettatori dinanzi allo: « stasera me n'andrò dalla Ginevra e sarà festa d'amore e di morte » (CENA DELLE BEFFE, 1942).

Anche il 1600 e il 1700 hanno avuto la loro parte di fortuna sullo schermo. Se torniamo indietro nel tempo, i primi esempi di film ambientati nel '600 li troviamo naturalmente in Francia: CIRANO DE BERGERAC (1910), NOTRE DAME DE PARIS (1912), LA REINE ELISABETH. L'origine dell'attaccamento a questo periodo storico da parte del pubblico sta nel vedere concretati quegli episodi e quei personaggi tanto esaltati da una fitta letteratura popolare, i cui re sono Alexandre Dumas e Raphael Sabatini, i creatori del « romanzo di cappa e spada »: la fantasia possiede, ora, un più solido filo per avventurarsi dietro ai pennacchi e alle casacche dei suoi eroi smargiassi e attaccabrighe, alle trine e agli amoerri delle sue fervide eroine. Con sulle spalle la letteratura scottiana e stevensoniana il cinema anglo-americano scova mille intrighi, che affonda nel suo

più lucido decorativismo. LE DUE ORFANELLE, I TRE MOSCHETTIERI, IL SEGNO DI ZORRO, DON GIOVANNI, IL CARDINAL RICHELIEU, L'ISOLA DEL TESORO, LA TRAGEDIA DEL BOUNTY, UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA, i cicli salgariani: ecco un po' di titoli alla rinfusa, tanto per farsi intendere. Anche per questi film avviene ciò di cui abbiamo parlato sopra: si parte, cioè, da una costumistica affatto teatrale, per giungere ad una valida successosità e ad un'attenta osservazione delle opere pittoriche. Basti ricordare i costumi della KERESSE EROIGUE di Feyder, eseguiti sui quadri di Breughel e di Bosch, quelli di ENRIKO VIII sui modelli di Holbein, quelli di REMBRANDT ricostruiti dietro le indicazioni del pittore olandese e avendo a fronte i lavori di Jean Steen.

Se il barocchismo secentesco ha offerto tanti pretesti ai « cinematografi » ed ha largamente appagato il gusto avventuroso del pubblico, il lato più convenzionalmente lezioso del '700 trasferito sullo schermo, culla gli spettatori, trascinandoli con dolcezza in un eterno e « delizioso » balletto, lungo il quale parrucche e crinoline, farsetti e bautte s'inclinano soavemente e maliziosamente sorridenti: un gioco prezioso, che si carica di drammatici significati, soltanto allorché si giunge all'« infrazione » del film attorno alla rivoluzione francese: le « sanculotte », coccarde in testa e vesti lacere, agucchiano dinanzi alla « Madama », mentre Maria Antonietta, perfettamente incosciente, indossa, fra mezzo agli « jabots » dei cavalieri, il suo ultimo corsetto. Ma da MADAME DUBARRY a MARIA ANTONIETTA, da MONSIEUR BEAUCAIRE a SCARAMOUCHE, da CASANOVA a DANTON, da MANON LESCAUT alla PRIMULA ROSSA, entrare e comodamente assestarsi nell'800 non è molto difficile per il pubblico assai volubile dei cinematografi. Più che l'Europa, è questa volta l'America, prendendo a piene mani nel vivo della sua storia pionieristica, a proporre temi ottocenteschi: attraverso TOL'ABLE DAVIN (King, 1922), AMERICA (Griffith, 1924), si giunge a THE VIRGINIAN (Fleming, 1929), ai PIONIERI DEL WEST (Ruggles, 1933), a SEGRETI, FINO AD OMBRE ROSSE (1939): la fantasia è sempre al galoppo dietro al « sombrero » disposto alla brava di Broncho Bill, alla perfida bombetta arricciata del « villain », alla camicetta di batista intramezzata dai « valenciennes » della contesissima eroina.

L'Europa cinematografica quando s'impadronisce dell'800 ce ne cava piuttosto pretesti ironico-caricaturali, oppure soltanto squisitamente eleganti: la pantomima settecentesca si tramula nel luccichio capriccioso dei valzer danzati da ufficiali in vistose divise di gala e da languorose ragazze ricoperte di merletti e di mussolina. Ma non solo questo, per la verità: è più giusto dichiarare che un senso di sogno e di malinconia che certe immaginazioni di un passato, in diversi sensi molto e non molto lontano, ritrova, hanno fatto sì che il cinema non c'è anno, si può quasi dire, di questo secolo dentro il quale non abbia cacciato le mani. Questo è certo: si è dato modo al pubblico di lestantemente passare dai neo-classici costumi napoleonici, attraverso gli alti cilindri, le austere « redingotes » e le festose « musette » 1850, fino alle piume, ai lustrini e ai « toupets » di fine secolo.

Il cinema dà, infine, il braccio al costume, meglio lo considera suo ospite di riguardo, allorché si introduce, assai spesso con piglio ciarlatanesco, nella Spagna « folkloristica » (ad es. SANGUE E ARENA), nel Giappone, nella Cina tradizionalistica (BUJTERFLY, L'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN) nell'India più segreta (SEPOLCRO INDIANO, IL GIOVANE RAJAH), in un Oriente bizzarro e chimerico (ALI BABA AND THE FORTY THIEVES, IL LADRO DI BAGDAD), in una Russia stereotipata (MARUSKA). Sono queste, difatti, le nazioni che, più delle altre, hanno mostrato di possedere qualità di facile spettacolo e di predilezione da parte delle masse, assieme ad una Africa rumorosamente selvaggia (TRADER HORN) e ad una Polinesia ricoperta di corone di fiori: gli spettatori amano tornare a vedere climi di terre lontane, suscitati, con la quieta faciloneria dei luoghi comuni, da una calda mantiglia o da un ermetico chimono, dai sensuali volti delle odalische o dalle brevi gonne caucasiche.

ALDO SCAGNETTI



Accade talvolta sullo schermo



Trascorrono i secoli sulle miracolose mani delle sarte: si cominciano a creare quelle capricciose basi, dalle quali si libererà la fantasia degli spettatori



Il vortice dei valzer trascina gli spettatori in un mondo di divise sgargianti e di merletti di donne



Tre signore in parata. Il c



che i fini romani si mescolino ai damaschi cinquecenteschi in una strepitosa parata di costumi



come dana sempre dignità e stile. Indossarlo e come prendere coscienza del tempo che ci scende sulle spalle



Il cinema asseconda favolta il facile gusto delle masse, frugando volentieri tra i costumi d'un Oriente convenzionale quanto misterioso

# Anniversario dell'U.F.A.

Nel 1918, mentre altrove il cinema era in decadenza, in Germania, la creazione della Universum Film Aktiengesellschaft, affermava il film e l'arte cinematografica nei confini e all'estero.

VENTICINQUE anni or sono, e precisamente l'undici febbraio 1918, veniva fondata in Germania l'U. F. A. — Universum Film Aktiengesellschaft — che costituì, fin dal suo sorgere, e specie negli anni successivi del difficile dopoguerra, il massimo impulso di vita per il cinema tedesco.

Nel 1919, l'U.F.A. aveva in programma ben settanta film, cui davano la loro attività attori di grido quali Emil Jannings, il Krauss, Pola Negri ed altri. Era già superato il momento più critico, che la cinematografia germanica sembrò non poter fronteggiare all'istante della catastrofe.

Questo fenomeno politico, industriale e finanziario, favorì, invece, il valore qualitativo della produzione tedesca che in quegli anni lanciò film capaci di riscuotere il più alto consenso non solo in Europa, ma anche in America.

Uomini come Lang, Wiene, Pabst dànno in quegli anni un'impronta ed una caratteristica al cinema tedesco. Con l'espressionismo (sia pure di derivazione letteraria e teatrale), con il cinema che prende dal « Kammerspiel », con la fantasiosa costruzione scenica, si manifesta insieme una tendenza a valori più genuini. Si scopre allora lo stile di Dupont, si rivela l'arte di Murnau che meritano un posto tra i classici della cinematografia.

Tra gli attori, Emil Jannings che troneggia in quel felice periodo del cinema tedesco, ed egli figura nei film di Murnau: ULTIMA RISATA e TARTUFO, come pure in VARIÉTÉ di Dupont. E chi ricorda, in quell'epoca, il Conrad Veidt in L'UOMO DELLE TENEBRE, prodotto dall'espressionismo tedesco, e di cui inutilmente andiamo a cercare notizia sulla Storia del Cinema?

Più tardi, quando registi come Murnau partono dalla Germania,

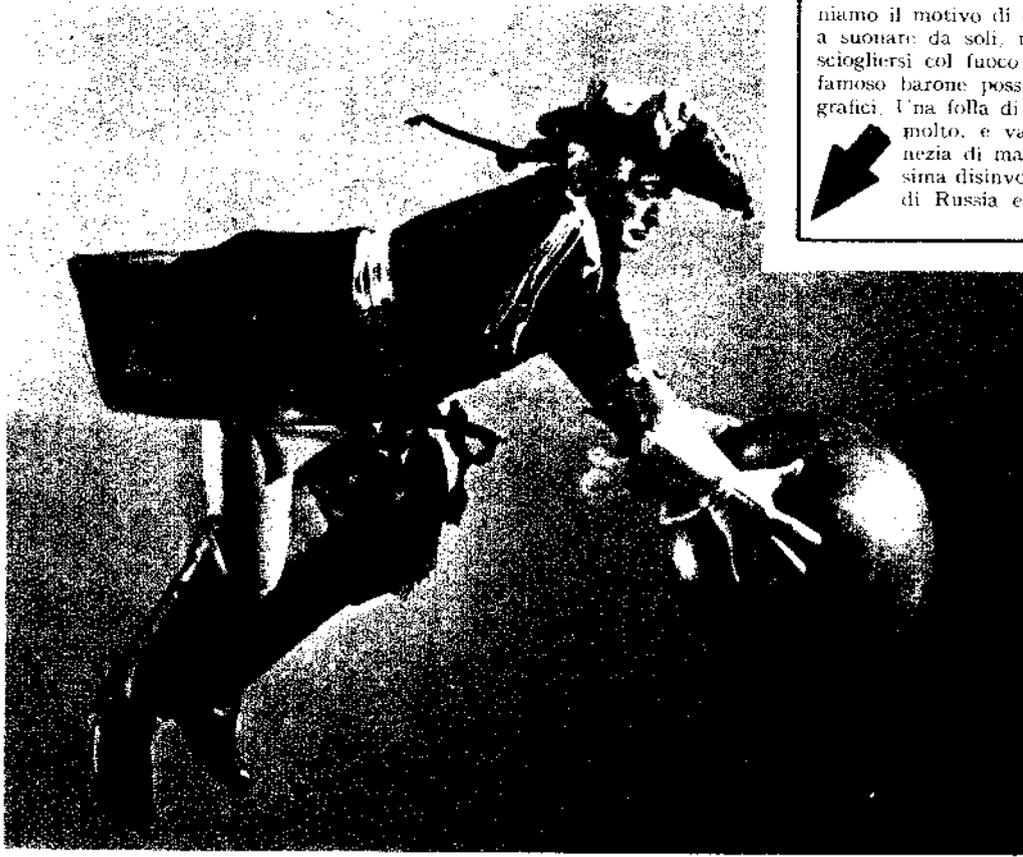
per l'America, seguiti da attori come Jannings, nel cinema tedesco si determina una battuta d'arresto.

Rimarrà, ancora per poco, alla Germania. G. W. Pabst, il quale dirige da VIA SENZA GLORIA alla TRAGEDIA DELLA MINIERA alcuni film, prima di prendere la strada di Parigi e di Hollywood. Da qui, Pabst sembra tornare contrariato, come se in America l'arte sua non avesse potuto esprimersi, libera; ma nel primo film realizzato in Germania, dopo il ritorno, I COMEDIANTI, noi non siamo stati capaci di riconoscere il regista della TRAGEDIA, di CRISI, di ATLANTIDE.

Al momento del passaggio dal muto al sonoro, la Germania vede i suoi migliori attori e i più bravi tecnici partire per l'America, e non si può non constatare che, se il valore qualitativo dei film tedeschi in quegli anni promosse gli scambi con gli Stati Uniti, proprio per questo la Germania dovette rinunciare alle sue migliori energie.

Il cinema tedesco, alla stessa guisa di quanto aveva fatto per i film muti, ove aveva sempre escogitato mezzi tecnici che limitassero le didascalie, al fine di rispettare per quanto possibile la narrazione visiva, anche agli inizi del sonoro si applica a studiarne il valore e le possibilità. E se, attaccatissimo al film muto, Joe May realizza nel 1929 ASFALTO, ciò non vuol dire che il cinema tedesco

Un libro che si legge da ragazzi: *Le avventure del Barone di Münchhausen*. Il personaggio è in parte vero, in parte fantastico. Ma, per mezzo degli scrittori von Raspe e Bürger che ne hanno narrato le mirabolanti avventure, è entrato nella storia del Settecento, rappresentando di quel secolo il senso di una Germania fiabesca, così come Wolfgang Amadeus Mozart ci dà la Vienna musicale, come Carlo Goldoni ci dà il teatro e ci fa ricordare Venezia, così come Giacomo Casanova di Seingalt ci fa pensare agli avventurieri e agli imbrogli politici. Ora, dalle *Avventure del Barone di Münchhausen* s'è pensato di fare un film, a colori, ambiziosissimo. Lo produce l'« Ufa » in occasione del suo giubileo, lo dirige Josef von Baky, del quale si ricorda la tenera ANNETTE. Ricordiamo, di un volume che leggevamo da ragazzi, le figure: il cavallo appeso alla cuspide del campanile, Münchhausen che racconta le sue avventure in una taverna, e ci immaginiamo il motivo di quei corni da caccia, che ad un tratto si mettono a suonare da soli, non appena il ghiaccio che s'era formato viene a sciogliersi col fuoco del caminetto; e si capisce che le avventure del famoso barone possano suggerire una quantità di trucchi cinematografici. Una folla di personaggi è attorno a Münchhausen, che viaggia molto, e va dalla Russia a Venezia (ma non sarà una Venezia di maniera anche questa?) dal nord al sud con la massima disinvoltura, incontrando Cagliostro e Casanova, Caterina di Russia e Isabella d'Este.



non abbia, come si è detto, cercato di usufruire degli effetti del sonoro non come elementi di facile successo, ma quali mezzi espressivi in funzione del racconto. Nasce in questo modo, per merito di Erich Pommer, il quale porta dall'America Joseph von Sternberg, L'ANGELO AZZURRO, certamente uno dei più importanti film sonori che la cinematografia abbia realizzato.

Altri registi, intanto, lavorano nel cinema tedesco, quali Carl Froelich che realizza GIOVINEZZA, dopo aver collaborato con Leon-tine Sagan per RAGAZZE IN UNIFORME; Gustav Ucicky, che era stato tra i primi a dirigere film sonori, con FUGGIASCHI, e molto più tardi col POSTIGLIONE DELLA STEPPA e AMOR MATERNO; e ancora Hans Steinhoff, Josef von Baky e Veit Harlan, del quale consideriamo film più riuscito VERSO L'AMO-

# POGGIOLI AL BIVIO

ECCO gli interpreti principali delle SORELLE MATERASSI, film tratto dal romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi: le due sorelle Gramatica, Irma ed Emma, e Massimo Serato. Chi conosce il romanzo, sa quanto fosse tenero e geloso l'amore delle due zittelle per l'aiutante e impomatato Remo: saprà Poggioli cavarsela, traducendo in immagini la psicologia finissima di questi personaggi ambientati in un paesaggio così suggestivo come era quello dei dintorni di Firenze, che Aldo Palazzeschi ci aveva così artisticamente descritto? Il romanzo inizia con una lunga, minuziosa analisi della villa dove abitano le due vecchie e delle strade un poco solitarie e piene di verde che la circondano. Pensiamo che questo bellissimo inizio potrebbe essere tradotto in una lunga panoramica che abbracci la collina intera di Santa Maria a Coverciano.

Dopo le ultime prove poco convincenti di CARMELA e de LA MORTE CIVILE (non bastano le intenzioni, occorre perseguire ideali precisi e convinti), ci attendiamo questa volta da Poggioli una riabilitazione completa. A parte LA BISBETTICA DOMATA che resta un peccato incancellabile, vogliamo ricordare al regista di ADDIO, GIOVINEZZA! e di SISSIGNORA (due film che lasciavano promettere molto), che per fare della vera arte è necessario partire da una ispirazione sincera e da una profonda necessità interiore di narrare per mezzo delle immagini.



Massimo Serato tra Emma ed Irma Gramatica (foto Haas)

RE, tratto dal Viaggio a Tilsit, che il grande Murnau aveva pure tradotto in immagini, con AURORA.

In questi anni, abbiamo notato nel cinema tedesco non già una diminuzione di energie, al contrario: attori, registi e tecnici non mancano. Difetta — come tutta la cinematografia sembra difettare, eccetto isolati casi che vanno facendosi sempre più rari — del vero ed unico valore positivo, allontanandosi dal vero cinema, per seguire vie commerciali e propagandistiche.

Si deve considerare, del resto, che la Germania sta attraversando un momento eccezionale, e che per questo anche la cinematografia, in linea quale mezzo potente di propaganda, ha dovuto contribuire all'azione del Terzo Reich. Tuttavia, nel valutare la produzione germanica di questi ultimi anni, mentre constatiamo che unitamente ai film di propaganda sono state anche prodotte opere degne di menzione per il raggiunto valore artistico, tra cui i suaccennati film di Ucicky, ANNELIE di von Baky, e IO ACCUSO di Liebeneiner, non va dimenticato che in Europa è la Germania che principalmente si è prospettata il problema del colore.

Di fronte alla vasta organizzazione americana, per cui è possibile pensare non sia lontano il giorno in cui le figure bianche e nere — e noi ce ne rammaricheremo — potranno lasciare il posto sullo schermo a quelle più appariscenti, perchè colorate, la Germania, come già agli albori del sonoro, ha studiato l'opportunità di op-

porre una produzione europea a quella americana. È nato così l'Agfacolor, col quale la Germania intende parare la minaccia del Technicolor americano che riportò enormi successi fin dal suo primo apparire sugli schermi internazionali.

Il problema del colore è vasto e complesso, e si è ancora in cerca di migliorare coi mezzi tecnici i criteri estetici che dovrebbero rivoluzionare tutta la cinematografia.

In Agfacolor la Germania ha già prodotto, per la regia di Veit Harlan, LA CITTÀ D'ORO, di cui molto si è parlato alla Decima Mostra Internazionale di Venezia, mentre, per il giubileo dell'UFA, è annunciato il BARONE DI MÜNCHHAUSEN, con la regia di von Baky. Il prospettarsi tutti i problemi del cinema, studiarli, approfondirli e risolverli sembra costituire la prima caratteristica della Cinematografia germanica. E poichè quella del colore è attività che la Germania va studiando ed elaborando mentre il suo popolo combatte la guerra più dura, dimostra quale importanza attribuisca allo sviluppo futuro della cinematografia.

Se altre nazioni europee vorranno dedicare studi e sforzi alla riuscita di una cinematografia a colori, non si dovrà dimenticare che il via è venuto dalla produzione tedesca, così come, nel lontano oramai 1929, quando la Germania dava un'impronta al problema del sonoro con l'indimenticabile ANGELO AZZURRO.

GLAUCO PELLEGRINI

# IL CINEMA AMERICANO CONTRO L'INTELLIGENZA EUROPEA

**L'Europa tratta con una certa durezza il cinema americano come logica rappresaglia al fatto che il cinema americano si sta sempre più decisamente orientando verso un genere e verso forme che sono in disperato contrasto con gli interessi europei.**

Istanbul, gennaio  
ISTANBUL è diventato l'ultimo rifugio dei film americani in questa neutrale appendice dell'Europa. Oltre Istanbul, non è possibile andare, le sentinelle bulgare, a pochi chilometri da Istanbul, precludono l'ingresso in Europa a tutta la propaganda nemica, e quindi in primo luogo ai film. I film americani arrivano spesso con molto ritardo a Istanbul e qualche volta non arrivano affatto. « Il convoglio è stato attaccato, la nave che trasportava le pellicole è andata a fondo » dice il direttore del cinematografo ai clienti che chiedono notizie di film precedentemente annunciati. Quei pochi film che riescono a filtrare e ad attraversare il Mediterraneo, arrivano stanchi a Istanbul e sono presentati nei cinematografi di Pera, accanto ai film italiani e tedeschi che invece giungono puntualmente dall'Europa, dopo un comodo viaggio in ferrovia.

L'Europa diffida del film americano, oppone al sottile veleno della sua propaganda complicazioni di viaggio e gli attacchi degli aerosiluranti dell'Asse in Mediterraneo. L'Europa tratta con una certa durezza il cinema americano come logica rappresaglia al fatto che il cinema americano si sta sempre più decisamente orientando verso un genere e verso forme che sono in disperato contrasto con gli interessi europei.

Durante il mio soggiorno a Istanbul, ho visto almeno una trentina di film americani prodotti in questi ultimi mesi: film di propaganda, a sfondo guerresco, idillio tra inglesi e americani nei rifugi di Londra durante attacchi aerei tedeschi, buffonate anglosassoni, a Giava e a Singapore prima dell'arrivo dei giapponesi, anche qualche vecchio cimelio, ormai sconfessato da Hollywood, come il famoso NINOTCHKA con Greta Garbo, parodia del mondo sovietico che, su pressioni di Mosca, è stato recentemente proibito e ritirato da tutti i cinematografi americani.

In complesso, poche sorprese. La sola cosa che mi ha colpito nella recente produzione americana è la determinata veemenza con cui il cinema d'oltreoceano s'è scagliato contro l'intelligenza europea. Il fenomeno non è nuovo, ma con la guerra tale tendenza s'è ancora maggiormente acuita. Per convincersene, basta osservare i recenti esperimenti compiuti in America da registi europei, specialmente da registi francesi. Assistendo ai film prodotti da questi registi a Hollywood, si deve per forza arrivare alla conclusione che gli americani stiano assassinando l'intelligenza europea deliberatamente: che tutto questo rientri in un programma di annientamento studiato e scrupolosamente attuato dagli ebrei impresari del cinema americano.

Prendiamo il caso di René Clair. Il film con cui Clair ha debuttato in America si intitola LA FIAMMA DI NUOVA ORLEANS, è interpretato da Marlene Dietrich ed è brutto, veramente uno dei film più brutti che mai abbiano contaminato il candido

schermo. La contropartita di questo orribile film è la villa sontuosa che René Clair s'è costruita a Beverly Hills con la somma che gli è stata versata dal produttore. Il film è sciatto, non una sola scena, non una sola trovata giustificano la



'Ninotchka'

presenza di René Clair. Del film francese è rimasto soltanto il brutto; il bello, l'anima, la gentilezza e l'armonia dello stile sono spariti. E così Duvaner, così Renoit, anch'essi esiliati in America. Tutti hanno sottoscritto contratti imponenti, tutti si sono costruiti ville, tutti hanno mobilitato i migliori attori e fotografi disponibili sulla piazza, oppure le opere che hanno prodotto son piatte, non reggono neppure lontanamente al confronto con quelle che essi hanno diretto in Europa, in studi modesti, con mezzi ristretti, senza ville sontuose, senza clamorosi contratti, senza la dannata abbondanza che ha prosciugato irrimediabilmente le vene del loro cervello e della loro fantasia.

Il lusso, le comodità hanno soppiantato l'intelligenza. Quello che è avvenuto per i registi, ancora portati ad opporre un minimo di resistenza al processo di sterilizzazione, è avvenuto su scala ancora più vasta per gli attori. Gli attori europei, specialmente francesi, che in questi ultimi tempi, causa la guerra, hanno trovato rifugio negli studi californiani, sono sottoposti a un vero e proprio programma scientifico di deintelizzazione, che ha il suo fondamento in un metodico logoramento del fisico. Jean Gabin, anche lui emigrato in America, è tra le cavia europee più vistose su cui vengon condotti gli esperimenti ame-

ricani. « In attesa di lavorare — ho letto su una rivista di Hollywood — Gabin ha esplorato tutti i ristoranti e i locali notturni di Hollywood dove è stato molto spesso fotografato in compagnia di Marlène Dietrich ». La scusa è quella di imparare l'inglese, di familiarizzarsi con l'ambiente, di prendere per così dire l'aria del continente ». Gli stipendi cominciano ad affluire subito; meno lavora l'attore e più abbondantemente è pagato. L'importante, per il produttore, è che il tempo passi, che il corpo ingrassi, che lo spirito si deteriori in una vita vacua, possibilmente allietata da molte donne e da molto alcool. Il lavoro, se mai, verrà dopo, quando l'attore sarà abbruttito.

Il cinema americano ha deciso di lottare con questi mezzi contro il pericolo della concorrenza europea e ha messo in questa lotta, subdola e silenziosa, lo zelo di una crociata. A questa lotta tutti, silenziosamente, prendono parte, chi con una promessa, chi con un sorriso, chi con un semplice invito a pranzo. Il resto verrà da sé; e l'intelligenza europea che ha riparato in America, senza accorgersene, si troverà a poco a poco isolata, anestetizzata, smontata come un giocattolo, le grandi speranze saranno ridotte solo a un piccolo fascio sgualcito di delusioni e di amarezze.

EMILIO CERETTI

## SCHERMI SONORI

### MUSICALITÀ DI 'GELOSIA'

LE cose care si covano lungamente nel cuore: a questo si può aggiungere che noi, propensi per natura e per educazione al sano ottimismo, prendiamo con disgusto la penna in mano quando si tratta, per stretto dovere professionale, di propinare non gradevoli parole o brucianti osservazioni. Al critico stroncatore, in massima, preferiamo il critico astensionista: ben curioso che sembri l'esercizio di tal censoria, è un metodo che corrisponde schiettamente alla nostra natura. Questo preambolo serve ai nostri lettori, più o meno assidui o perlomeno occasionali, qual giustificazione definitiva delle nostre modestissime note. Pur sapendo che la parola ed il motto salace, la critica aforistica, il mordente della negativa possono una popolarità particolarmente gradevole, noi ci adagiamo con tranquilla coscienza sui dolci pendii della gentilezza. E si tace e si divaga per lunga pezza prima di deciderci a dare una brusca strigliata, e si va cercando con ansimo, volta a volta, un motivo invitante al benevolo giudizio. Ma il segreto della benevolenza e della tolleranza non è, ancorché lo sembri, un facile segreto, un comodo ripiego: nasce esso da una lunga, faticosa e spesso dolorosa esperienza; dalla esperienza della composizione e della creazione, che appunto così alta di acutissime tensioni, di sogni infranti e di ideali mancati, offre la misura del sovrumano rispetto

alla fatica altrui. Codesta propensione non va dunque intesa come baggianeria, ma vuol essere intesa, invece, propriamente come scelta: nel gran mazzo degli avvenimenti di un mese noi scegliamo per i nostri lettori, fin dove è possibile, la nota bella per trascurare quella sgradevole.

Abbiamo cominciato col dire che le cose care si covano lungamente nel cuore: tal vuol essere il motivo conduttore di queste righe. Noi cercavamo da vario tempo — cercavamo e attendevamo insieme — di parlare con qualche cura di un musicista italiano che ha pazientemente e doviziosamente operato per la dignità e l'indipendenza della musica cinematografica. Un artista quotato dabbene nei selezionatissimi campi della produzione teatrale, sinfonica e cameristica, che pure, trascurando con coraggiosa determinazione le sue individuali ed acquisite fortune, ha sacrificato, con la tenacia del pioniere e la baldanza dell'uomo nuovo, per dare alla più recente, e quindi alla più fragile, delle espressioni musicali — quella appunto del cinematografico — una costituzione esemplare. Tale dedizione non ha quasi precedenti in Italia e fuori. Ecco il nome del musicista: Enzo Masetti. È nome noto, è nome stimato, è anche nome popolare: a prezzo di tante fatiche, di disinganni, di solitudine. L'esperienza cinematografica di Enzo Ma-

setti è ormai quasi decennale: ancorché non lunga, si lega alla migliore rinascita filmistica italiana. Le tappe di questo costruttivo cammino sono state raggiunte con esemplare fermezza, con preziosa fiducia. È di questi giorni la visione del film di F. M. Poggioli GELOSIA: se volete conoscere appieno capacità, destrezza, bravura e fiuto di Enzo Masetti non ve lo lasciate sfuggire. Udrete musicalmente qualcosa che del dramma fa parte integrante, che cementa con esso, qualcosa di indissolubile, di sommovitore, di perfezionatore. È un esempio eloquente e forse definitivo della possanza e della verità della musica tutta in funzione cinematografica. E all'orecchio esperto non sfugge neppure il finissimo lavoro psicologico dell'autore, e si palesano i mezzi assolutamente determinatori che la sua mano vivace e padrona possiede. D'accordo che taluni incontri di sensibilità — come appunto l'incontro Poggioli-Masetti — più essere già di per sé rara e felice combinazione d'arte: d'accordo che la materia del film è comoda e ricca per un ingegno sensibile, materia quasi speciale rispetto alla costituzione tradizionale di tanto cinematografico; ma appunto perché tutto si palesa così fragrante di naturalezza, è che noi siamo propensi a credere ad una preordinata e felice connivenza di idee. Felice perché preordinata: preordinata perché fiduciosa. Cose che furono lungamente raccomandate come un balsamo alle misteriose ferite dell'arte.

Se questo giudizio, e più che giudizio resoconto, interessa il risultato artistico complessivo del film e somma rapidamente i suoi dati costitutivi per comodità informativa del pubblico, allo specialista altri importanti elementi si possono rilevare. Direi cioè della stesura orchestrale del commento che favorisce la chiara incisione e quindi la chiara riproduzione meccanica; direi dell'altro osticissimo fattore tecnico, la mescolanza tra musica parlato e rumori, ottenuta soltanto con la paziente promessa valutativa della più utile e della più stringata quantità di suoni da mettere in opera. Parole, rumori, suoni, formano in questo film una seconda partitura musicale: una di quelle partiture in miniatura ove la grafia stabilisce, con ordine millimetrico, la precedenza e la gerarchia sonora. Molti di questi meriti tecnici — dopo la lode artistica — vanno, siam certi, al Maestro Masetti: gli vanno perché fu esso, con la competenza specifica del musicista, a studiare per lungo tempo ed a preparare per lungo tempo il mezzo tecnico atto alla migliore riproduzione dei suoni. Esperienza fatta di lavoro, come abbiamo detto, di acuta ricerca, di paziente osservazione. Il risultato musicale di GELOSIA è dunque un successo significativo, non solo, ma incoraggiante e definitivo nel campo della nuovissima arte.

RENZO ROSSELLINI

# Note di Cinema



'L'arsenale' regia: Dovjenko, operatore: Golovnia



'Que viva Mexico' regia Eisenstein e Alexandrov, operatore: Tissé



'Raskolnikoff' regia: R. Wiene, operatore: W. Goldberger

LA NOVITA' editoriale, nel campo della indagine cinematografica, riconduce sempre ed esattamente il pensiero al problema vasto e tuttora insoluto della critica all'arte stessa del cinema. E, pure dopo le solide concezioni dei teorici maggiori, un saggio o una prospettiva storica intorno alle cose del fenomeno visivo moderno riesce nuovo ancora e suscettibile di segnare un momento filologicamente valido per le analisi e le sintesi estetiche. Anche in cinema, infatti, l'assenza di determinazioni filologiche provoca spesso quella leggerezza tradizionale cui deve ascrivere la maggior colpa — ed il massimo pericolo a fronte del giudizio futuro — d'una mancanza di coscienza critica. Nulla scade tanto e sminuisce nel complesso dei valori agli occhi del mondo intellettuale quanto — appunto — la posizione iniziale di alcuni, là dove la teoria precede, o comunque non si affianca all'aspetto concreto, storicamente vivo, degli esempi creativi: e dove, soprattutto, il giudizio si esaurisce al di fuori della conoscenza dei mezzi stilistici.

Nell'ambito di questo problema, *Note di Cinema* — che il Cineguf Milano ha edito recentemente, in armonia con il maggiore sviluppo della sua produzione — costituisce un punto di partenza contingente (per coloro che, giovani e profani, si accostano al cinema) e, non meno, la espressione definita di una opinione o inquadratura mentale comune a un gruppo piuttosto che a un singolo: e nel cinema, arte di collaborazione, la visione sistematica dei problemi e l'accordo di più individui sul terreno del gusto non può che condurre a buone ipotesi o speranze sulla possibilità di una loro affermazione artistica. Chè, se si consideri di quali collaboratori assistiti — per concretizzare una intuizione cinematografica — lo stesso regista-poeta e creatore assoluto di immagini, e si ponga a mente che talvolta egli deve rinunciare ad esprimersi compiutamente per la assenza occasionale di elementi assecondatori, nasce con implicito significato il concetto collaborativo come esigenza preliminare alla buona riuscita dell'opera filmica. *Note di Cinema*, oltre l'apparenza dei suoi limiti, dice in sostanza una parola nuova in quanto riesce a dimostrare (anche se tale, forse, non era l'intenzione) la solidità riassuntiva delle idee teoriche sul cinema, e soprattutto lascia scorgere — dietro le parole e i motivi editoriali di impaginazione, di documento fotografico — una chiarezza concettuale che deve ritenersi patrimonio acquisito, ormai, di un gruppo seriamente impegnato nella ricerca degli effetti cinematografici. Queste brevi « note », che esprimono il punto di vista intorno alla storia, alla essenza del film, alla scenografia, all'attore, al trucco e al costume, sfiorando necessariamente le definizioni terminologiche di « film documentario », « film assoluto » e « film scientifico », rientrano in certo senso — osservando il fenomeno sotto l'aspetto del contributo alla corrente maggiore e creativa della critica — nel quadro degli opuscoli riassuntivi e delucidatori di un argomento cui molti credono di portare valido contributo solo mediante la quantità espositiva. *Note di Cinema* raggiunge — oltre che tipograficamente — una coerenza interna, compatta così nelle intenzioni e negli scopi del volume, come nei risultati del convincimento estetico. La materia in esso contenuta va riguardata, soprattutto, secondo linee di una educazione introduttiva al cinema: cosa, questa, ancora necessaria e vitale, poichè il cinema esige una sua particolare introduzione educativa che, prescindendo dai lati esteriori e affiancandosi invece alle cognizioni della estetica contemporanea, segni i confini delle nuove possibilità espressive di fronte al desiderio di cultura e alla giusta meta conoscitiva dei profani. Introdurre al cinema deve significare, in sostanza, esposizione sintetica, organica, tale da sfrondare il groviglio dei problemi fino a scoprire i nuclei fondamentali delle cose (regia, attori, scenografia, montaggio, ritmo, tempi e spazi cinematografici): e qui — come in *Note di Cinema* — solo la coscienza culturale e sentimentale di un amore del cinema può condurre alle conclusioni meglio suscettibili di uno stabile, definito significato. Per quanto schematico, obiettivo, riassuntivo, il volume (curato da Attilio Giovannini, Luigi Veronesi e Antonio Chiattoni) racchiude una fede nell'argomento non diversa, in essenza, dalla





'Berlino' regia: Ruttmann, operatori: Karl Freund, R. Kuntze

# Pastore

★ Bisogna proprio riconoscere che è una facoltà della generazione che oggi si affaccia all'agone fresca e priva di convenzionalismi e di luoghi comuni, di vedere inquadrati con esattezza e misurati nel loro giusto valore, i difetti e gli errori delle generazioni precedenti. Spesso queste reazioni sono violente, escano un poco dai confini segnati dalla buona consuetudine giornalistica, presentano un po' troppo autoritariamente i segni della giovinezza, soprattutto per il tono con cui vengono estrinsecati. E son forse queste le ragioni per cui non soltanto la generazione più vecchia non dà peso a queste voci, ma addirittura rifiuta od infirma le opinioni che essa esprime.

Così anche questa volta, di fronte alle nostre proteste contro la critica cinematografica, e di fronte alla nostra ferma volontà di scalzare certi pregiudizi ormai inveterati nel costume dei nostri critici (il pubblico del quotidiano non intende certi termini tecnici, la funzione del critico è informativa e non educativa, ecc.) soltanto quelli della nostra generazione ci hanno dato ampiamente ragione, riportando le nostre parole ed aggiungendone delle loro, mentre, com'era da prevedere, gli «anziani», cioè coloro che in quei vizi sono ormai irrimediabilmente invischiati, si sono regolarmente e bizzosamente rivoltati contro le nostre coraggiose idee. Si è anche comportato così Eugenio Ferdinando Palmieri, uno dei pochi nei quali noi abbiamo creduto per il suo slancio disinteressato e per la sua visione umana e sempre audace dei problemi del nostro cinema. Egli infatti ci scrive che:

*« non voglio mettermi dalla parte vostra contro i miei colleghi. Vi dirò di più. Mescolo: un giorno o l'altro, io, dei miei colleghi, scriverò l'elogio. Tanto per farvi un amabile dispetto ».*

Già: proprio il contrario di quello che noi gli avevamo chiesto. Inoltre egli unisce alla sua lettera un ritaglio del suo giornale, dove con molto tatto e con molto garbo, rileva certe pecche del film MALOMBRA, ed alcuni (ma non tutti, e non i più smaccati) elogi privi di senso che il critico di *Sette Giorni* — (il critico più melanconico, ripetiamo, e più lontano dai veri problemi del cinematografo) — elargisce largamente al film di Soldati, come, del resto, è solito con tutti i film italiani, anche con quelli più scadenti. Così Eugenio Ferdinando Palmieri con molta prudenza ci vuol dimostrare che ha il coraggio anche lui di mettere per iscritto le sue opinioni più forti. Senonché il suo « pezzo » finisce con una « tirata » che, comunque presa e interpretata, non odora certo di un estremo coraggio:

*Siccome il settimanale è Settegiornali, siccome il Direttore di Settegiornali non mi vuol bene — parole*

*sue — per ragioni che chiamerei polemiche, io non vorrei che il critico dal quale dissento supponesse in me un rancore. Per carità. Frattini, io voglio bene a voi, voglio bene al Direttore Giovanni Mosca, al critico drammatico Giovanni Mosca, al condirettore Eugenio Gara, al redattore capo Gilberto Lovero... E non ho finito. Voglio bene anche al cinema. Anche a Fogazzaro.*

In ogni modo, quanti pentimenti e quante professioni di affetto! Certo queste parole del « critico di Bologna », sono quelle che ci hanno più colpito. Ma allora è proprio vero che la generazione di questi signori non ha assolutamente la possibilità di reagire, nonchè quella di comprendere che a mantenersi su certe posizioni è come dire di non vedere un palmo più in là del proprio naso? Così stando le cose, non è difficile rendersi conto perché con un costume siffatto, un Dolerti, direttore di *Film* (giornale umoristico o settimanale di divulgazione?) debba imperare, ed essere considerato da tutti (quelli della sua generazione, si badi) un « maestro » o quasi. Più in là, non andiamo; ma ci sembra che prove più lampanti di così non possano essere facilmente pescate anche se si adoperasse la lanterna di Diogene. E passiamo ai giovani. Fernando di Grammatteo, su *Spettacolo* se la prende con la critica cinematografica,

*... che è ancor oggi il regno dell'incompetenza,*

e sfocia una sfuriata contro i letterati e gli intellettuali i quali

*hanno la pretesa sfrontata di occuparsi dell'arte filmica senza alcuna preparazione e senza alcuna sensibilità specifica.*

Mario Orsoni, in un articolo pubblicato su *Eccoci*, intitolato « Carta stampata ovvero l'incompetenza dei critici », esamina a fondo l'argomento e dice, fra l'altro:

*Quello che più dispiace da parte dei critici dei quotidiani è la scarsa attenzione da essi prestata ai valori propriamente filmici del cinema. L'insufficiente interesse che essi dimostrano per i lati davvero cinematografici delle pellicole...*

*Tutte le settimane, su *Film*, nella rubrica "Sette giorni a Roma" di Diego Calcagno, vi troviamo scherzucci più o meno affettati, celie leviose, giochi di parole piuttosto artificiosi... La cosa è più seria di quel che non paia. E non può trovare che due spiegazioni: o Calcagno, cosciente della sua preparazione cinematografica, tenta di dissimularla come può; oppure il "poeta" Calcagno è un uomo all'antica, che al cinema crede poco o niente. Ma allora perchè ha assunto un compito così delicato e che richiede tanta competenza, tanto amore e soprattutto tanta buona fede come quello di critico cinematografico?*

passione d'arte e dalla intera dedizione che all'arte soltanto lo spirito umano può sinceramente dedicare; e queste note vengono ad essere, quindi, non tanto opera di critici e svisceratori di motivi estetici, quanto — piuttosto — delucidazione (in gran parte asservita alla didattica del buon gusto) sicura e inappuntabile di alcuni, tesi alla ricerca di una esteriorizzazione dei propri sentimenti attraverso le immagini. Il concetto che meglio rispecchia questa fede assoluta nel cinema è dato, in particolare, e con efficacia di sincerità, da alcune parole di Giovannini nella breve introduzione del volume: « Non consideriamo il cinema per quanto ora ci dà: conviene pensare al cinema come ad una cosa di domani ed al domani come al periodo di tempo al quale il cinema darà la propria impronta. Il domani è dei giovani ed i giovani lo sapiano: il cinematografo, per quanto solcato da una moltitudine di gente che si affanna in tutti i sensi, è ancora un campo quasi vergine: molto c'è da scoprire e molto da coltivare ».

Invero, la parte maggiore degli uomini che al cinema dedicano una qualsiasi tecnica o artistica attività, non avverte — forse — un analogo concetto nè formula un eguale pensiero: oggi, molti pensano erroneamente che il cinema abbia dato tutto quanto era possibile chiedergli, ed altri pure ritengono — dopo la enunciazione di un certo numero di opere d'arte — ch'esso sia tramontato quasi nella medesima e interna fonte dei propri mezzi espressivi. Sembra a costoro, talvolta, che non sia possibile raggiungere, in futuro, l'apice estetico già segnato dal periodo russo americano francese o germanico: ma la sola decadenza storica non determina un crollo estetico. Il secentismo avrà, senza dubbio, un posto nel cinema, così come in letteratura e in ogni forma d'arte abolì momentaneamente i ponti della creazione artistica: ma il cinema, se in esso si crede come arte non può che vivere della vita che i suoi artisti gli concederanno. « Occorre però, secondo i vecchi dettami, lavorare con amore ed intelligenza, preparandosi consciamente sia nel campo artistico sia in quello tecnico ». E ciò che in apparenza è sterile, altro non è se non la via faticosa, preliminare, duramente necessaria alla posteriore libertà e padronanza del proprio manifestarsi stilistico e morale.

Se *Note di Cinema* risponde soprattutto ad esigenze di ordine educativo (nella accezione meno scolastica del vocabolo) una parte di esso si rivolge direttamente agli stessi cultori e studiosi dell'argomento, là dove la documentazione fotografica riproduce momenti inediti, in Italia, di inquadrature notevoli: da ARSENALE di Dovjenco, un tipico punto di vista di armonia stilistica; dall'espressionismo di Wiene in RASKOLNIKOFF, dal sensualismo pabstiano di LULÛ e dalla sequenza centrale di LE MILLION, momenti pur validi alla comprensione, almeno, del giuoco interno alla composizione della inquadratura.

E una parola nuova (pure a coloro che quotidianamente vivono a contatto dei problemi editoriali nel cinema) dice il gusto notevole e la squisita sensibilità compositiva della impaginazione (Luigi Veronesi) cui è dovuto il merito di sostenere impeccabilmente — e, talvolta, di accrescerli — i valori intrinseci del volume.

(Note di Cinema N. 1 - Ediz. Cine Guf. Milano, 1942-XXI).

GUIDO GUERRASIO

Vorremmo riportare ancora molti altri scritti che sostengono con lo stesso ardore le nostre idee, ma lo spazio ci manca. Tuttavia, non possiamo fare a meno di trascrivere qualche parola di « Archimede » (l'Assalto, Bologna):

*Uno che da un po' fa il critico per professione è Angelo Frattini, quello che sul Bertoldo scrive la "Logica del paradosso". Tanto per intenderci. Su Settegiorni lo veece, dopo la defenestrazione di Lovrova. Frattini tiene circoli sul cinematografo e immaginiamo che i suoi articoli li scriva per le signore di sua conoscenza. Altrimenti non giudicherebbe la cura ma di come un film eccezionale solo perchè l'azione non si svolge in Ungheria e non uscirebbe a dire che C. I. Bragaglia ha uno stile e che per il detto film ha fatto bene a non usarlo. Come se lo stile fosse una cosa da poter portare in tasca e ad usare solo al momento buono! Ma Frattini con susseguo impiegatizio, ha dettato anche il Decalogo del perfetto film storico e ha scritto che Ayn Rand è uno scrittore, dopo che anche le bambine sanno che si tratta di una donna...*

e le giuste osservazioni di « Archimede » non finirebbero qui...

★ Un dialogo colto sul filobus 103, che collega il centro di Roma con uno dei quartieri più aristocratici della città, Alessio, Piera e Fabrizia, giovani appartenenti alla borghesia arricchita e « snob », vanno al cinematografo. E fanno i loro commenti, con la solita aria di superiorità e di sufficienza. Tra le risatine e le smorfiette, abbiamo colto qualche

parola, qualche giudizio: il ROMANZO D'UN GIOVANE POVERO, dice Alessio, « è un po' noioso, ma carino ». Fabrizia ribatte che Nazzari è un attore molto simpatico. Piera invece lo trova un po' troppo volgare. (Commenti questi, bisogna notare, di giovani che hanno studiato e che vanno all'Università...). Ma dal ROMANZO D'UN GIOVANE POVERO all'ANGELO DEL MALE il salto è stato molto breve. Fabrizia non ha avuto scrupoli a definirlo « turbante », mentre Alessio e Piera hanno subito ribattuto che « non aveva niente a che fare con NOI VIVI ».

Questa è dunque la mentalità di gran parte del pubblico delle « prime ». Eppure c'è ancora qualcuno che non sente come sia imperiosa la necessità di indirizzare ed educare il nostro pubblico...

Del resto, abbiamo letto sul Piccolo del 19 gennaio un trafilato intitolato « Promesse di marinato » che metteva giustamente a fuoco lo stato di cultura e il gusto dell'attuale pubblico teatrale, che è, si badi, molto più scelto di quello del cinematografo. Cosa dovremmo dire allora del pubblico che va al cinematografo?

*L'attore sa, in fondo, che è suo interesse di potersi affermare attraverso l'interpretazione di una opera duratura, anziché con la solita commediola che gli garantisce magari un minimo di repliche, ma lo lascia quasi sempre insoddisfatto. Spesso è il pubblico che obbliga i capocomici a rimangiarsi le loro promesse. Questo pubblico trova noiosi non solo i classici, ma opere di cinquanta o trent'anni fa. Il pubblico, e specialmente quello rispettabile per*

*zione di spettatori che formano il pubblico delle « prime », è assolutamente incapace di penetrare oltre i « fatti » di una commedia, e quando quei fatti hanno l'aria di uscire dalla categoria del « rosomito », il pubblico bronfola, sbadiglia e giura che non assisterà mai più a simile roba. Resta inteso che simile roba può essere tanto CASA DI MAMMOLA che LA DILETTINA, il CASERANO come LA VITA È SOGNO, L'ADOLFO o CANDIDA.*

★ La « Messa a punto » del signor G. Musso (in una lettera indirizzata a Cinema, piuttosto strana e squilibrata) vale a dire la sua protesta a proposito del film ossessivo « di quella che egli chiama partigianeria » da parte nostra nei confronti del film stesso, non la cestiniamo come egli teme; e perchè d'altra parte lo dovremmo? Infatti quello che è stato scritto su Cinema per questo film, non supera i limiti soliti, cioè non va al di là della normale segnalazione che Cinema fa di ogni film degno di nota. In quanto alla coincidenza dei nomi dei nostri collaboratori con quelli degli sceneggiatori ed autori del soggetto, si tratta soltanto di una pura e semplice coincidenza. Quindi nessuna partigianeria né faciloneria: Nostromo non voleva affatto impicciolare l'opera e la fatica di Visconti, dicendo da quale fonte egli era partito per comporre il suo film. Perchè è chiaro che l'importante è il modo, il tono, lo stile, con cui il film verrà realizzato, e non altro. E amen, dunque, caro Musso, come voi dite.

★ Su Sette Giorni, Giovanni Mosca, a proposito di una commedia di De Stefani, riprende con la solita violenza il suo discorso sul teatro, denunciandone la situazione attuale nei suoi difetti, nei suoi errori, nella sua intima inconsistenza. Leggiamo, tra le altre accuse:

- 1) Il pubblico s'è divertito
  - 2) C'è la guerra, il teatro deve andare avanti, e non dobbiamo fare tanto gli schizzinosi.
  - 3) De Stefani ha scritto in passato qualche bella commedia.
  - 4) Bisogna pure che gli attori se non volete sempre Giarosa, Dama e Loredan recitino qualche novità.
- Bene. Il pubblico s'è divertito, ma ricordatevi degli orsi: si sarebbe divertito ugualmente. E credo che il critico abbia il dovere non di reguire e incoraggiare bonariamente certo gusto del pubblico, ma di migliorarlo ed affinarlo.

Soprattutto queste ultime parole dovrebbero essere motivo di giusta riflessione e non cose che noi andiamo ripetendo da molto, da troppo tempo. Anche se i critici non vogliono convincersene, anche se Fratelli ed Eugenio Ferdinando Palmieri si ribellano più o meno violentemente, ostinandosi a non voler osservare e a non voler credere in un dovere così categorico e preciso. Mosca conclude dicendo:

*C'è la guerra, ma non sapevo che durante le guerre, mentre fuori si combatte, ci fosse l'autorizzazione, dentro, a rincretinare nei teatri.*

Ma allora perchè, Mosca -- concludiamo noi -- vi tenete un Frattini per fare della critica cinematografica nel giornale stesso che voi dirigete? Ci pare impossibile che voi

non vi accorgiate che per l'editore Carlo Ludovico Bragaglia (LA VITA È SOGNO, CORPO) e Mario Bonnard (ROSSINI) sono dei grandi registi. E che il cinema italiano è il primo del mondo... Come potete ammettere in casa vostra, in un due rubati che così affini, una stonatura così evidente, uno stridore così acuto?

★ Dino Falconi, in una intervista con un noto produttore, domanda a quest'ultimo, fra l'altro anche questo:

*Successo e opera d'arte non vanno d'accordo?*

e fa rispondere al produttore:

*— Al tempo! La normale opera d'arte, il quadro, la statua, il libro, il dramma, la sinfonia, vivono una vita eterna. E allora, vero, ai posteri l'ardua sentenza. Gli anni, a volte i secoli, possono rendere ampia giustizia all'opera d'arte misconosciuta. Ma il cinema è l'arte dell'oggi, non del domani: un film deve piacere oggi, non fra un lustro e fra un secolo. Chi sa mai fra cinque o cento anni che cosa sarà il cinematografo; e chi sa mai se il più bello, se il più puramente artistico dei film d'oggi sarà possibile, allora, vederlo senza sorriderne.*

Dove risulta chiaro che il produttore cade in un non piccolo equivoco. Come è infatti possibile dire che un'arte sia dell'oggi e non del domani? Questo è un « non senso », e francamente non c'era nemmeno bisogno di sottolinearlo. Quello che ci meraviglia è che Falconi non si sia ribellato, interrompendo il suo interlocutore, per fargli osservare un quale equivoco cadeva...

★ Nino Ghelli, sul Piccolo di qualche giorno fa, espone delle idee che non sono del tutto nuove, ma che sono da segnalare perchè chiare, serie e convinte. Ed è giusto che Cinema, che su queste idee per primo ha sempre insistito, le metta oggi in giusta luce:

*... non sono i produttori che debbono sottomettersi ai gusti del pubblico, ma è il pubblico che va educato e raffinato...*

*Non esiste a tutt'oggi un cinema attuale e nostro e non si può fare a meno di pensare che il nostro cinema, esaurito il saccheggio dei soggetti ottocenteschi, si troverà nella scabrosa situazione di non avere un solo soggetto capace di un cinema degno di interessare le masse e di essere al tempo stesso un'opera artistica.*

*Non bisogna dimenticare che il nostro cinema vive necessariamente in questo periodo in una condizione di privilegio, in quanto è momentaneamente libero da ogni concorrenza straniera ed è appunto in questo periodo che esso deve affilare le armi per gli inevitabili confronti di domani. Perchè ciò si avveri bisogna che alla concezione troppo diffusa della « pacchia » che può finire e di cui è bene approfittare finchè si è in tempo, sia sostituita quella di voler seriamente lavorare per il raggiungimento di un'opera d'arte che sia al tempo stesso il segno di una supremazia nazionale.*

MESTOLO

**BANCA  
POPOLARE  
COOP. AN.  
DI NOVARA**

**AL 31 DICEMBRE 1942-XXI**  
**DEP. FIDUC. E CONTI CORRENTI L. 4.870.506.745,35**  
**CAPITALE E RISERVE L. 243.314.653,86**

# Concorso per gli esperti ④



**A** Come si intitolava questo film di W. S. Van Dyke? E chi sono questi due attori?



**B** Chi sono questi due attori comici e come si intitolava il film?



**C** Sapete come si chiama questa nota attrice?



**D** Qual'è il titolo di questo film? E chi sono questi due attori tedeschi?



**E** Chi sono questi due attori e qual'è il titolo del film?



**F** Vogliamo conoscere i nomi dei due attori e il titolo del film dal quale è tratta la scena.



**G** In quale film sono ritratti questi tre attori? Chi sono?



**H** Queste attrici sono Vera Liessen e Angela Saloker. Ma come si chiamava il film?



**I** Chi sono questi due attori e a quale film appartiene la scena?

# FILM DI QUESTI GIORNI



'Il grande Re'

## IL GRANDE RE

(Der Grosse König) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Film Unione - Regia e sceneggiatura: Veit Harlan - Musica: Hans Otto Borgmann - Operatore: Bruno Mondi - Scenografia: Erich Zander, Karl Machus - Interpreti: Otto Gebühr, Kristina Söderbaum, Gustav Fröhlich, Hans Nielsen, Willy Witt, Hilde Kober.

Una serie di quadri che illustrano la vita operosa e battagliera di Federico II di Prussia. Film realizzato a scopo propagandistico con grandi mezzi tecnici. Serve bene ai suoi fini, quando però la narrazione diventa confessata retorica, come nel contrappunto che lascia vedere prima il Quartiere Generale dell'Esercito Prussiano calmo ed ordinato e poi quello dell'Esercito Russo in orgia dopo la sconfitta, non si può contenere un leggero senso di fastidio.

Le scene di battaglia, girate con una dovizia di particolari davvero sorprendenti, sono il vero spettacolo di tutto il film e costituiscono i momenti migliori.

Il racconto si snoda con chiarezza e semplicità. Otto Gebühr sostiene il ruolo di Federico II con vero talento. Misurato e accorto, non sconfinava che raramente.

Kristina Söderbaum è un volto femminile apprezzabile fra tanti cannoni, lance e bandiere. Tutti gli altri attori recitano con decoro.

Ha diretto Veit Harlan, regista ormai specializzato in film di propaganda e di masse. È il Gioacchino Forzano, il Cécil de Mille della Germania.

## SIGNORINETTE

Italia - Produzione: Imperial - Distribuzione: I.C.I. - Regia e montaggio: Luigi Zampa - Soggetto: dal romanzo omonimo di Wanda Bontà - Sceneggiatura: Luciana Peverelli, Gherardo Gherardi e Luigi Zampa - Musica: Salvatore Allegra - Operatore: Domenico Scala - Scenografia e arredamento: Fratelli Pinzauti - Fonico: Barberini - Interpreti: Carla Del Poggio, Anna Mari, Paola Veneroni, Jone Morino, Roberto Villa, N. Paoli, Gilda Marchiò, Claudio Gora, Guido Notari, Checco Durante, Armando Migliari.

Insopportabili fisicamente e moralmente queste bambine di sedici o diciott'anni, dall'aria già di padrone di casa, che parlano ancora con la testa piegata su di una spalla, lamboggiando scioccamente. Come possono restare incantati i tanti padri e le tante madri che assistono alla proiezione di questo film di fronte a tali atteggiamenti falsi? Mistero della incoscienza plateale! Eppure a noi viene tanta voglia di prenderle a schiaffi tutte, queste ragazze, di mandarle a lavorare i campi, o a fare la cucina. Che fastidio i cinquantuno vestitini di Carla Del Poggio con borsette e cappellini sempre intonati!

Se questo è il mondo di Wanda Bontà, abbiamo speranza che mutandole il nome in Cattivà, almeno questi schemi caramellosi possano subire qualche spostamento?

Hanno sceneggiato Luciana Peverelli, Luigi Zampa e Gherardo Gherardi conservando una fedeltà assoluta ai principi che informano i romanzetti per le signorine per bene. E, bisogna proprio dirlo, mai retorica e banalità sono state impastate tanto degnamente.

Carla Del Poggio ha il florido aspetto di una viziaticissima sposina piccolo-borghese, ventiquattrenne, buongustaia di pranzi succulenti anziché

quello dell'adolescente schiva. La sua ampollosa evidenza fisica e il suo fresco corredo lo dimostrano ad ogni passo.

Roberto Villa impacciato come il solito. Claudio Gora nelle vesti di uno sciocco scrittore mondano cita Proust a rotta di collo. Misurata Paola Veneroni.

La fotografia di Domenico Scala, soprattutto negli interni, ha un buon carattere decorativo.

## LA MAESTRINA

Italia - Produzione: Nembo - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Giorgio Bianchi - Direttore di produzione: Attilio Fattori - Soggetto: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi - Sceneggiatura: Giorgio Bianchi, Augusto Mazzetti - Scenografia: Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Pavani - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Alessandro Cicognini - Interpreti: Maria Denis, Nino Besozzi, Virgilio Riento, Elvira Betrone, Umberto Sacripanti, Annibale Betrone, Lauro Gazzolo, Carlo Micheluzzi, Arturo Bragaglia.

Giorgio Bianchi depone i panni di attore per indossare quelli di regista; indubbiamente questi ultimi sono i meno adatti a lui. Dotato di scarsa fantasia tecnica, il suo linguaggio risulta impacciato continuamente da una esasperante monotonia. Gli attori sono fermi a recitare le loro battute secondo gli schemi già previsti nella commedia di Dario Niccodemi. Infatti nulla è stato fatto per spogliare questa MAESTRINA della sua non poca lamentosa filodrammaticità, perfino il dialogo non è mutato di una virgola.

Comunque, i suoi scopi commerciali sono stati raggiunti in pieno. Il pubblico si commuove e si diverte; segno che lo spirito umano, almeno nelle file plateali, non ha fatto dei grandi passi! Quando cominceremo a scuotere questa penosa incoscienza, quando cominceremo a fare intendere il reale valore dei sentimenti umani?

Maria Denis ha adeguato degnamente il personaggio della maestrina alla sua lacrimosa recitazione.

Besozzi spigliato, ma incapace di creare col gesto o con il volto qualsiasi personaggio cinematografico. I suoi accenti sono e resteranno sempre troppo legati al palcoscenico.

Bravo Riento, come il solito. Troppo macchietta, però, questo attore avrebbe bisogno di spogliarsi dei modi eccessivi che sono alla base del Varietà per renderli essenziali come vuole il cinematografo. Enrico Glori in una fugace apparizione ha confermato, tuttavia, le sue ottime qualità.



'Signorinette'



'La maestra'

## IL BIRICHINO DI PAPA

*Italia* - Produzione e distribuzione: Lux - Regia: Raffaele Matarazzo - Direttore di produzione: Fabio Franchini - Sceneggiatura: Raffaele Matarazzo - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Broso - Costumi: De Fornari - Montaggio: Serandrei - Interpreti: Armando Falconi, Chiaretta Gelli, Anna Vivaldi, Dina Galli, Nicoletta Parodi, Franco Scandurra, Amelia Chellini, Carlo Campanini.

La solita formula commerciale con il solito meccanismo convenzionale sono il pretesto di questo film senza evidenti pretese. Tutto un linguaggio che il pubblico ha da tempo accettato e nel quale si bea stupidamente. Le bambine scapstrate, i collegi, i genitori buoni o cattivi, la commedia dei salotti borghesi ed anche il finale in carrozzella con la cantatina.

Non manca un certo ritmo narrativo che si interrompe solo quando Chiaretta Gelli, non si sa perché, improvvisamente incomincia a cantare. Una situazione divertente poteva essere quella del saggio ginnico, ma Matarazzo non ha saputo interpretare il sottile umorismo che essa avrebbe potuto avere.

Chiaretta Gelli è brava. Fa sfoggio di una recitazione realistica che ha i suoi momenti migliori nelle scene con Campanini. Guardate come muo-

*Il 22 febbraio si è sposato a Venezia il nostro amico Giuseppe De Santis. 'Cinema' e i lettori che seguono con crescente interesse la rubrica da lui tenuta, inviano, anche alla moglie Giovanna Valeri, gli auguri più vivi*

ve bene le mani e come atteggia con disinvoltura il suo corpo. Ma, per carità, non diamole soverchia importanza, potrebbe accadere di allevare un altro di quei « fenomeni » così facili ad attecchire nel nostro cinematografo. Comunque, il pericolo dal quale la nostra Gelli dovrà guardarsi è il « liliasilvismo » (tanto per parlare d'uno di quei « fenomeni ») appena appena in germe ora in lei, ma che potrebbe sopraffarla. Armando Falconi e Dina Galli simpatici e divertenti ma di una bravura tutta di maniera. Anna Vivaldi ha ancora negli orecchi gli applausi del Teatro delle Arti e non riesce a sfuggire che raramente alla suggestione di essi. Ha, comunque, un volto interessante. Campanini e tutti gli altri si prestano con decoro alle loro parti.

## SANGUE VIENNESE

*(Wien. Blut) - Germania - Produzione: Wien-Focus - Distribuzione: Film Unione - Regia: Willy Forst - Sceneggiatura: Ernst Marischka - Operatore: John Stalich - Scenografia: Werner Schlichting - Musica: Willi Schmidt-Gentner - Fonico: Alfred Norkus - Interpreti: Fred Liewehr, Willy Fritsch, Maria Holst, Hans Moser, Theo Lingen, Dorit Kreysler.*

Willy Forst è instancabile nel portare sullo schermo la Vienna ottocentesca con i suoi balli, i suoi valzer ed i suoi congressi. Egli è forse il regista più definibile del mondo cinematografico. Davvero del suo mondo poetico non si può dire che si conceda salti. Da MASCHERATA a MAZURKA TRAGICA, da BEL AMI ad OPERETTE, il suo linguaggio risulta di una rara coerenza.

Anche in questo SANGUE VIENNESE, dove quella vena risulta oramai indebolita da schemi troppo consunti, troviamo qualche accento felice.

Con la stessa freschezza d'una volta sono colte le riprese dei balli. Tutto il racconto, comunque, è in funzione di tali sequenze e la storia narrata non è come un ingenuo pretesto per dar modo alla macchina da presa e al buon gusto del regista di fissare in quadri d'un pittoricismo barocco i graziosi ed eleganti atteggiamenti dei ballerini. I nostri lettori ricorderanno certo quel lontano CONGRESSO SI DIVERTE interpretato da Lilian Harvey, del quale SANGUE VIENNESE ripete non pochi motivi.

Forst sa, tuttavia, rendere visiva ogni cosa. Pensate alla sequenza del valzer che dà il titolo al film cantato dalle due donne al ballo dei diplomatici. Anche la cauzione riesce, qui, a tradursi in immagini ed a rendere un preciso ritmo cinematografico, con quella gente che si fa intorno ad ascoltare le coppie che prendono a ballare assecondando le battute della musica.

L'interesse spettacolare è tutto qui. Gli equivoci che si creano intorno agli avvenimenti sono male orchestrati, ma non manca qualche buona trovata comica dovuta soprattutto agli attori Theo Lingen e Hans Moser.

Ben ritmata è la scena nel teatro delle prove fra Willy Fritsch, ballerino maldestro, e quel frenetico maestro di ballo che sembra uscir fuori da una illustrazione di Callot.

Piacevoli sono le arie del maestro Willy Schmidt-Gentner e la fotografia di Jan Stalich ricorda le saporose tonalità del vecchio film tedesco.

Maria Holst e Dorit Kreysler hanno dato vita a due opposti caratteri femminili con graziosa disinvoltura.

Willy Fritsch invecchiato ma sempre allegro e divertente, Fred Liewehr impersona il compitissimo Duca di Baviera.

GIUSEPPE DE SANTIS



'Sangue viennese'

# CARMINATI

## il capitano della Duse

ROMA, febbraio.

Caro direttore,

« Continua », dicevamo l'altra volta; e accennavamo al « diario » capace di farci gustare segreti e misteri validi per conoscere meglio l'epoca delle fortune di T.C. e la sua vita privata, i suoi « si dice », la prova delle malignità sul suo conto. Ma non abbiamo quelle pagine, e non resta che immaginare il rammarico di T.C. nel dover rifiutare le offerte degli impresari americani; e insieme la soddisfazione per aver resistito alle lusinghe che l'avrebbero condotto a smontare il castello della sua dignità decorosa, da lui creatosi con fatica e buoni propositi.

Ma intanto corre il tempo; e morto suo padre, ormai lontana la Duse, che nel 1924 sarebbe morta a Pittsburg, T.C. torna a Roma dove Lucio d'Ambrà lo assume come primo attore della Compagnia del Teatro degli Italiani. Sono gli ultimi guizzi della sua resistenza; T.C. è inquieto: alla pari dei dannati del « Terzo girone » che ci narra ne « La verità sul caso Motta » Mario Soldati, T.C. ha bisogno di correre, il suo desiderio di « oltre » è romanticamente teso parallelo ai bisogni più palesi e mondani del suo tempo: emancipazione delle donne, dischi americani, prime orchestre di negri, scetticismo blu, tanghi a lumi spenti, bagni al chiaro di luna, etc. — T.C. si consuma nella sua corsa. Nel 1924 fa compagnia con Luigi Almirante e la bellissima Italia Almirante Manzini; ma si accorge presto che le prime donne sono mutate, non trova accordo con esse (è questo un caso interessante, caro direttore, di gelosia? — Gli attori per la loro vita in quella continua rivalità che li conduce a eclissarsi l'un l'altro, divengono invidiosi, involontariamente, e sono davvero capaci di soffrire per il proprio nome scritto dopo quello del rivale, della rivale, amici e soci nella stessa compagnia: ma è discorso questo, caro direttore, che dovrebbe portarci molto lontano, e non investire solo T.C.).

Il quale decide di « aver bisogno d'aria » — espressione simbolica e verista, che ci fa venire in mente le confessioni della gente che allora — 1924-1925 — era frequente incontrare

o nei tabarini o sotto il proprio letto d'albergo. Alla fine del 1925 T.C. non più « capitano » della Duse, ma ricco dei molti ricordi della grande tragica, parte per l'America. Egli conosce le lingue francese tedesca spagnola, ma non una parola d'inglese. Si affida alla propria fortuna, alle proprie personali conoscenze d'America, alle proposte e gli inviti fattigli anni avanti e rinnovatisi nel tempo.

Questa frase: « il 16 febbraio 1925 T. C. sbarca a Nuova York, scende all'albergo « Baltimore » — è veramente decorosa, e degna di T.C.: è alla lontana sufficiente per tutti gli emigranti, viaggiatori, scopritori di terre, uomini degni di biografia o d'un saggio introduttivo alle memorie o ai giornali intimi (già, caro direttore, avrei voluto dirvelo prima: esistono più specie di diario: quello pubblico e quello intimo, alla stessa maniera che esistono più « memorie »: quelle autentiche come quelle apocriefe, e T.C. dovrebbe scrivere solo di queste).

T.C. non parla l'inglese; solo nella sua camera suona ma nessuno risponde, non può telefonare perchè al centralino non conoscono nè l'italiano nè il francese nè lo spagnolo nè il tedesco; non c'è un interprete. Piove, la giornata è triste e affumicata; desolante la camera nella quale T.C. sente di essere ingabbiato, prigioniero senza tchi che rispondano alle sue ambizioni, alle sue mire, alla sua voce poliglotta; scende, è incerto se attraversare la strada, se chiamare un tassì, una vettura, è davvero uno straniero. Ma (e scusateci, ci vorrebbero i puntini di sospensione), ma alla maniera dei miracoli dell'Ottocento e della buona letteratura pietista di Victor Hugo e Eugene Sue, qua il Vlandante trova la Guida. (Se ricordate, su *Quadrijo* Lorenzo Buonaccorsi, tempo addietro, raccontava la storia d'un domatore di belve il quale, avendo avuto ferito e strappato il proprio somaro da tiro, e aiutandolo a trascinare il gabbione dove s'agitavano pantere leoni scimmie etc., a un certo momento della giornata, lungo la via che percorreva, vide apparirsi accanto a gran trotto una vettura dalla quale fermatasi scendeva un Signore: dove vai? chi sei? perchè ti affatichi tanto? etc. — e saputa la storia triste del domatore — Uplio Faimali, si chiamava — il Signore — nel caso morale la bontà, faceva staccare dalla propria vettura un cavallo, e glielo regalava, insieme a un « buono » per un altro cavallo da ritirarsi a Ostenda o Amburgo, non ricordo, e una borsa — si capisce — piena d'oro. L'episodio del domatore è storicamente provato; dell'incontro di T.C. con la Guida ce ne assicura T.C. medesimo). Esce dunque il nostro Emigrante, ed è sospeso e incerto: ma in quel momento davanti all'albergo transita Veniero d'Annunzio (per la seconda volta, nel corso di queste corrispondenze, torna il nome dei d'Annunzio); e dopo gli « oh caro, ma guarda... che cosa fai, ma chi si vede, o che bella sorpresa, etc. », Veniero d'Annunzio fa sgombrare dal « Baltimore » T.C. e lo conduce in un albergo europeo, al Ritz, rimproverandolo dolcemente di essere sceso « nel più americano degli alberghi d'America ».

Da questo momento la vita del Nostro Personaggio semi-storico corre corre carica di luoghi comuni e di vicende e di espressioni solite, lavoro, successo, guadagni, etc., episodi e avventure.

Una lettera o un telegramma secondo la moda locale, e T.C. riprende i contatti con Schenck; e questi da Hollywood si porta a Nuova York subito; ha con sé un contratto di lavoro per sette anni, T.C. dovrebbe firmarlo; ma non ne vuol sapere, egli non vuole impegnarsi per così gran tempo. « Facciamo cinque, facciamo cinque » propone l'impresario, ma T.C. non vuol saperne: « Facciamo tre? » ma è sempre troppo gran tempo. E T.C. firma il contratto che per un anno



Nel film di B. Negrone 'Articolo IV', con Maria Jacobini

l'impegna col cinema americano, 1926, e a Hollywood; T.C. debutta. Il suo primo film si chiama IL PIPISTRELLO (venne dato anche in Italia). È un giallo di cui, oltre T.C., attori interpreti sono Luise Fazenda (la quale vive ancora, incredibile, ancor giovane, circa quaranta anni, molto ricca, moglie del direttore generale di produzione della Warner Bros), e Jacques Pickford (oggi morto); direttore del film, Rolana West.

Il film ottenne successo, la critica osserva però che T.C., bello, e col suo fisico elegante e slanciato, non deve fare l'interprete dei « gialli »; il suo posto è d'« amoroso », ancora secondo gli schemi classici teatrali. E quattro mesi dopo, eccolo nelle parti di « amoroso », a fianco di Constance Talmadge con la quale gira LA DUCHESSA DI BUFFALO ove egli recita la parte d'un ufficiale russo, che come LA PRINCESSA TUTT, venne proiettato anche in Italia. Il terzo film fu FOLLIE DI PALCOScenico con Virginia Valli, attrice irlandese nonostante il nome italiano, o apparentemente italiano; attrice che al tempo del muto ebbe i suoi successi contribuendo anche essa ad ampliare il « tipo » e una espressione femminile dolcemente ampollosa e sovraccarica di posa. Direttore di FOLLIE DI PALCOScenico era Victor Scherzinger, lo stesso che avrebbe diretto anni dopo UNA NOTTE D'AMORE girato da T.C. con Grace Moore (il più grande successo del nostro Personaggio storico; come egli stesso dirà « pietra miliare » della sua carriera).

Attore insieme a T.C. in quei film con la Valli era Lou Telegen, bell'uomo sulla decadenza della propria maturità, una specie di Dorian Grey che in altre epoche era stato disputato a colpi di biglietti da mille franchi, fra Sarah Bernard e Jeanne Grenier, a Parigi; e finì acquistato per cinquantamila franchi dalla Sarah con un vero contratto di vendita. Questi, dopo i grandi successi a fianco della grande Sarah, era venuto in America per rinforzare la propria fortuna, e qui incontra Geraldine Farrar ricchissima, anziana e ancora tutta memoria dell'amore del Komprin, la sposava. La carriera matrimoniale dell'attore fu piuttosto disastrosa e burrascosa; dopo questo matrimonio, al quale seguiva un divorzio scandaloso, Lou Telegen sposava altre due o tre donne, sempre più giovani di lui. Era la decadenza fisica e totale di lui: da idolo diventava idolatra, si innamorava perdutamente. Al culmine della propria maturità appassionata e non apprezzata nel cinema, si uccideva usando un paio di forbici, povero, vecchio etc., lasciando scritto che usava le forbici perchè non aveva soldi per acquistare il veleno né la pistola né la corda per impiccarsi. (Gli americani ci fecero subito un formidabile soggetto per un film giallo, « realista », « brutale » che la censura non passò mai)

Tullio Carminati nel 1897

I primi tre film furono girati da T.C. per l'United Artist; il quarto LUNA DI MIELE ODIATA, lo fece per la Paramount. Era ancora il tempo del muto, e mentre in Italia Maria Donati e Nella Regini e le Dolly Sister mietevano allori, e a Parigi continuava a sloggiare grandi abiti al Moulin Rouge Mistinguette, in America, rapide comete e meteorite, si davano il turno le giovani attrici della commedia brillante, gaia e sentimentale, accanto alle solenni Pola Negri, Dolores del Rio, alle vivaci Collen Moore, Clara Bow, contorno ai primi successi di Greta Garbo, di Marlene Dietrich, di Brigitte Helm.

LUNA DI MIELE venne interpretata da T.C. insieme a Florence Vidor, moglie di Sasla Heipitz, nel 1927, sotto la direzione di Reed, su sceneggiatura del conte Jean de Limur, che più tardi sarebbe diventato regista (e oggi a Roma per girare IL BARBIERE DI SIVIGLIA). Il film, d'eccezione, ebbe « grandissimo successo » e venne in Europa sotto il titolo di PRINCIPE IN GONDOLA. (L'azione si svolgeva a Venezia, e la città vi appariva perfettamente quanto con grande fantasia ricostruita nei momenti essenziali e romantici e zuccherosi). A Lordo di tale gondola, « lanciato », T.C. saliva al ruolo di « grande stella ». Nel 1928 T.C., nei riguardi d'una carriera esterna, tocca un punto significativo; recita a fianco di Pola Negri, per la Paramount, ne I TRE PECCATORI. Il film è tratto dalla commedia tedesca « La sua doppia vita »; altri peccatori, sono Paul Lukas e Warner Baxter. T.C. raffigura il peggiore di questi; una bella parte efficacemente recitata. (Interessante, caro direttore, sarebbe confrontare ora le impressioni « dette » con le impressioni eventualmente « scritte » di T. C., specialmente su Pola Negri, incontrata da lui spesse volte a Berlino e a Parigi. Era ed è donna presa da sole cure personali, disinteressata totalmente degli altri, di un grande appassionato immenso egoismo curioso. Nella sala di proiezione, racconta T.C., quando ella si vedeva recitare, smaniava e godeva, finiva poi in esterne ammirazioni come « ma guarda come è brava », « Guarda come è bella! »; oppure: « Ma è una grande attrice, è una vera stella » etc. — tutte prove di un suo intenso narcisismo, lo stesso che ritroviamo oggi nei migliori attori, o negli artisti di scultura più spesso che negli altri).

Ma fra l'agosto e il settembre 1928 a Hollywood scoppiava una grande tragica bomba, una cosa del cui sviluppo futuro nessuno poteva prevedere la portata. La bomba aveva tanto di nome e cognome, se così possiamo dire; era il primo film sonoro, IL CANTANTE PAZZO con Al Johnson. Una tragedia che colpiva tutti gli attori stranieri a Hollywood, tutti coloro che non parlavano inglese o lo parlavano con eccessivi accenti (T.C. più tardi doveva accorgersi, come dice, che il suo accento straniero, perfezionatosi nella lingua, voleva dire centomila dollari l'anno sul proprio conto corrente in banca). Da John Gilbert a Manetti, tutti gli attori d'America ma non americani si videro costretti a abbandonare la Mecca del Cinema (così a quei giorni si chiamava, quando se ne pubblicavano, una volta la settimana, notizie, corrispondenze, ricordi, etc.). Molti attori italiani che avevano vinto più o meno concorsi di bellezza e che in America, dico Hollywood, speravano di affermarsi, dovettero ripigliare le valigie e tornarsene a casa, dove si sarebbero messi a cantare o fare altre sciocchezze; ma a T.C. non andava davvero a genio imitare tale soluzione troppo pacifica. Egli s'era imposto, ma non parlava bene l'inglese; non poteva restare né poteva tornare. Tornando, rinunciava al « grande successo » al quale fin dalla partenza e dallo sbarco egli aspirava; il successo al quale aspira ognuno che si muova da casa per lavorare fuori del proprio paese. Bisognava cambiare strada ma restare in America; bisognava tornare al teatro. Mentre nella Mecca del cinema il panico prende gli attori che vedono le loro azioni precipitare in basso (in America, in Inghilterra o Francia o Germania, non esiste il fenomeno industriale del « doppiaggio »; gli attori debbono saper parlare, debbono aver capacità di dire bene, e i loro accenti, quando ve ne abbiano, sono dei « pregi », degli indici di successo. T. C. dice che Mischa Auer, russo, conta i suoi punti

solo attraverso gli accenti sbagliati, ridicolissimi per gli americani. All'inizio del sonoro, agli attori si richiedeva una perfezione ortopedica che oggi nessuno sogna più).

Mentre gli attori più o meno famosi fanno le valigie, T.C. sceglie la via del teatro; è pronto a lasciare Hollywood per Nuova York: già sogna a Broadway. La sera, vigilia della sua partenza, « sera di tristezza » dirà lui più tardi parlando, — mentre ancora è a tu per tu coi molti problemi della carriera spezzata tanto bruscamente, una telefonata l'avvisa di recarsi subito all'ospedale: Lido Manetti muore, e chiede con insistenza di vedere, di parlare con T.C.. Come nei buoni racconti, alla pari dei film bene sceneggiati, dopo la telefonata T.C. si precipita per andare all'ospedale; ma una serie di incidenti tra capo e collo — la maichua che non si riesce a tirar fuori dalla rimessa, la pioggia che la fa slittare in un fossato, etc. — ne ritarda l'arrivo. Nervosissimo, T.C. raggiunge finalmente l'ospedale dove l'amico è stato ricoverato, gli raccontano d'un incidente automobilistico o stradale cui è rimasto vittima il collega italiano; e finalmente lo conducono nella camera dove Manetti sta morendo. Saluti, effusioni, momenti non belli e anzi tragici; e dopo diciassette ore di agonia Manetti muore fra le braccia di T.C.

Certamente, caro direttore, un discorso anche breve su Manetti sarebbe opportuno; fu in Italia un attore di successo, e in America cominciava ad « andare bene », a trovare la sua strada. Al tempo dell'incidente stava interpretando IL QUATTRO RIME (la cui riedizione vedemmo nel 1939 — Venezia, fatta dagli inglesi); e poiché per suo merito il film prometteva molto, venne deciso di continuarlo, affidandone il ruolo di Manetti a William Powell, che con questo lavoro si affermava. T.C. aveva conosciuto Manetti in Italia, al tempo delle sue prime interpretazioni cinematografiche (tempi d'oro del cinema italiano), e insieme aveva recitato alla Tiber. La morte dell'amico carissimo (che poi la Paramount a proprie spese provvide a spedire in Italia tramite T.C. « Elbi gran difficoltà », dice: « per fare accettare a bordo la bara, da tutti rifiutata nel timore superstizioso di qualche grave incidente in navigazione »); la morte di Manetti, superato il dolore della perdita e del distacco, riconduccono T.C. a pensare anche alle altre conoscenze fatte a Hollywood; Rodolfo Valentino, per esempio, che allora, all'arrivo del Nostro Personaggio in America, mieteva — è il caso di dirlo con le parole correnti, — « mieteva vittime e faceva furori ».

Ma è ora di chiudere la lettera, caro direttore; e anche stavolta vi prego di perdonarmi se la storia

RENATO GIANI

continua



Linda Mogha e Carminati ne 'Il rivale'

## COSÌ GALLONE DEL 1915

*Carminati Gallone, nel periodo nel quale si compiaceva prendere atteggiamenti di campione in difesa di una cinematografia intesa come arte e nella quale solo avrebbero dovuto trovare posto gusto e cultura, mentre gli arabab e i comici che le adobbano dato vita esser messi da parte, concretizzando sulla carta alcune teorie che ancora oggi sono alla base del nostro lavoro. « L'inquadratura, la messa in scena, l'interpretazione, hanno in cinematografia lo stesso valore che possono avere le parole in letteratura. Occorre che le parole si compongano in uno stile, e che questo stile rivesta un contenuto, per giungere all'opera d'arte.*

*L'arte di inscenare è però ben più complessa di quanto possa apparire a prima vista. La costruzione di una film è la parte più difficile. Perché è quella che non si può né insegnare, né imparare. Bisogna esservi giunti per virtù d'intuizione. Si potrà sempre, avendo qualche gusto e un po' d'ingegno, arrivare al bel quadro, alla bella messa in scena, ad una perfetta interpretazione, ma ad acquistare quel senso, direi quasi architettonico, che occorre per la perfetta costruzione di una film. Occorre che questa virtù sia in noi e ad un grado tale da renderci padroni del nostro edificio di quadro e di espressioni in modo che si passa, senza preoccupazioni, iniziare l'opera da uno qualunque dei fregi, per giungere poi alle fondamenta. Tutto il resto del cinematografo è colare, questa è la linea. « La virtù del colore » può acquistare, quella della linea no, deve essere innata ». L'ha detto anche Oscar Wilde.*

*« Ora che il cinematografo comincia ad avere una sua critica ed una vera e propria estetica; ora che la nuova arte, riconosciuta, agita in Italia e fuori anche i maggiori intellettuali s'interessano alla sorte dello schermo; ora che tutti sono o sembrano convinti che da queste fazioni di luce, da questa orchestrazione visiva, scaturiranno autentici capolavori; ora bisogna dunque che la complessa arte di inscenare sia praticata con ben altri intendimenti, giacché per il passato essa è stata coltivata in Italia, anche dal sottoscritto, con troppa leggerezza ».*

*Quanto riportiamo qui sopra benché porti la data del 1915, trova ancora oggi, a distanza di ventisette anni, forza di vita e di valore autentici. La storia della nostra cinematografia, non certo per forza della teoria del Vico è ritornata alle stesse pagine di un tempo. Gli esecuti e i registi di un tempo che fu, hanno recato fino a noi la fiaccola delle loro aspirazioni e dei loro progetti rimasti puro pensiero.*

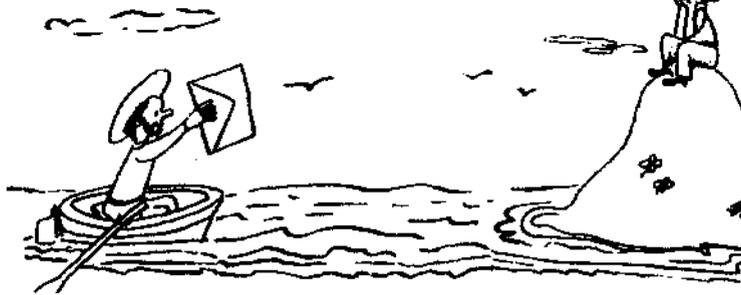
JEAN DORÉ. - È stato fatto nel 1938-39; e poi c'è la Mostra di Venezia, adesso, e soprattutto ci sono i premi che il Ministero assegna ogni anno.

M. P. SOLINAS (Milano). - Dell'ASSEMBLEA di ROMA diretto da Franciolini non si è più parlato perché la casa che lo aveva annunciato ha sospeso o quasi la propria attività. Fai a Luisa Ferida gli auguri per il prossimo lieto evento.

PINETA. - Una donna può aspettare un bimbo anche non essendo sposata. Vi sono casi di questo genere. Il cinema ce ne ha offerto qualcuno. Una donna che ha avuto un bambino da un uomo che l'ha poi abbandonata, una donna che ha un bambino da un uomo già sposato. Leggi il Codice Civile: « articoli 235, 254, 258, sul riconoscimento dei figli. Non hai mai visto film con Greta Garbo? E vorresti che io ti parlassi di lei. Il primo film im-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



portante della Garbo è LA LEGGENDA DI COSTA BERLINGO girato in Svezia nel 1923, poi è venuta la VIA SENZA GIOIA, girato in Germania, regista Pabst. Il primo è diretto da Stiller. Pabst si può intendere lo scrittore della Presle. Ma PARADISO PERDUTO è invece di Gance.

MICHELE FISCHETTI - COSTANTE BONDINI (Prisoner of War n. 4465, serg. magg. Michele Fischetti, Prisoner of War n. 15476 Costante Bondini, Camp n. 352 sez. B East Africa Command). - Vorreste corrispondere con qualche lettrice di questa rubrica. L'idea vi è venuta in mente leggendo un numero di Cinema pervenuto ad un vostro compagno. Io spero che più di qualche lettrice voglia corrispondere con voi, prigionieri di guerra, che considerate essere meno soli.

LIA COPPOLA (Civitavecchia). - La fotografia con la Stanwek e Mac Grea del n. 79 si riferisce al film Paramount UNION PACIFIC, non pervenuto in Italia.

G. R. (Asti). - Ho passato la tua lettera a F.P. e G.P., i quali ti rispondono direttamente in una nota del « Capitolo ». Infatti il primo capitolo del libro di Barbaro corrisponde all'articolo pubblicato sulla rivista. « Lo spirito del film » non è l'opera completa. Così « il nuovo Laocoonte » che fa parte del volume « Film als Kunst ».

CAPORALE RADIO (Posta Militare). - Mandate pure all'Amministrazione il denaro, nonché l'indirizzo dell'edicola.

STUDENTE DI MILANO. Poco fa ho letto il pezzo su BERBERG. Mi par notevole, come altri scritti tuoi. Soltanto noto (visto che tu sei sempre molto preciso), un piccolo errore: Daphne du Maurier e non Mourier come è scritto nell'articolo. Quantunque io non ami le graduatorie, tuttavia sono indotto a riconoscere che la tua graduatoria dei registi francesi è fatta con intelligenza e si può anche accettare. Ma a parer mio, Chenal è sul piano di Allégret o di Moguy. E Gance, nonostante il suo barocchismo, ha pezzi molto importanti. Su Pagnol e su Guityri ci sarebbe da discutere. Bisogna rifarsi per il primo a VACANZE IN COLLEGGIO, per il secondo a LE ROMAN D'UN TRICHEUR. Le opinioni di Viazzi e di De Santis sono spesso in contrasto, tu dici; ma De Santis è più esclusivo, e in fondo rigorosissimo, invece Viazzi cerca di trovare un po' di buono anche là dove i registi stessi hanno pensato a tutt'altro. Insomma De Santis è l'intransigente per eccellenza, mentre Viazzi è piuttosto un critico storico, che ammette come presupposto, che tutti pensino soltanto all'arte, quando fanno dei film. Una volta Cinema faceva le critiche su due colonne: « Bianco e Nero », non so se ricordi. Ecco: Viazzi e De Santis di ora. Di Eisenstein è stato presentato di recente il film ALEXANDR NIVSKIJ. Il volto di Eisenstein è apparso su qualche rivista. Gli altri, è vero, sono poco conosciuti, fisicamente. Clair, si conosce. Ma tra gli italiani, per esempio, uno dei più interessanti, De Robertis, non è co-

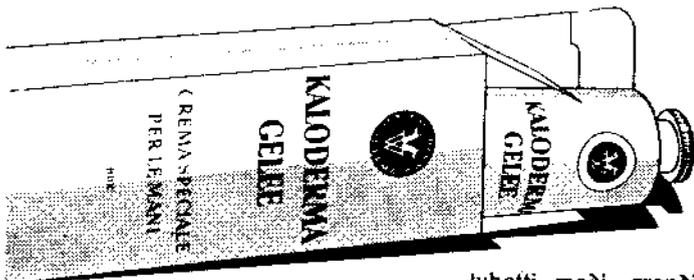
nosciuto. In un certo senso sarebbe preferibile che tutti i registi firmassero i loro film. Non ho visto lo SPERANZA DELLA VITA con Edvige (che in originale sarà Jadwiga, immagino Adrzejewski); questo nome mi fa senz'altro supporre e dichiarare che il film è polacco. In *Movie Parade* ci sono fotografie non apparse altrove; così nel Vincent Ho letto qualche critica di Piero Santi, che conosce più l'arte in genere che il cinema specificamente. Vorresti che in *Primato, Dentis, Proseptite*, apparsero recensioni di film. Una volta su *Primato* uscivano. Poi la rubrica cinematografica e quella teatrale sono state sospese. Sono lieto che il n. 158 di Cinema ti sia piaciuto come i bei numeri di un tempo. La rivista va bene, acquisti sempre nuovi lettori, io ne so qualcosa. Mi dispiace di non poterli sempre accontentare tutti. Ma devo dare la preferenza agli assidui, come te. A quelli che amano profondamente il cinema. Pochi, ma ottimi, come gli altri da te citati.

## COME RICONQUISTAI MIO MARITO ? . . .



Quando ero fidanzata, Guido voleva sempre che gli accarezzassi la fronte. «Le tue morbide mani» diceva «mi portano in un mondo di dolcezza.» Poi ci sposammo. Io sfaccendavo alacramente, preparavo ghiotti pranzetti, lavavo e stiravo. Guido mi lodava, ma quando io volevo accarezzarlo si ritraeva. Offesa di ciò, gli misi il broncio; e lui, di rimando, prese ad uscire la sera. Mia madre, vedendomi piangere, mi disse: «Doretta, tu hai trascurato troppo le tue mani!» Dovetti convenire che era vero. Le mie dita ruvide e screpolate non potevano certo prodigare carezze di velluto!

Corsi allora ad acquistare un tubetto di Kaloderma Gelee e lo usai durante il giorno e la sera prima di coricarmi. L'indomani mi misi a ricamare vicino a mio marito. Sentii il suo sguardo fisso sulle mie mani ed infine egli mi si accostò chiedendomi: «Perché non mi accarezzi più, Doretta?» Poi egli si portò le mie mani alla fronte e aggiunse: «Ti sono grato di essere una brava massaja, ma anche di conservare alle tue mani la loro bellezza. Oh, quanto ti amo!» Così io debbo la riconquistata felicità al Kaloderma Gelee che ridiede alle mie mani morbidezza e candore. Ora sfaccendo senza paura: Kaloderma Gelee rimedia a tutto!



tubetti medi - grandi

IL PREPARATO SPECIALE PER LA CURA DELLE MANI



Angiolino Martinucci assiduo lettore di «Nostromo»

DIOMEDE MINURCICCO (Mola di Bari). - Il NOSTROMO DELLA SERENA (Der Postmeister) è di Gustav Ujicky. Charlotte Thuck apparsa in: BAUERLEIN TORNO AL MONDO, IO VECCHIO, e UNA A Berlino.

GIANFRANCO ASQUA (Cagliari). - Siccome la musica nella edizione italiana mi risulta rifatta talmente in parte; ma io ho visto il film soltanto nell'originale, puoi chiedere alla Generalcine.

ALBERTO MACCHIAVELLO (Rocca). - Sarebbe un errore giudicare Luigi Prandello attraverso i suoi scritti sul cinematografo; del resto, non ha scritto molto sul cinema; ma un romanzo su: *Si gira, ovvero Quaderni di Scalfano Gubbio operatore*, ma cos'era allora, il cinema? Si può dire, tuttavia, che già nel 1911 Canudo aveva ben capito il cinema! Comunque, tante persone intelligenti non lo hanno mai capito. Come tu dici giustamente, ciò che scrive Umberto Barbaro su *Film: soggetto e sceneggiatura* mi sembra convincente. Ma il cinema per quanto poco cinema sia, non è mai la riproduzione meccanica della realtà: è sempre, nonostante il mezzo meccanico, una trasfigurazione data da uno che può essere più o meno artista, ma la cui attività è artistica.

IL NOSTROMO

Direttore - VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da «Novissimo» - Roma - Via Romanello 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 e tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista «Cinema» quando non se ne citi la fonte





## TEMPESTA SUL GOLFO

È la storia d'amore di un giovane capitano di Ferdinando II, e della figlia di Carlo di Borbone, l'esule fratello del Re di Napoli. Nella fastosa cornice della corte napoletana, la vicenda è caratterizzata dagli intrighi di un ambasciatore inglese, Lord Winton, e della moglie di lui, innamorata del capitano Capece.

Le mene politiche dell'uno e quelle amorose dell'altra si concludono in un misterioso atto di sabotaggio che provoca l'esplosione di una nave.

Il Capece viene accusato del disastro, ma la verità scopre la colpevolezza dei due inglesi, e il giovane capitano, riabilitato, potrà sposare la figlia di Carlo di Borbone.

Un fortissimo gruppo di attori di primo piano prende parte alla realizzazione di questo film, nel quale la verità storica e la fantasia s'intrecciano in una trama romantica e avventurosa.

TEMPESTA SUL GOLFO, prodotto dalla Lux Film e diretto da Genaro Righelli, è interpretato da Armando Falconi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Anneliese Uhlig, Mario Ferrari, Camillo Pilotto, Filippo Scelzo, Maria Jacobini, Lamberto Picasso, Marina Doge e Rubi Dalma.



(foto Vaselli)



Prod. **CAPITANI-CRAVARIO**  
Distrib. **A.C.I. EUROPA FILM**

**IL RITORNO DI TULLIO CARMINATI**  
*nel film*

# “LA VITA TORNA”

diretto da

**PIER LUIGI  
FARALDO**

*Tullio Carminati e Erza  
Simca (foto Bertazzini)*





*Dallo zucchero e dal suo  
alto potere energetico  
l'organismo umano trae  
forza, salute, bellezza*

*Beeticoltori!*

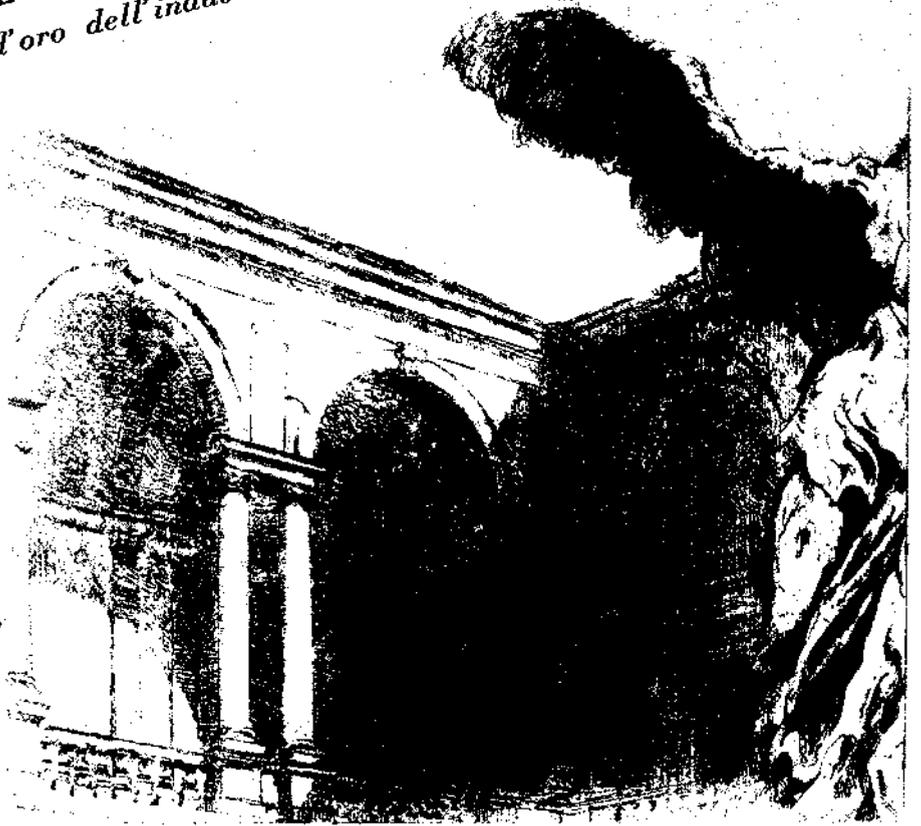
**LA PAROLA D'ORDINE PER LA CAMPAGNA 1942 È QUESTA:**

**estendere ed intensificare la coltura delle barbabietole da zucchero**

**LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO È QUESTA:**

**50 quintali di saccarosio per ettaro. Il Paese attende da voi il suo fabbisogno di zucchero e di alcool carburante**

Il premio della fondazione BRAMBILLA  
istituito per la  
"CREAZIONE DI NUOVE INDUSTRIE"  
pone la SAFAR nell'albo d'oro dell'industria  
italiana



REALE ISTITUTO LOMBARDO  
DI SCIENZE E LETTERE  
Fondazione Brambilla  
1947

Premio di 1° Grado. Medaglia d'oro  
alla S.A. Apparecchi Radiosonici Scl. del S. Vittorino  
per la Cinematografia a pannello  
il 12 novembre 1947

*Il Rettore*



SAFAR

