

CINEMA

In questo numero :

Questo pubblico, queste masse
CINEMA

Due giudizi di Paul Rotha

Problemi del L. U. C. E.
BASILIO FRANCHINA

Il regista, uno e due
RUGGERO JACOBBI

Il Centro Sperimentale al vaglio
MASSIMO MIDA

"The Women"
GIUSEPPE DE SANTIS

Vecchi film in museo: Lulu di Pabst
GLAUCO VIAZZI

Film di questi giorni
CARLO LIZZANI

Della cooperativa cinematografica
ALFREDO GUARINI

Metodo e sceneggiatura
ENRICO RIBULSI

Preistoria del sonoro
MARIO CALZINI

Cinema gira - negli stabilimenti si gira - Programmazioni di luglio - Capo di Buona Speranza

170

LIRE 2,50

ROMA 25 LUGLIO-10 AGOSTO 1943
Spediz. in abbon. postale - Gruppo II



FIAT

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE
CINEMATOGRAFICA

Fondato da ULRICO HOEPLI

Organo della Federazione Nazionale degli Industriali dello Spettacolo - Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VIII - Vol. II - 25 luglio - 10 agosto 1948

FASCICOLO 170

IN QUESTO NUMERO:

CINEMA	
Questo pubblico, queste masse	39
L.R. e R.R.	
Due giudizi di Paul Rotha	40
BASILIO FRANCHINA	
Problemi del L.U.C.E.	42
MARCABRUS	
Lavatojo	43
RUGGERO JACOBBI	
Il regista, uno e due	44
MASSIMO MIDA	
Il Centro Sperimentale al vaglio	46
GIUSEPPE DE SANTIS	
«The Women»	50
GLAUCO VIAZZI	
Vecchi film in Museo: Lutù di Pabst	52
CARLO LIZZANI	
Film di questi giorni	54
ALFREDO GUARINI	
Della cooperativa cinematografica	56
ENRICO RIBULSI	
Metodo e sceneggiatura	57
MARIO CALZINI	
Preistoria del sonoro	59
NELLE RUBRICHE	
Cinema Gira	33
Negli stabilimenti si gira	36
Programmazioni di luglio	37
Capo di Buona Speranza	62

DOMENICO PURIFICATO
Redattore responsabile

Direzione, Amministrazione e Redazione
Roma P. Della Pilotta, 3 - Tel. 683470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 129277 oppure presso le Edizioni Hoepli in Milano (via Berchet) 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 Dossobuoni 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



Jacqueline Laurent è una delle interpreti principali dell'ultimo film di Gianni Franciolini, «Addio amore», prodotto dalla Fauno Film. Ci auguriamo che le qualità, che l'attrice aveva rivelato in «Alba tragica», accanto a Jean Gabin, siano servite a Franciolini per costruire compiutamente un vero personaggio.

CINEMA GIRA

ITALIA

LE MANIFESTAZIONI...

... che nella giornata del 25 luglio serbano la folla intorno al tricolore, hanno la loro documentazione cinematografica in un *Giornale Luce* già apparso in questi giorni sugli schermi e che porta significativamente il numero uno. Si tratta per ora di un piccolo aspetto dei riflessi che il mutato clima nazionale avrà certo anche nel campo dell'attività cinematografica, investendo problemi la cui importanza si collega all'importanza economica di tale attività.

UN OTTIMO SUCCESSO...

... sembra ottengano i nostri film all'estero. Con viva simpatia sono stati accolti «La Cena delle Beffe» di Basetti, presentato il 30 giugno al cinema Balzac di Parigi; «La Bella Addormentata» di Chiarini presentato il 2 luglio al cinema Sava, a Bucarest; e «Stasera niente di nuovo», presentato, nella medesima città, al cinema Aro. A Zurigo, al cinema Bellevue, «Scampato» è alla sedicesima settimana di programmazione.

HANNO AVUTO INIZIO...

... a Firenze le riprese del documentario *Luce «Artigiani di Firenze»*, diretto da Fernando Cerchio, su soggetto di Giampiero Pucci e dello stesso Cerchio. Operatore è Angelo Jannarelli. Il cortometraggio, più che illustrare didascalicamente le varie lavorazioni caratteristiche dell'artigianato fiorentino, sarà descrizione di ambiente e di tipi di vecchi artigiani di Firenze visti nella loro unanimità, nella loro vita e lavoro di tutti i giorni. Il film, pur nel suo andamento narrativo, avrà carattere rigorosamente documentario, e sarà così documentario di uomini, cercherà di coglierne il carattere e lo spirito, rivelandone la vita; ed anche il loro lavoro sarà visto in funzione del particolarissimo attaccamento, da artisti, che questi artigiani hanno al loro mestiere. Tutto il film sarà girato dal vero, con tipi ed artigiani autentici, nei caratteristici rioni della vecchia Firenze, tra Ponte Vecchio e Ponte a Santa Trinita, di qua e di là d'Arno.

La direzione di «Cinema» è stata affidata a Gianni Puccini. Siamo lieti ch'egli possa riprendere la sua attività in questa rivista, alla quale lo legano anni di lavoro e a cui collaborano e sono vicini amici di antica data.

«Cinema» ha avuto, negli anni trascorsi, una funzione innegabile, che è stata quella di vigile e continua chiarificazione d'una serie di aspetti del fenomeno cinematografico. Tuttavia è oggi onesto riconoscere che tale funzione fu sempre circoscritta in duri limiti, i limiti stessi della specializzazione, da una parte, e, dall'altra, quelli d'un tempo che chiudeva gli orizzonti della cultura. «Cinema» ha perciò potuto dare, del cinematografo, una visione solo estetica e tecnica; è stato costretto, pur riuscendo a conquistare via via la posizione di esponente d'una critica severa e d'un gusto nemico dei compromessi, a compiti marginali. Tant'è vero che non ha mai potuto influire sul film italiano, ha dovuto abbandonarlo al suo schema di mestiere (il mestiere: unica conseguenza possibile d'un freddo connubio tra estetica e tecnica: ciò che accadeva alla nostra rivista non era un fenomeno isolato, era una condanna per così dire storica e generale), ferma restando ogni attività creativa al suo lato esteriore.

Quel poco che riuscimmo a fare in senso educativo e «frontista», confesseremo ch'era dovuto a una tattica accorta e perfino sotterranea, la sola che ci poteva permettere di superare la grave remora d'un nome ch'era tutto un programma (ma che tale programma non ebbe mai la capacità e la forza di imporsi).

Il cinema, creazione di uomini, è un legame di interdipendenza dialettica con tutte le altre opere degli uomini. Oggi che questo legame è finalmente possibile riconoscerlo e testimoniare, il nostro lavoro si allarga, cresce di estensione, si fa più maturo e più responsabile. Trova, di colpo, nuove vie di penetrazione e nuovi apporti umani. In questo senso dobbiamo intendere la futura funzione della nostra rivista: come designata a contribuire, mediante un'impostazione rinnovata e libera dei problemi del film, che non sia più soltanto la presa di posizione d'una minoranza di intellettuali, ma abbia echi più vasti e più popolari, alla riedificazione del film nazionale. «Cinema» si propone quindi di partecipare, aderendo e anzi imponendosi alla storia concreta e in atto del Paese, alla ricostruzione della cultura italiana. Annunciato, sia pure schematicamente, in questo tragico momento della nostra vita, il programma di «Cinema» vuol essere un programma altamente nazionale, creativo e consapevole. Ed è in vista di tale costruttivo programma, che noi iniziamo il nostro nuovo lavoro, convinti che per potercene investire sinceramente sarà necessario forzare le nostre vecchie abitudini, ripulire giorno per giorno il nostro linguaggio da tempo esercitato a una sorta di cospirazione e perciò non sempre chiaro e limpido, pur senza mai abbandonarci, con troppo facile euforia, a una libertà astrattamente ed edonisticamente intesa.

CINEMA



Si gira «La Bohème» diretto da Marcel L'Hierbier con Maria Denis, Louis Jourdan, Giselle Pascal (Produzione Scalera-Invicta).



In laboratorio...

...i più provetti specialisti possono trasformare le vostre, in apparenza, più insignificanti fotografie in ingrandimenti di rara efficacia artistica. Affidate perciò le vostre negative alle cure di questi abili e pazienti tecnici, ma chiedete loro che le vostre copie siano sempre stampate su carta Lupex Agfa ed i vostri ingrandimenti su Brovira Agfa. Solo con materiali di qualità superiore sarà possibile ottenere risultati tecnicamente perfetti.

**Lupex
Brovira**



AGFA-FOTO S.p.A. • PRODOTTI FOTOGRAFICI • MILANO

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI - CAPI-
TALE E RISERVA LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA
ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI
"FILIAZIONE IN FRANCIA:
BANCO DI ROMA (France) CON
FILIALI A PARIGI ED A LIONE"

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

GERMANIA

L'ASIEZIONE DI CINEMATOGRAFIA...

... documentaria, facente capo al consorzio Ufa, ha finito di girare in questi ultimi tempi una nuova serie di film biologici di grande interesse scientifico e spettacolare che si distinguono non soltanto per la precisione e l'accurata organizzazione di tutte le fasi di produzione, ma anche per il fatto che essi sono girati a colori naturali. Va citato in prima linea la pellicola a corto metraggio « Bellezze animali nel Mediterraneo » che, sotto la direzione artistica e scientifica del dott. Ulrich K. T. Schulz, offre un quadro istruttivo ed estetico di numerosi pesci e molluschi che si trovano nelle acque del Mediterraneo. Questa pellicola è stata prodotta in collaborazione con l'Istituto Italo-Germanico di Rovigno nell'Istria e mostra per la prima volta un gruppo di animali marini rarissimi. La parte fotografica è stata curata dallo operatore Walter Suchner.

È DECEDUTO...

... in questi giorni, all'età di 71 anni, il famoso scrittore tedesco Hans Heinz Ewers che dopo aver studiato legge si dedicò ben presto alla carriera artistica, e divenne celebre per la sua serie di romanzi che da lui stesso furono definiti « storie strane ». Fra le opere di Ewers, passate alla storia della cinematografia, un posto di primissimo piano fu assegnato al noto soggetto « Lo studente di Praga » che venne girato con ottimo successo, sia in versione muta che sonora.

È NOTO ORMAI...

... che da alcuni anni il materiale cinematografico fuori uso viene portato « al macero » per essere utilizzato tanto per la produzione di alcuni sottoprodotti della celluloido,

come lacca per pittura, gomma comune e per le scarpe, ecc., quanto per ricavare da esso l'argento contenuto nello strato di gelatina. In Germania si calcola che già in tempo di pace il materiale cinematografico lavorato dalle industrie specializzate (sette in tutto il territorio del Reich) ascendeva a 350 mila chilogrammi. Da esso si ricavano annualmente dei quantitativi di argento per il valore complessivo di circa 400 mila lire.

SI È SVOLTO...

... in questi giorni a Vienna il primo concorso di cinematografia dilettantistica a passo ridotto, al quale hanno partecipato i più noti appassionati dei piccoli formati. Il successo della manifestazione è stato senza precedenti in quanto numerose sono state le opere presentate anche nel campo del film a passo ridotto a soggetto. A seconda della loro specie i film erano raggruppati in sei differenti categorie e cioè, film panoramici, film domestici, cronache cinematografiche e descrizioni di viaggi, film a soggetto, film didattici e scientifici e film generici.

SVIZZERA

È STATA PRESENTATA...

... in visione privata alla stampa di Zurigo, Ginevra e Lugano, l'ultima fatica di Walt Disney: « Bambi », ricavata dal racconto omonimo dello scrittore austriaco Felix Salten, oggi residente in Svizzera. « Bambi » è la storia di un giovane capriolo, del quale si raccontano le vicende, dalla nascita fino al momento in cui diventa padre. Il film verrà presentato al pubblico svizzero nel prossimo autunno.

L'ULTIMO FILM...

... in cui il pubblico svizzero ha potuto vedere Conrad Veidt, dopo « A



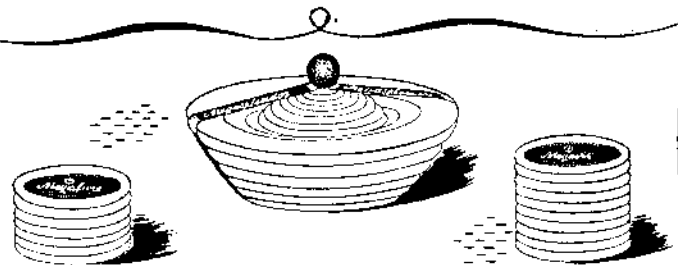
« I bambini ci guardano » di Vittorio De Sica (foto Pesce-Scalera)

Woman's Face », è « Gli uomini nella sua vita » (The Men in her Life), lavoro uscito dagli studi della Columbia di cui è regista e produttore Gregory Ratoff. Protagonista è Loretta Young, che agisce sotto le spoglie di un'artista di circo, la quale trova in un ballerino russo, impersonato dal Veidt, prima il maestro severo, che fa di lei un astro della danza, e successivamente un marito devoto.

A BASILEA...

... con l'appoggio delle Autorità Cantionali e della Camera Svizzera della cinematografia, si sta costi-

tuendo, a somiglianza del nostro « Museo del Cinema », un Archivio svizzero del film, che ha la missione di conservare film a soggetti documentari e cinegiornali. La grande città renana si presta a fornire la sede a tale ente, sia per la sua intensa vita culturale sia perché vi esiste un'associazione di appassionati di cinematografia, « Le bon film », la quale dà affidamenti di conservare e di sviluppare, secondo criteri suggeriti dalla pratica e dalla conoscenza della produzione filmica, il costituendo archivio. Per quest'ultimo il Consiglio di Stato di Basilea-Città stanziava una somma di fr. 10.000.



PRODOTTI SCIENTIFICI RICCHI DI ORMONI SESSUALI ATTIVI
E VITAMINE NATURALI

Megacil soluzione oleosa

PER LO SVILUPPO E RASSODAMENTO DELLE CIGLIA

Megarivis crema

PER ELIMINARE LE RUGHE DEL VISO E DEL CORPO

Megafiore crema

PER LO SVILUPPO E RASSODAMENTO DEL SENO

Megasplendor crema

PER LA BELLEZZA DEL VISO, DELLE MANI, DEL CORPO



FARMACIUTICI G. TROMBINI MILANO - VIA A. MAY, 15
CHIEDERE LETTERATURE
FARMACIUTICI G. TROMBINI - RANCO D'ANCERA (VARESE)

CINECITTÀ

UNA PICCOLA MOGLIE - Al montaggio.

LA DONNA DELLA MONTAGNA - Prosegue la lavorazione.

TI CONOSCO MASCHERINA! - Al montaggio.

APPARIZIONE - Al montaggio.

IL CAPPELLO DA PRETE - Produzione: Universalcine-Cines; distribuzione: Enic; regia: F. M. Poggioli; soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi; sceneggiatura: Sergio Amidei, Sandro Ghenzi; costumi: Gino C. Sensani; scenografia: Gastone Simonetti; operatore: Arturo Galleani; interpreti: Roldano Lupi, Lida Baarova, Carlo Lombardi, Loris Gizzi.

IL FIDANZATO DI MIA MOGLIE - Produzione: Excelsa; distribuzione: Minerva; regia, soggetto e sceneggiatura: C. L. Braggaglia; scenografia: Antonio Tagliolini; operatore: Ugo Lombardi; direttore di prod.: Baldassare Negroni; interpreti: Leonardo Cortese, Vera Carmi, Sergio Tofano, Guglielmo Barnabò, Magda Forlenza.

MONTE MIRACOLO - Prosegue la lavorazione.

TRE RAGAZZE CERCANO MARITO - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Duilio Coletti; direttore di prod.: Evaristo Signorini; operatore: Domenico Serra; scenografia: Enrico Verdizzi; interpreti: Vera Bergman, Carla Del Poggio, Aldo Fiorelli, Dina Galli, Antonio Gandusio, Al montaggio.

ENRICO IV - Al montaggio.

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

C. S. C.

LA LOCANDIERA - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Luigi Chiarini; soggetto: tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni; direttore di prod.: Carlo Civallo; operatore: Carlo Nebiolo; scenografia: Guido Fiorini; interpreti: Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Elsa De Giorgi, Mario Pisu, Paola Borboni, Olga Solbelli, Carlo Micheluzzi, Mario Siletti.

SCALERA

NESSUNO TORNA INDIETRO - Al montaggio.

MARINAI SENZA STELLE - Al montaggio.

UOMINI NEI CIELI - Al montaggio.

LETTERE AL SOTTOTENENTE - Produzione e distribuzione: Scalera; soggetto e regia: Goffredo Alessandrini; sceneggiatura: G. Alessandrini e Alba De Cespedes; direttore di prod.: Franco Magli; operatore: Giuseppe Carracciolo; interpr.: Andrea Checchi, Bianca Doria, Silvana Jachino, Mario Pisu.

L'IPPOCAMPO - Produzione: Arno; distribuzione: Enic; regia: Giampaolo Rosmino; soggetto: dalla commedia omonima di Sergio Pugliese; sceneggiatura: Margherita Magliano, S. Pugliese, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Vittorio

De Sica; direttore di prod.: Maleno Malenotti; operatore: Leonida Barboni; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Vittorio De Sica, Lida Baarova, Maria Mercader, Clelia Matania, O. V. Gentili, Enrico Viarisio, Silvia De Bettini, fratelli Bonos.

S. A. F. A.

LA VISPA TERESA - Produzione: Excelsa; distribuzione: Minerva; regia e soggetto: Mario Martoli; direttore di prod.: Baldassare Negroni; scenografia: Piero Filippone; musica: M. Angelo e Giovanni D'Anzi; operatore: Ugo Lombardi; fonico: Franco Croci; interpreti: Lilla Silvi, Carlo Ninchi, Roberto Villa, Vera Carmi, Giuditta Rissone, Tino Scotti, Aldo Silvani, Cesare Fantoni, Al montaggio.

TITANUS

MACARIO CONTRO FANTOMAS - Al montaggio.

10 MINUTI DI VITA - Produzione: Aci-Marcellini; regia: Leo Longanesi; interpreti: Assia Noris, Clara Calamai, Gino Cervi, Vittorio De Sica.

TIRRENIA

TUTTA LA CITTÀ CANTA - Produzione: Littoria; distribuzione: Cif; regia: Riccardo Freda; direttore di prod.: Bruno Bolo-

gnesi; scenografia: Savino Fino; soggetto e sceneggiatura: R. Freda, Vittorio Metz, Steno, Marcello Marchesi; operatore: Tony Frenguelli; interpreti: Nino Taranto, Vivi Gioi, Fratelli Bonos, Nanda Primavera.

IN ESTERNI

RINUNCIA (Scalo merci) - Prod.: Sovrania; regia: Roberto Rossellini; operat.: Rodolfo Lombardi; Rosario Leone, Giuseppe De Santis, Roberto Rossellini; interpreti: Elli Parvo, Massimo Girotti, Lia Corelli, Francesco Grandjacquet.

LE BARUFFE CHIOZZOITE - Prosegue la lavorazione.

LA CARICA DEGLI EROI - Produzione e distribuzione: Scalera; regia e soggetto: Oreste Biancoli e A. G. Majano; scenografia: Ottavio Scotti; operatore: Otello Martelli; commento mus.: Renzo Rossellini; interpreti: Elisa Cegani, Emilio Cigoli, Valentina Cortese, Giovanni Grasso, Tina Latanzi, Carlo Minello, Adriano Rimoldi, Cecco Rissone.

IL FIORE SOTTO GLI OCCHI - Produzione: Generalcine-Icar; distribuzione: Generalcine; soggetto: dalla commedia omonima di Fausto Maria Martini; sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Giorgio Pastina; direttore di prod.: Antonio Rossi; regia: Guido Brignone; interpreti: Mariella Lotti, Claudio Gora, Luigi Cimara, Guglielmo Barnabò, Paolo Stoppa, Anna Magnani, Filippo Scelzo, Fioretta Dolfi, Mercedes Brignone, Lydia Jonson.

RITORNO IN MAREMMA - Prosegue la lavorazione.

TI CONOSCO, MASCHERINA!



Interpreti:
LIDA BAAROVA - EDUARDO DE FILIPPO - PEPPINO DE FILIPPO - TITINA DE FILIPPO - PAOLO STOPPA - ENRICO VIARISIO.

Regista: Eduardo De Filippo
Produzione: CINE - JUVENTUS
Esclusività: E. N. I. C. - (marca)

IL BILANCIO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI PER IL 1942

Il bilancio 1942 dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni contiene dati e cifre del maggiore interesse.

I nuovi contratti d'assicurazione raccolti e perfezionati dall'Istituto durante il 1942 sommano ad un capitale assicurato di complessive L. 5.892.249.667.

Il portafoglio dell'Istituto al 31 dicembre 1942 ascende a lire ventinove miliardi e 940 milioni in cifra tonda e cioè esso è di circa cinque miliardi superiore al portafoglio quale risultava al 31 dicembre 1941.

Le attività patrimoniali dell'Ente al 31 dicembre 1942 risultano di L. 10.589.498.222 superiori di circa due miliardi alle attività risultanti al 31 dicembre 1941.

Gli utili netti dell'esercizio 1942 ascendono a L. 83.641.241,75, superando di L. 2.241.943,88 quelli del 1941.

Dedotte le assegnazioni alle riserve, sono residue L. 69.024.647,30, da dividersi in parti uguali tra lo Stato e gli assicurati. Spettano quindi a questi ultimi L. 34.512.323,65.

Dal 1930 (primo anno di assegnazione degli utili) sono stati attribuiti a tal titolo agli assicurati oltre 324 milioni di lire e più di 256 milioni e mezzo sono stati versati allo Stato. Si rileva al riguardo che tale versamento effettuato annualmente e direttamente al Tesoro dello Stato, ha avuto, inizio dall'esercizio 1934.

(19)



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033.091.430

Depositi: 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE

DELEGAZIONE A ZAGABRIA

FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO

CREDITO FONDARIO

CREDITO PESCHERECCIO

CREDITO CINEMATOGRAFICO

CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO



«Lettere al sottotenente». Regia di Alessandrini (Foto Pesce)

PROGRAMMAZIONI DI LUGLIO

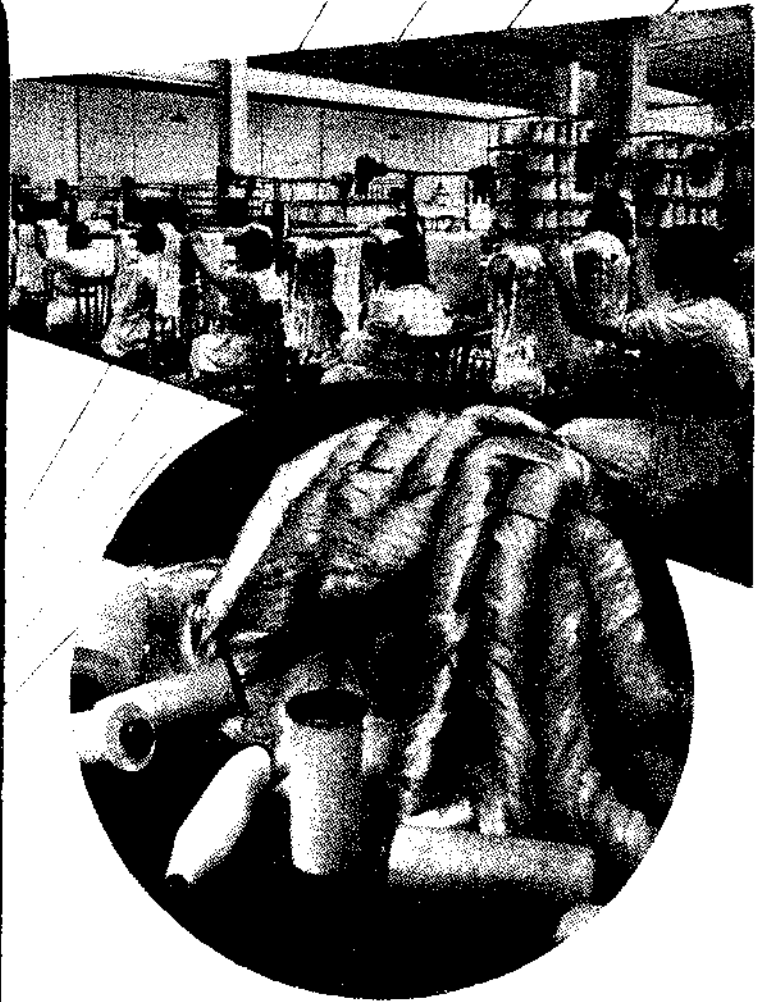
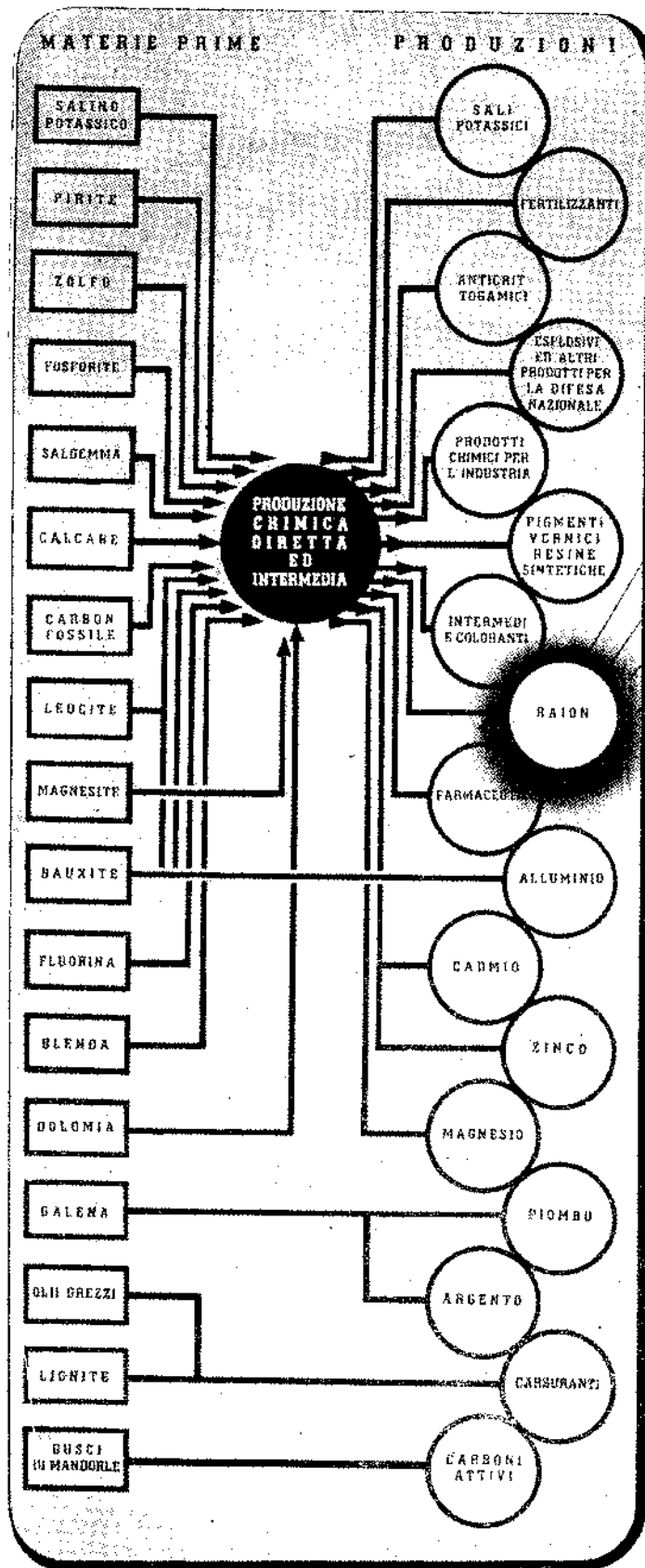
A ROMA

Campo de' Fiori (Cines-Amato - Italia)	4 Fontane - Corso - Giardino	61
Ballo con l'Imperatore (Ufa - Germania)	4 Fontane-Giardino	22
Annelie (Ufa - Germania)	Supercinema	14
La Valle del Diavolo (Sangraf - Italia)	Supercinema	12
Due cuori fra le belve (Bassoli-Tirrenia - Italia)	Barberini	10
L'Allegro cantante (Bavaria - Germania)	Moderno	10
Inviati speciali (Littoria-Cif - Italia)	Barberini	9
L'amante del Granduca (Wien - Germania)	Moderno	8
C'è sempre un ma... (Cif - Italia)	Splendore	8
Un grand'uomo, mio marito. (Bavaria - Germania)	Splendore	8
Soltanto tu (Tobis - Germania)	Splendore	8
Il delitto del dottor Crippen (Terra - Germania)	Moderno	7
Ti voglio bene (Tobis - Germania)	4 Fontane	7
Signora luna (Majestic - Germania)	Splendore	7
La segretaria di papà (Svensk - Svezia)	Splendore	6
La danza del fuoco (Schermi nel Mondo - Inac - Italia)	Barberini	6
Notti di primavera (Svensk - Svezia)	Moderno	6
La vita torna (Capitani - Italia)	Corso	5
Alba d'amore (Ufa - Germania)	Barberini	5
I capricci di mia moglie (Balogh Film - Ungheria)	Corso	5
La taverna dell'oblio (Vega - Francia)	Supercinema	5
La vita trionfa (Marcel Pagnol - Francia)	Barberini	5
Signorina terremoto (Hunnia - Ungheria)	Barberini	4
Destino (Ufa - Germania)	Corso	4
Dente per dente (Atlas - Italia)	Moderno	3

A MILANO

La vita è bella (Fonoroma-Lux - Italia)	Ambasciatori-Astra	16
Gioco d'azzardo (Nettunia - Italia)	Eden-Filo	15
Cortocircuito (Iris-Arno - Italia)	Corso	12
A suon di musica (Terra - Germania)	Astra	12
La sua notte (Lucerna film - Boemia)	Ambasciatori	11
Due cuori (Dora film - Italia)	Excelsior	11
Spie fra le eliche (Nazionalecine - Italia)	Odeon	10
La danza del fuoco (Schermi nel Mondo - Inac - Italia)	Odeon	7
La vita trionfa (Marcel Pagnol - Francia)	Corso	7
Per la sua felicità (Ufa - Germania)	Astra	6
Una donna fra le belve (Tobis - Germania)	Odeon	6
L'Allegro cantante (Bavaria - Germania)	Ambasciatori	5
Miraggio (Comp. Générale Cinemat. - Francia)	Excelsior	5
L'amante del Granduca (Wien - Germania)	Eden-Filo	5
La vita torna (Capitani - Italia)	Ambasciatori	4
La gitana (Cifesa - Spagna)	Corso	4
La donna dei miei sogni (Terra - Germania)	Eden-Filo	4
Partita vinta (Mester Film - Ungheria)	Ambasciatori	3
I capricci di mia moglie (Balogh Film - Ungheria)	Ambasciatori	3
Tempesta all'alba (Hunnia - Ungheria)	Eden-Filo	3
Morte infranta (Hunnia - Ungheria)	Excelsior	2

UN GRANDIOSO COMPLESSO DI PRODUZIONI PER LA VITA E LA DIFESA DEL PAESE



FILATI RHODIA ALBENE

La produzione della Società Rhodiacetata Italiana, consociata della Montecatini, comprende il fiocco e i filati Albene e Rhodia all'acetato di cellulosa, entrambi con caratteristiche nettamente superiori a quelle del raion comune. Le fibre all'acetato-cellulosa sono impiegate integralmente in alcuni tipi di tessuto (Gabardina Albene, Piccotto Albene, Tendaggi Rhodia), ma più spesso vengono mescolate ad altre fibre naturali e sintetiche. Composte con la seta naturale e con la lana diminuiscono il costo dei tessuti, li migliorano, ne riducono il peso e ne accrescono l'impermeabilità. I tessuti Albene e Rhodia rappresentano uno dei maggiori successi della chimica nel campo delle fibre tessili artificiali.

MONTECATINI

SOCIETA' GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 2.000.000.000 • 150 STABILIMENTI • 80 MINIERE E CAVE • 32 CENTRALI ELETTRICHE • 80.000 LAVORATORI

25 LUGLIO
10 AGOSTO
1943

CINEMA 170

Questo pubblico, queste masse

Non è difficile notare come ogni tentativo fatto in questi ultimi anni dal cinema italiano per uscire dalle pastoie del luogo comune, sia inaridito, salvo alcune eccezioni, in generiche « evasioni », non sia riuscito a maturare fino a quella densità espressiva che è segno, per l'artista che l'abbia vissuto e compiuto, di stile raggiunto.

Alla luce di una libertà di discussione quale prima non ci era concessa, tenteremo di spiegare le ragioni di questo vizio del nostro cinema.

Cinema è arte di fatti, arte narrativa. E' annosa ormai quell'esperienza che può condurre chiunque si occupi di cinematografo, fuori dalla via dell'astratto, degli impossibili purismi, degli assurdi lirismi formali, ripetutamente quanto sterilmente tentati dagli avanguardisti. Nel cinema agiscono gli uomini; lirica, narrativa non possono ricavarsi che da certe premesse del tutto lontane da quelle puramente tecniche che il mezzo pone immediatamente a chi se ne voglia servire.

Sorte non fortunata era dunque quella del cinema italiano al quale, in clima fascista, veniva sottratto l'elemento principale: l'uomo. Potera essere soggetto d'arte l'uomo marionetta, l'uomo schermo, creato dagli ottusi cervelli dei reazionari fascisti?

Tentare la via dell'arte significava in Italia incontrarsi immediatamente con le sentinelle della censura. (Diciamo tentare. Perché probabilmente anche i fascisti di fronte ad una opera d'arte compiuta si sarebbero persuasi, ma di opere d'arte ne nascono poche ogni secolo, e la libertà deve essere una premessa non per quelle opere che, la libertà, se la creano da sole, senza il bisogno di alcun imprimatur, ma premessa per la libera nascita di quelle esperienze, di quei tentativi attraverso i quali l'artista a quelle opere può giungere o permettere ad altri di giungere).

Sorte più o meno simile a quella toccata alla narrativa letteraria. Non vi illudete, letterati di aver trovato la scappatoia nella « metafisica » o nell'« infanzia », non ripetete ancora una volta che tutto quanto si è scritto in Italia in questi venti anni, è il frutto di una segreta fedeltà a Joyce e a Proust, che le vostre fatiche grottescamente eroicizzate da chi era felice di tenervi a bada con così esigua spesa, abbiano risolto per l'intellettuale italiano i complicati problemi che la necessità di un avvicinamento all'Euro-

pa e al mondo, da attuarsi, però, in clima di reazione, a quell'intellettuale andava creando. Illusioni di collegiali! Com'è che Proust e Joyce hanno tenuto a battesimo anche quella narrativa che verte sui nomi di Anderson, Faulkner e Hemingway?

Ma sorte migliore, forse, la vostra. Perché voi, in ogni caso, potevate illudervi, facendo dell'accademia, di costruire dei romanzi, perché, obbedendo alle leggi del divertimento artificioso che vi andavate procurando, per dimenticarvi di quella realtà che non avevate saputo affrontare e vincere, potevate credere in buona fede di obbedire a quei maestri che vi eravate eletti e dai quali comunque non v'importava se altri, fuori d'Italia, avessero saputo trarre più umani insegnamenti.

Nel cinema, no.

Tentare, ripetiamo, tentare semplicemente la via dell'arte significava dover scendere poi a patti, a compromessi, significava dover rinunciare a priori a quella sincerità che è premessa necessaria del più elementare esercizio poetico.

Ecco dunque che gli isterismi dell'ultimo cinema italiano, le sue incertezze, i suoi tentativi, i suoi eccessi, possiamo freudianamente farli derivare dal conflitto che nasceva tra quell'indubbia esigenza di vita causata, nell'ultimo cinema italiano, dalla presenza, nelle file di questo cinema di alcuni volenterosi, e l'impossibilità pratica per queste persone di articolare e sviluppare e dar vita piena e rigogliosa ai motivi che loro dettavano dentro.

Irrequietezza, quindi, non pacificata da alcuno sfogo del genere di quelli che i letterati già da più di venti anni si sono concessi, lo sfogo nella via piana e lucida della retorica: la più bianca, la più lilliale delle follie (quella follia di cui non ci si accorge).

Perché? Perché, come dicevamo, al cinema, nato al calore di un'epoca rovente di esasperazione,



(disegno di Renato Guttuso)

rati attriti umani, ripugna quanto e limpido, freddo, ginoco di ragione, quanto e astrutto esercizio accademico di forme. Ed è per questo motivo, quindi, che ultimamente ci siamo sentiti in dovere di richiamare l'attenzione dei critici su quelle anormali manifestazioni di accademismo che sono i film di un Castellani o di un Chiarini. Questi film denotano l'aggravarsi, in Italia, di una situazione incresciosa che finiva appunto per aprire anche nel cinematografo, agli inquieti, ai vivi, la via che le reazioni aprono a quanti, per non mandar tutto all'aria, sentono almeno il bisogno di trovare uno sfogo innocuo nell'arcadia.

I letterati ci erano scivolati dentro senza nemmeno accorgersene: come il ragazzo del racconto di Moravia « Inverno di malato », avevano finito per credere normale e logica la conformazione spirituale e mentale entro la quale si erano venuti raggomitando. I letterati, tuttavia, potevano essere spinti su questa strada, indipendentemente da ogni sopraffazione politica, da una nostra secolare tradizione accademica. Ma che ci cadessero, nell'arcadia, coloro che lavoravano nel cinema, dove tutto è richiamo continuo, violento, alla vita, significa proprio che venti anni di fascismo avevano fatto piazza pulita in noi tutti di ogni più riposto motivo di vera vitalità!

Fino al ridicolo. Perché se la sorte di un letterato, come quella di un malato, poteva muovere a compassione, la sorte dell'artista cinematografico simile piuttosto a quella dell'ubriaco che dopo essersi addormentato sulla sedia ed aver fatto un sonno profondo illudendosi di riposare sul soffice materasso del suo letto, svegliandosi si accorga di esser scivolato sotto il tavolino e di aver dormito varie ore, in mezzo al frastuono della festa, con il capo ripiegato sull'anca, con il naso affondato in una delle tasche dei pantaloni e con un piede in bocca, la sorte dell'artista cinematografico, dicevamo, poteva e può ancora muovere al riso gli esseri più malinconici.

La situazione, dunque, è grave.

Bisogna affrettarsi a dar aria a questo nostro cinema, prima che si sia in troppi, in Italia e fuori, a rider di lui. Farsi trovare, quando tutti sono già svegli, ancora in smoking, veramente non è bello.

Siamo sicuri che l'aria della libertà metterà ogni cosa al suo posto, naso e piedi. Ma libertà piena, senza l'intoppo di quelle inutili remore moralistiche che compromettono e falsano anche l'atteggiamento umano più sincero. Libertà piena, anche e soprattutto per quei film che, come semplici tentativi, se non sono opere d'arte, sono, per gli artisti e gli artigiani che li compiono, via necessaria a queste, come prima accennavamo. Libertà che non deve essere frenata da alcuna considerazione di ordine sociale. Cioè pseudo sociale. Perché il problema del pubblico, chiedo della censura non soltanto italiana (e perché in questa sede, se ce ne è dato modo non possiamo dire una parola che valga anche per gli altri?), non esiste, semplicemente.

Questo pubblico, queste masse, insomma, dal seno delle quali nascono, sotto il segno di una coscienza di anno in anno di decennio in decenni) più chiarita, rivoluzioni e reazioni, non possono essere più oggetto di educazione da parte di pochi retori, di pochi letterati presuntuosi. Questo non significa che le masse non abbiano bisogno di educazione. Tutt'altro. Ma esigono una educazione più profonda, quell'educazione che potranno conquistarsi se avranno il coraggio di avviarsi per la via aspra della verità.

Un cinema libero potrà facilitare loro il cammino.

RETROSPETTIVA

DUE GIUDIZI DI PAUL ROTH

Come uno dei maggiori teorici del cinematografo giudicò, dieci anni fa, il « Don Chisciotte », di Pabst e un film di Pudovkin. Sebbene troppo rigida nei suoi termini, la posizione di Paul Rotha non può essere trascurata da chi oggi, come noi, sente più che mai aperto il conflitto tra cinema-arte e cinema-industria.

Di rado accade che due film quali « Don Chisciotte » e « A simple case », così a lungo attesi e presentati nello stesso giro di giorni, suscitino tanto concordi disapprovazioni. In genere, nessun film raggiunge il suo scopo; pure, per certe sue peculiari deficienze, ogni film perviene ad un proprio risultato. La fortuna che in apparenza accompagna i film di Pabst prima e durante la lavorazione ne ha sempre fatto prevedere in parte i risultati; tuttavia, il più scettico tra di noi si sarebbe aspettato qualcosa di più che non questa parata di immagini dolciastre.

Ma dal momento che ci stiamo occupando di Pabst, dobbiamo rammentare quella « Tragedia della miniera », il più maturo tra i primi film sonori, che ci rivelò nel regista austriaco una figura d'artista assai difficile da incontrare nel cinema commerciale, aperta com'era a problemi d'ordine sociale e per di più provvista di una tecnica che, nel caso di quel film, gli aveva permesso di affrontare un tema dai valori ideali di portata internazionale, che raggiunse senz'altro un linguaggio impersonale perfettamente adeguato al suo scopo. La « Tragedia della miniera » si pose in tal modo sul piano dei film più significativi.

Che la simpatia per il romanzo di Cervantes fosse realmente viva in Pabst all'inizio di questa sua nuova fatica, è una domanda cui possono dare risposta solo quei pochi che lo hanno seguito d'avvicino nel lavoro; di certo non può riuscire evidente a chi osservi il film sullo schermo. La sceneggiatura denota infatti una generale indifferenza nei riguardi del testo. Potremmo quasi dire che Pabst abbia cercato riparo nei sotterfugi tecnici, e si sia divertito con abili movimenti di macchina ed effetti di chiaroscuro. Molto probabilmente Pabst aveva compreso che la figura di Scialiapin possedeva una forte personalità di per sé, e che perciò non era necessario nessun intervento da parte sua. E Pabst è certamente di quei registi che lasciano gli attori parlare il proprio linguaggio, se ne hanno uno. Per cui non ci è concesso, neppure per un momento, di penetrare la follia di Chisciotte, e non una volta la poesia del film è chiamata a rivelarci quella sua strana inter-

pretazione del mondo. Quando, nell'episodio culminante del racconto, Don Chisciotte si trova nel cortile e il velo cade dai suoi occhi, il mondo rimane immutato. Difficile porre riparo ad una pecca così grave di metodo cinematografico. Non è peculiare funzione del cinema quella di rendere accessibile « ab externo » il mondo intimo del personaggio? Perché, allora, non ci è stato dato di scorgere un'abile sutura tra il folle mondo di Don Chisciotte ed il mondo reale che lo circonda?

L'uso di un dialogo falsato allo scopo di rendere chiara la vicenda è al disotto di ogni commento; la recitazione teatrale di Sancio è troppo a buon mercato per renderci il profondo significato del personaggio di Cervantes.

Tuttavia siamo spinti da una stampa osannante ad ammirare la bellezza della fotografia, che troviamo, dal canto nostro, non molto dissimile dalla « seppia » dei western.

Insomma, ci aspettavamo un film, non una sottile cospirazione l'ira regista, architetto e operatore che mai si piega a mostrarci una reale profondità, di ordine razionale, o poetico, che sia. Abbiamo chiesto un'opera che racchiu-



G. W. Pabst mentre si gira il « Don Chisciotte ».

desse in sé quanto v'è di drammatico o di divertente in Cervantes, e ci viene offerta invece una serie d'immagini disposte senza equilibrio né ordine, del valore, naturalmente, di ottantamila sterline. E s'incoraggia il pubblico ad accogliere con simpatia questo « capolavoro », che artisticamente non ha senso! Certo, l'effettivo valore di « Don Chisciotte » non può essere apprezzato con un giudizio attuale. Ma purtroppo, questa versione cinematografica del celebre romanzo di Cervantes mente, in quanto ha fornito a uomini intelligenti il pretesto per continuare, ancora una volta, in una produzione commerciale.

E' grave che, in questo momento, il cinema si permetta simili mancanze.

In senso generale, egualmente insoddisfacente è il film di Pudovkin, interessante però in quanto precisa il posto isolato che il cinema sovietico ha raggiunto, e soprattutto notevole per alcune sequenze. Il fatto che il Soyuzkino abbia tolto il film dalla circolazione dopo solo tre giorni dalla sua apparizione a Mosca e a Leningrado, e che il regista si sia mostrato insoddisfatto della sua fatica, rende inutile ogni ulteriore discussione sull'argomento. Basterebbe dire che, per la maggior parte, lo svolgimento della narrazione è illogico e che Pudovkin, riconoscitine i difetti, è veramente fortunato a poter rifiutare questa sua opera.

L'interesse che dunque presenta questo film è da ricercare unicamente nella tecnica. Una sequenza almeno sarà probabilmente da porsi fra i più alti esempi di cinema: l'attacco e la difesa della seconda parte, che rappresenta la formula familiare di Pudovkin nel montaggio del documentario, portata qui alla sua più complessa espressione, e composta in gran parte da centinaia di inquadrature staccate, alcune nere, altre con qualche immagine.

E' una buona prova del metodo di Pudovkin, che si basa sul montaggio di frammenti, e che, come tale, necessita di lunghi mesi di lavoro alla moviola. La sequenza astratta intitolata « Morte e Rigenerazione » non è altrettanto ben riuscita. Eccettuate alcune belle inquadrature di pioggia e giuochi d'acqua, risente di esagerazione e prolissità. L'abilità del montaggio e della ripresa si può meglio individuare in esperimenti meno impegnativi, quali quel pezzo del ragazzo che si asciuga, nel primo tempo, e quella scena del cappotto del secondo tempo. Questi diverranno sicuramente esempi fondamentali per i futuri libri di studio sul cinema.

Ma, solo quando vediamo esempi di discontinuità nella narrazione del film

(un ricordo certo del peggiore Griffith), quali quello della moglie che telefona dalla stazione, o quello della lettera che arriva alla fattoria, noi possiamo comprendere quale grande aiuto abbia portato il sonoro al cinema europeo ed americano.

Questi due film, dunque, hanno in comune l'indifferenza per il soggetto da cui sono tratti, e, di conseguenza, sono completamente assorbiti da un linguaggio tecnico. Pabst gioca con i movimenti di macchina; Pudovkin con il montaggio, e su questo si appunta il principale interesse del suo film. L'a-

bisso che si apre fra il film artistico e il film commerciale diviene sempre più profondo. Ma si avvicina il tempo in cui si dovrà giungere a una soluzione di questo problema. Non ci importa di sapere quanto i problemi tecnici siano interessanti: essi restano pur sempre metodi di espressione e presentano scarso interesse per le masse, che sono giustamente attratte dal divertimento o, in mancanza di esso, dalle predilezioni per questo o quell'attore. Il sistema del lancio dei divi non fu escogitato senza buone ragioni!

(Traduzione di L. R. e R. R.)



II DUE ASPETTI DI FRANCIOLINI

Quando Gianni Franciolini presentò il suo primo film - « Fari nella nebbia » - gli tributammo una schietta accoglienza perché ci sembrava che egli volesse con attenta serietà avvicinarsi alla macchina e che, con altrettanto impegno, fosse deciso ad accompagnarla attraverso la spoglia realtà degli uomini. Ma Franciolini riuscì subito a deluderci rifacendo, netto netto, il mondo convenzionale di una commedia a successo: « Giorni felici ».

Quindi è passato ad « Addio, amore », non sappiamo bene se con l'intento di scandagliare nei

costumi d'una società, oppure, seguendo l'esempio di molti suoi colleghi e i desideri dei produttori, soltanto per aggiungere qualche altra piuma alle molte del « film-spettacolo ».

Ora ci giunge notizia che egli presto dirigerà un film d'ambiente operaio. Auguriamoci che questo « ritorno » gli provenga da un chiaro bisogno di impegnarsi fino in fondo, da una urgente necessità di scoprire con esattezza il suo mondo, e non da una nuova combinazione commerciale. Nel qual caso tutto risulterebbe inutile, senza senso.

PROBLEMI DEL L. U. C. E.

Il massimo Ente produttore di documentari italiano ha origini molto lontane, attorno al 1920, e si chiamava allora Unione Cinematografica Educativa (da cui L.U.C.E.). Poi, compresa la potente, incisiva forza del cinema, il fascismo fece suo proprio quell'ente che per la natura stessa della sua produzione doveva diventare il più pedissequo illustratore delle parate fasciste.

La produzione dell'Istituto si è svolta, negli ultimi anni, in due ben distinti settori: giornali d'attualità e documentari.

I giornali, immessi forzatamente nel giro degli spettacoli, rappresentavano, dal punto di vista finanziario, l'entrata più attiva dell'Istituto. Per i documentari, in questi ultimi tempi, una legge sull'abbinamento obbligatorio consentiva un bilancio se non proprio attivo, favorevole. Quando queste leggi non dovessero più controllare gli spettacoli, che cosa avverrebbe del documentario italiano? L'Istituto sarebbe in grado di sostenersi, in regime di libera concorrenza, come ente privato? Qui sta il punto principale di tutte le considerazioni che investono non soltanto l'Istituto, ma tutta l'eventuale libera pro-

duzione documentaria italiana. Non potrà, infatti, esserci concorrenza fra le case produttrici di documentari perchè il mercato di sfruttamento sarà, come sempre, ostile al documentario.

Poichè anche in regime liberale non è escluso il protezionismo di Stato, al fine esclusivamente economico di salvaguardare un proprio mercato, riteniamo che lo Stato possa intervenire anche in futuro con opportune leggi, per mantenere in equilibrio il mercato documentario.

L'Istituto, per la parte che riguarda i giornali d'attualità, dispone di un'organizzazione difficilmente sostituibile. Negli Stati Uniti d'America le case produttrici di giornali cinematografici sono, se non erro, cinque; ma sono organismi capitalistici solidissimi e vasti. Non ci consta che in altre nazioni la concorrenza dei giornali raggiunga o superi il numero di due case produttrici. Conviene dunque mantenere l'attività dei giornali LUCE come la sola prevedibile fonte di giornali cinematografici.

Occorre per questo che l'Istituto continui ad essere un organismo statale o sarà suffi-

ciente una legge sull'obbligo di protezione perchè l'organismo non si sfaldi? La risposta dovrebbe suonare indifferente per chi si occupa della qualità di detti giornali. Poichè l'egida dello Stato sarebbe puramente economica e non dovrebbe impedire alla critica di intervenire in senso costruttivo nella compilazione dei giornali.

Il campo della produzione di documentari è molto più complesso. L'Istituto, se ha al suo attivo il risveglio della produzione documentaria italiana, ha avuto il grave torto, peraltro, di soffocare, in virtù della sua inattaccabile autorità, la produzione privata. Poco male, se si pensi alle obbligate corsie attraverso le quali doveva passare ogni documentario che « volesse fare carriera ». Molto male, se si pensi a quella piccola oasi di felicità che per noi documentaristi era rappresentata dai documentari d'ambiente, e dove bene o male, ci si sapeva destreggiare con un pò di libertà. Dico poca perchè mai la nostra sensibilità, scossa da potentissimi fatti umani, poté questi porta-



Da un documentario sulla Sicilia di Basilio Franchina - Operatore Gregorin

re indistintamente sullo schermo. Come co-spiratori spesso « girammo » qualche frutto proibito: uno straccione, una manica o un calzone rotti, la febbrile miseria di persone e il tragico aspetto di cose. E con emozione passammo dalla trafila di molteplici censure, sperando sempre che quel pezzo « passasse »; e quel pezzo ci sembrava forse il più caro, non per una sua interna qualità, quanto perchè era il pezzo più esposto a quei giudizi che dovevano ricordarci le strettoie della nostra ispirazione. La produzione libera di altre case, comunque, avrebbe portato nella produzione dell'Istituto un miglioramento qualitativo. Senza dubbio la INCOM molto contribuì, come unica limitata casa concorrente, a svogliare i buoni pungoli della gara e del superamento.

Ammissa la libera concorrenza della case produttrici, un fatto sbarra a tutte il passo e le unisce come alleati in una battaglia: lo sfruttamento, il mercato. Abbiamo detto che il mercato è ostile al documentario. Anche qui l'intervento dello Stato, conservando l'obbligo dell'abbinamento, può essere decisivo. Quale libertà, infatti, verrebbe a limitare una simile legge? Non la libertà di produzione e di ispirazione, le sole che contano, ma quella affaristica dell'esercente. Limiterebbe cioè di una parte infinitesimale i guadagni del capitalista, costretto a dare un giro di quattro spettacoli invece che di cinque. Noi non crediamo che la quantità del pubblico per ciò sia inferiore, nè che la eventuale inferiorità sia tale da incidere sensibilmente nei lauti guadagni dell'esercente.

Per un equilibrio interno del mercato prevediamo come onesta soluzione la formazione di pochi gruppi di noleggio, ad evitare le parziali e personali contrattazioni e il conseguente svilimento del prodotto.

I documentari che vanno in abbinamento, per ovvie ragioni, non possono superare la media di 350-400 metri. Questo fatto indiscutibile taglia le gambe al documentario nel senso pieno della parola: all'opera cioè che prescinde, per precisare se stessa, dal metraggio. Non vediamo che un solo modo di riparare a una così grave conseguenza: la riapertura delle sale che proiettano soltanto documenti e l'istituzione di altre sale del genere. Non dimentichiamo il successo che quelle sale hanno avuto, nè la devota foltissima schiera di amatori del documentario.

In questo quadro di programmi e di previsione, preme tirare le somme per quel che riguarda particolarmente l'Istituto Luce.

Dunque: l'Istituto potrebbe restare alle dipendenze dello Stato, tenendo conto che un governo liberale non può avere tendenze particolari da imporre. Convicne mantenere un grosso organismo che, per il momento, è il solo in grado di editare i giornali di attualità. Potrebbe non restare alle dipendenze dello Stato, bensì a quelle dei vari enti bancari e assicurativi da cui finanziariamente dipendono: e non sappiamo, nè ci è facile prevedere, l'assetto che tali enti assumeranno nei confronti dello Stato. Per i documentari, tenendo conto del grande margine di attività lasciato dai giornali, l'Istituto può trovarsi in grado di lottare con una grande produzione nella libera concorrenza

delle altre produzioni, delle quali ultime, comunque, potrebbe essere anche uno dei principali noleggiatori. Ma allora, par di sentir dire, aggiustate le cose del mercato e inalberata la bandiera della libera produzione, tutto va bene, all'Istituto LUCE? Rispondiamo che poco o niente va bene. Le nostre proposte e le nostre previsioni sono state fatte tenendo presente un organismo ideale, ripulito da tutte quelle conseguenze e da quelle elefantiasi delle quali l'Istituto, come qualunque altro ente italiano, ha sofferto sotto il regime trascorso. Il primo passo va compiuto verso il controllo più rigido delle competenze. Quante furono e sono le sedi occupate da persone che per la semplice telefonata di un « pezzo grosso », divennero competenti in una materia molto lontana dalle loro facoltà? Peggio: nel campo più tecnico, quello del lavoro vero e proprio di produzione, spesso abbiamo visto intrufolarsi gli incompetenti, ambiziosi non già di imparare il mestiere, quanto di profittare in guadagni e carriera. L'Istituto ronzava di centinaia di persone che lavorano a un lavoro inutile: perchè dove sorge una piccola comunità cominciano a svilupparsi gli organismi collaterali di controllo, e crescendo questi e quella, altri organismi nascono e si sviluppano. Vera e propria elefantiasi sociale. Una società privata, con un padrone responsabile del proprio denaro, svolgerebbe lo stesso lavoro riducendo i quadri ad un terzo, lasciando intatto l'organico tecnico e portando l'organico amministrativo al massimo della chiarezza e della semplicità. A noi tecnici queste cose potrebbero non interessare, se il nostro lavoro e la libertà di svolgerlo non fossero in stretta connessione con la lenta trafila amministrativa che pur bisogna compiere, e nella quale ci ostacolano non soltanto la lentezza, quanto i personalismi contro i quali, in ogni ufficio della catena, andiamo a cozzare.

Altro punto importante: a tutti coloro che lavorano all'Istituto fu offerto, prima di ogni cosa, un problema tecnico da risolvere. Alcuni strariparono dei compiti puramente tecnici, con i quali potevano stordire la loro sete di libertà, per gettarsi nell'orgia propagandistica più grossolana: al fine solo delle benemerite e dei guadagni. Costoro sono disonesti sotto ogni regime. Se si adeguarono alla grossolanità della propaganda richiesta, non sventolino oggi la bandiera di aver servito coscientemente l'antifascismo. E' una bandiera sporca di denaro e di bassa ambizione. Non è nel compito di questo numero, nè dell'articolo passare ai nomi: ci penseremo prossimamente.

Il compito comunque, di chi attualmente presiede alle sorti dell'Istituto, è preciso e urgente: rinnovare i quadri direttivi tecnici. Intanto abbiamo fiducia che qualunque lavoro intraprenderemo sarà lasciato alla libertà e all'onestà delle nostre intenzioni. La stampa e il giudizio degli uomini liberi si adopereranno finchè questo ente destinato a rimanere il più forte produttore nel campo documentario (non c'è via di mezzo: o questo o scomparire), svolga con fervore quel compito di educazione che è indissolubile dal concetto di arte e più particolarmente ancora di documentario.

BASILIO FRANCHINA

LAVATOJO

«Lavar de ser e de matti
nos deuriam, segon razo:
ie us e asi.»

«Lavarci di sera e di mattina — dovremmo, secondo ragione: io vi assicuro» cantava il trovatore Marcabrus. Ma il suo lavatojo è tutto spirituale.

Molto più modesto è l'ufficio del nostro «lavatojo»: qui, signori, non sarà possibile mandarvi dei peccati, ma forse, anche in questo più modesto lavatojo troverete «medicina verace» che di volta in volta, vedrete risciacquare e galleggiare sulle sue acque i multicolori cenci del cinema italiano. Perché proprio del cinema italiano? Ecco, forse ci occuperemo anche di ciò che capita in America in Francia, nell'Arcipelago della Sonda, ma il fatto è che il cinema italiano, per evidenti umanissime ragioni, ci interessa molto più di qualsiasi altro cinema.

Qui non troveranno luogo i risentimenti meschini, le partite personali. Contiamo anche sulla collaborazione dei lettori che speriamo, ci vorranno aiutare con le loro segnalazioni.

Ma lasciamo parlare Marcabrus.

E così ha inizio il nostro quidicinale colloquio, anche se il più delle volte mi toccherà d'esser solo a parlare.

Marcabrus nasce il 25 luglio. Se mi piccassi d'astrologia e di frasi fatte direi d'essere nato sotto buona stella. Nato con la libertà, niente di più naturale, dunque, che io parli oggi della libertà. Anche il cinema italiano ha respirato di sollievo, ha detto: — Finalmente! Per via Veneto tutti i cinematografari di Roma si congratulavano a vicenda; nemmeno l'avessero fatta loro la libertà.

Una giovane attrice, poniamo (tanto per fare un esempio) Elena Zareschi, dice: — Era ora. La smetteranno con le Valli. Un giovane attore, tanto per fare un esempio, supponiamo Crisman, dice: La smetteranno con i Nazari. Perché per molti dei nostri attori la libertà consiste in questo. Mentre per i registi e produttori consisterebbe nell'abolizione della censura. A starle a sentire, queste care intelligenti, sensibilissime persone, parrebbe che le commedie ungheresi, «i film che parlano al vostro cuore» fossero imposti per decreto ministeriale. Eh, via signori. D'accordo, il cinema italiano è libero, libero di mostrare la sua maturità, la sua consistenza ma anche la sua incapacità, a preparazione dei suoi tecnici e dei suoi attori o la loro incompetenza e ignoranza. A chi la scelta?

Silvio D'Amico sul «Giornale d'Italia» si augura un teatro alto ed agosto. Noi non ci auguriamo un cinema alto ed agosto.

Mario Pelosini è alto ed agosto, Antonio Baldini è alto ed agosto:

«mo l'ho portato a Roma e ce lo lass voja de lavorà sarteme addosso.»

Mio cugino è alto un metro e settantacinque e si chiama Augusto. Signore Iddio che non si possa avere un teatro ed un cinema semplicemente sincero? Che c'entra l'altezza?

Marcabrus

IL REGISTA, UNO E DUE

Le differenze sostanziali del regista teatrale da quello cinematografico - Film uguale a spettacolo; sceneggiatura uguale a piano di regia; testo uguale a soggetto - si vuol dire di solito. Ma ogni paragone è sbagliato; si può solo affermare che un soggetto è contenuto allo stato grezzo, e un dramma è contenuto già atteggiato in forma estetica. Il regista teatrale compie perciò un'operazione prevalentemente critica; quello cinematografico un'operazione prevalentemente poetica

Nel confrontare lo spettacolo teatrale e quello cinematografico qualcuno cade ancora nell'errore di porre sullo stesso piano (di antecedente o punto di partenza dello spettacolo) il testo letterario da mettere in scena e la sceneggiatura da tradurre in immagini. L'inconfrontabilità è evidente. Il regista teatrale — per prepotente che sia la sua personalità, per deformatrice che sia la sua tendenza e la sua opera — si avvale sempre di un testo scritto che non è suo, ma di un altro; si trova quindi a dovere, in questa o quella misura, accettare, subire quest'altro. Laddove la sceneggiatura — per molti che ne siano i collaboratori — ha sempre primo collaboratore il regista, ne ha ricevuto di volta in volta, in ogni sua parte, al momento decisivo, l'impronta. Ove questo non accada (ma è già segno di somma disattenzione del regista; in genere, nel film sonoro, indica una sua indifferenza verso i fatti propriamente cinematografici, e lo pone quindi fuori del nostro discorso), il regista cinematografico non terrà conto della sceneggiatura durante le riprese e verrà creando il suo film secondo il suo libero istinto ritmico e narrativo. La sceneggiatura, in una parola, o è del regista o lo diventa.

Si obietta che anche il testo letterario diventa del regista; ma una tale obiezione nasce dal considerarlo appunto testo letterario e non testo teatrale; dal presumere che il linguaggio scritto non abbia rapporti con quello scenico; come appunto non ne ha la prosa tecnica della sceneggiatura col linguaggio visivo delle immagini. E invece il testo scritto ha un suo linguaggio scenico, che non è dato dalle didascalie (le quali appunto sono il corrispettivo teatrale della prosa tecnica della sceneggiatura, con cui hanno in comune il carattere di « indicazioni ») bensì dal taglio delle scene, dal gioco delle entrate e delle uscite, e soprattutto dal dialogo, col suo particolare stile, l'alternanza delle battute, gli attacchi, le riprese. Un dialogo secco e, come si dice, parlato, influenzerà la recitazione — per esempio — molto diversamente da un dialogo ricco, dalla sintassi complessa e articolata; o addirittura, mettiamo, da un dialogo in versi. La preferenza accordata dall'autore a battute lunghe o battute corte impone una prospettiva diversa alla recitazione, ne modifica i tempi, crea una problema di controcene. Alcune pause sono del regista in quanto da lui create per sottolineare alcuni effetti ma altre sono insopprimibili se anche non segnate nella didascalia, nel testo: sicché alla fine forse, anche le prime si potrebbero sostenere paradossalmente (e senza sospetto di paradosso lo sostengono alcuni teorici idealisti) che erano nel testo e che il regista pretende di creare mentre non fa che portarle alla luce. Gli esempi potrebbero continuare. Insomma se le indicazioni contenute nelle didascalie possono spesso venire ignorate tranquillamente dal regista il quale modificherà il taglio d'una

scena, anticiperà o ritarderà un'entrata o un'uscita, introdurrà o meno quel motivo di musica o di danza, il che tutto è proprio della teatralità dello spettacolo; le indicazioni, che non sono indicazioni ma realtà, del testo, non cederanno mai a quella ipotetica del regista (non si parli qui dei tagli, o d'altro che non v'incide sostanzialmente) la loro particolare sintassi; la quale è propria della teatralità del testo. Esiste, appunto, una teatralità del testo. Il quale nasce con in sé potenziali elementi di spettacolo, nasce da una sete di spettacolo: ogni sua parola lo chiede. Esiste, alla fine, un'unica teatralità che è della pagina e della scena, e che si celebra nello spettacolo. Come il lavoro dello scrittore non è soltanto letterario, così il lavoro del regista non è soltanto scenico; ma certo, l'uno e l'altro, sono lavoro teatrale.

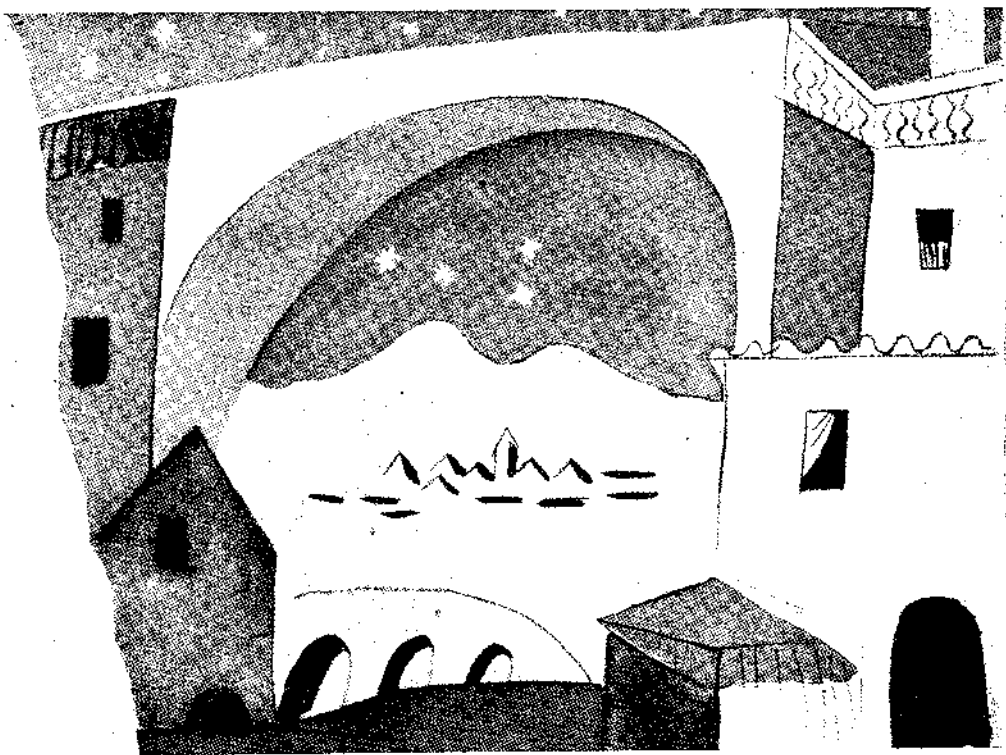
Si ammetta ora l'ipotesi di uno scrittore il cui lavoro sia solamente letterario; di un testo, vale a dire, non nato per la scena, privo di quell'esigenza teatrale, fatta d'impulso interiore e di tecnica espressiva, che abbiamo compendiate nelle parole « sete di spettacolo »; il regista che si assumesse di metterlo in scena, com'è accaduto per Leopardi e Platone (assunto, mi pare, assai intellettualistico e volontaristico, da virtuoso più che da artista; oppure diretto a scopi di cultura o propaganda, da pedagogo più che da artista), dovrà persino in tal caso — in cui si tratterebbe di « teatralizzare » —

subire qualcosa del testo: una particolare atmosfera ideale o psicologica, ad esempio; e sempre, anche qui, anche qui, in questa o quella misura, la particolare sintassi della prosa o del verso dell'autore, e del suo pur letterario dialogo. Sempre le parole, in questo o quel modo, forzano il labbro di chi le pronuncia.

E poi, non vorremo, oggi, far nessun caso dei contenuti? Si voi considerare il testo teatrale come un contenuto la cui forma sia lo spettacolo; ma contenuto, diremo noi, già espresso: contenuto formale. Costoro che pongono analogie, in un piano risolutivo, tra film e rappresentazione teatrale; in un piano intermedio, tra sceneggiatura e testo drammatico; in un piano iniziale, originario, finiranno per stabilire un parallelo fra il soggetto cinematografico e... che cosa? Forse la prima idea, l'ispirazione, dell'autore? No, perché per essi l'autore non è altri che il regista. Allora? Il piano di regia? No, perché ad esso precorre il testo. Allora il testo? E ammettiamo che sia il testo; per cui, dovendo seguire il nostro contraddittorio nei suoi parallelismi, diremo ora: film uguale a spettacolo; sceneggiatura uguale a piano di regia; testo uguale a soggetto.

Ma il soggetto non è il contenuto del film. Il contenuto del film è appunto la prima idea, l'ispirazione, del regista cinematografico. Un soggetto, dicono, è o può essere benissimo di un altro, e il regista se ne accende, lo

Quando il teatro diventa visivo: balletto e commedia (Scena di Picasso per il Balletto « Il cappello a tre punte »).



fa proprio; così il dramma. Ma la prima idea, l'ispirazione del regista cinematografico precorre al soggetto; affermazione che potete intendere sia in senso materiale, cronologico, sia in un senso ideale per cui il soggetto viene a trovarsi rispetto al regista cinematografico nella stessa condizione in cui si era trovato rispetto all'autore del testo poetico teatrale quell'uomo, quella donna, quell'albero, quella piazza, quel paese, quella pioggia o quel sole, quel concetto o tesi sociale filosofica morale onde fu mosso a scrivere, a incarnare nel concreto dell'arte quella sorta di stato poetico propiziatorio di cui discorrono gli estetici. Il soggetto (sia perdonato l'involontario bisticcio) è oggetto, occasione. Se mi si fosse attaccata la smania dei paralleli, riprenderei la famosa dichiarazione dell'Alfieri sul modo da lui tenuto nello scrivere tragedie: argomento (il soggetto) stesura in prosa del contenuto degli atti e delle scene (il trattamento) dialogatura in prosaccia purchessia (la sceneggiatura) stesura del dialogo definitivo in versi (il film).

E insomma ogni excursus nelle regioni native o prenatali dell'arte teatrale, ogni discesa alle Madri estetiche ci conduce al testo, al dramma, al poeta. Un soggetto cinematografico è « contenuto » allo stato grezzo, che attende proprio dal regista elaborazione, forma, espressione artistica; un dramma è contenuto già atteggiato in forma estetica, elaborato ed espresso.

Ma di un'espressione che non è spettacolo! obliano. C'è da perdere la pazienza. Conosciamo gli ideali estetici di questi contraddittori, la loro poetica intellettualista li porta dritti alla commedia dell'arte, al canovaccio. Stabilito, come è stabilito, che né Shakespeare né Ibsen né Cecov sono adoperabili in tal senso, il regista si verrebbe a trovare di fronte a un materiale popolare, anonimo, a tradizioni teatrali da rifondere in nuove tradizioni — e insomma si troverebbe senza il testo e nella necessità di farsi un testo, confezionarselo a suo uso e consumo. Né importa che esso nasca volta per volta durante le prove, e che abbia tanti autori quanti sono gli attori; alla fine la questione collaborativa è qui come nel cinema, e rende responsabile, cioè, autore, il regista: esiste un testo-base sul quale si recita e si replica, pur in arricchimento continuo. E comunque, è un testo; e al regista che considerò canovacci i testi di Shakespeare Ibsen Cecov non è restata altra soluzione da quella di rifornirsi di un testo proprio. E ammettiamo anche che sia un canovaccio e che tale rimanga; egli si è preclusa la via di mettere in scena Shakespeare Ibsen Cecov e i cinque sestieri della letteratura drammatica e si trova costretto a muoversi in un senso solo, a fare un teatro « particolare ». Per chi ritiene che Shakespeare e gli altri sono destinati alla lettura, niente di meglio; ma a questi non abbiamo, qui, modo di rispondere partitamente.

Qualcosa in proposito s'è comunque detto. E un'altra sola possiamo, ora, aggiungere: è accaduto sovente che autori fattisi registi (direttori, capocomici) abbiano largamente modificato l'opera loro durante le prove e le recite; che altri, partiti da poco più che un canovaccio, siano venuti scrivendola addirittura durante l'elaborazione dello spettacolo; che altri ancora, scritto un atto d'una commedia e messo in prova, scrivesse i successivi sotto l'influenza della viva voce dell'attore sovvertendo così la prima idea, i personaggi, la vicenda stessa e lo stesso linguaggio fino a scrivere altro dal suo primitivo immaginato; cose non difficilmente presumibili, ad esempio, per Shakespeare e



Quando il cinema diventa teatro: asservimento a un testo poetico. (Dai « Sogno di una notte di mezza estate »).

Molière. I quali mantengono tuttavia un valore di lettura, nato sul tronco della loro vitalità teatrale per virtù di stile e di fantasia. Tanto che si oserebbe capovolgere quell'« autori fattisi registi » in: registi fattisi autori. Infinite sono le vic del testo. E l'errore dello spettacolo è di erigersi a suo nemico. L'equivoco mortale di Tairov.

La differenza tra un modo di creare il testo poetico sulle tavole del palcoscenico e l'altro di generarlo a tavolino, si certifica così come puramente materialistica, topografica. Che l'autore drammatico degno di tal nome, anche a tavolino è in palcoscenico.

Il regista teatrale compie dunque un'operazione prevalentemente critica, il regista cinematografico un'operazione prevalentemente poetica. Il film è un testo inalterabile da parte dello spettatore, fissato una volta per sempre; quella collaborazione del pubblico di cui Tairov non vuol sapere, e che esiste, al cinema non può aver luogo; o meglio ha luogo solo nel premondo psicologico del regista, il quale, se è poeta, incarna — con maggiore o minore consapevolezza, o anche senza pensarci affatto — gli ideali dell'uomo del suo tempo e della sua società, la rogazione segreta del popolo. Così accade al poeta d'ogni arte che fa un lavoro privato e poi si

trova ad aver svolto un compito pubblico. Chi traduce in vita pubblica, in concretezza sociale, chi investe con l'empito storico di un discorso, rendendosi primo spettatore e rielaboratore, un testo (e sovente rivelatore di esso all'artista medesimo) è il critico, lo storico; il quale non è, come suol dirsi, un tramite tra il poeta e gli uomini, ma, nell'universalità folgorante, profetica della sua intuizione e nel suo ricostruire le sparse membra di un mondo poetico, è egli stesso gli uomini tutti, l'uomo, spinto a collaborare alla poesia, a farsene responsabile nel mondo; è la storia, che riconduce nel suo seno un'opera nata da una momentanea fuoriuscita dalla storia, qual'è l'investigare le sparse membra del vero, il proprio della poesia. E quindi anch'egli a suo modo trova, nell'atto stesso di agire come storia e forza della storia, il modo di uscirne. Non diversa è la condizione del regista a teatro, e il suo messaggio.

Appunto, a teatro lo spettatore conta, e stabilisce un colloquio onde lo spettacolo si articola e vive. E tutto lo spettacolo è nato da un colloquio del regista col testo, e poi dell'unità di essi con l'attore; e poi di tutta questa unità con lo spettatore? Sì, ma lo spettatore agirà sempre dentro un cerchio magico, un limite, tracciato dal regista.

senza il quale le membra del poema (il suo colmo significato e dunque il suo esistere) resterebbero sparse; il suo modificare lo spettacolo è attivo ma condizionato, il comportamento dell'attore *modificato* dallo spettatore, altrettanto; non ci saranno più che dei « contributi » all'interpretazione. La quale è avvenuta una volta per sempre, con un atto sintetico.

Sintetico? Ma la sintesi non è propria del poeta e l'analisi del critico? Vecchia favola che confonde il metodo con le matrici. Vedasi il regista teatrale procedere lentamente, nelle sue prove con gli attori, magari per mesi, riprendere ogni giorno la scena provata il giorno prima; vedasi il regista cinematografico, in poche riprese, dunque in poche prove, giungere all'inquadratura definitiva, al pezzo di montaggio. Queste chiameremo analisi e sintesi? L'atto di decisione, a teatro come al cinema, il dichiararsi soddisfatti, è un punto di maturazione. La prova generale, la *première* corrispondono al « buona! », al pezzo di montaggio. Ma le prove, che al cinema sono rapide ed esigue? Le prove al cinema sono lunghissime e si chiamano sceneggiatura. Ecco contentato anche l'amante di paralleli. Questo non vedere le « prove » nel cinema deriva dal non sapersi distaccare da una mentalità teatrale. A teatro la recitazione ha importanza, valore e modo del tutto particolari e preminenti, in confronto al cinema dove anch'essa è subordinata al montaggio in cui viene a porsi sul piano stesso di tutto l'altro materiale plastico. Le prove del cinema sono dunque le prove di montaggio, vale a dire la sceneggiatura. Vedete come può portare lontano un confronto azzardato fra sceneggiatura e testo drammatico.

Interpretazioni intellettualistiche come quelle che abbiamo cercato di combattere, poetiche del puro spettacolo e del cosiddetto teatro teatrale, figlie di Tairov e Craig, approdano al confronto col cinema dominate da una sorta di paura. Tutte le giustificazioni e i paralleli nascono dalla paura che ha l'uomo di teatro, di trovarsi, alla fine di un discorso estetico, non più artista, non più creatore — titoli tutti devoluti al suo collega cineasta — e di vedere i suoi spettacoli in confronto a quelli del cinema, come mere « interpretazioni » di fronte a purissime poesie. Quell'uomo di teatro è ingenuo. Si lasci chiamare critico, ché tale egli è; il critico di cui parlavamo più sopra, il Sainte-Beuve, il De Sanctis, il Gundolf, il Du Bos, è sempre un artista. Cerchi di salire anch'egli, il regista teatrale, la strada che conduce dal filologo al poeta. Si ricordi che abbiamo bisogno anche di buoni filologi. Ma che anche la critica, e dunque anche il suo spettacolo, è, nella sua maggior accezione, creazione.

E il film? Ma a questo punto si sarà capito perchè nel cinema non è mai nata una questione fra testo e spettacolo, come flagra invece in teatro, *inde esteticæ iræ*... Per questa sola ragione: che il film non è spettacolo: è testo.

RUGGERO JACOBBI

NOTA. - I temi del presente articolo si trovano trattati anche in un saggio di Vito Pandolfi, pubblicato su « Macstrale », dove però, tranne i rapporti fra pubblico e spettacolo, sono interpretati secondo la poetica di Tairov.

Il Centro Sperimentale al vaglio

Logica ed opportuna appare oggi una revisione alla struttura organizzativa ed ai programmi del Centro Sperimentale di Cinematografia. Come è avvenuto presso altri enti, anche il Centro, a causa della caduta del regime fascista, dovrà mutare non soltanto l'indirizzo che la vecchia direzione aveva imposto (secondo ed in ossequio ai caratteri tipici del passato governo), ma anche tener conto delle imperiose esigenze di vita che la nuova situazione politica comporta.

Come è facile stabilire, il compito che il Centro assolve, in funzione di organo statale, ha precisi caratteri sociali ed investe con la sua azione problemi educativi estremamente delicati e però di importanza tutt'altro che trascurabile. Bisogna tenere in massimo conto questi fattori, e far sì che simile opera non vada a risolversi, come è successo fino ad oggi, in una utilità ristretta e limitata. Non è infatti cosa ardua affermare che, durante i suoi anni di vita, il Centro Sperimentale ha offerto con la sua gestione un beneficio assai mediocre al nostro cinema. Ed è doveroso dichiarare subito che chi fu preposto alla direzione del Centro, dalla fondazione ad oggi, badò in definitiva e soprattutto al proprio personale interesse. Non valgono le giustificazioni: il Centro è certo oggi un organismo che possiede tutti i requisiti per un funzionamento esemplare (una sede bellissima, degli impianti tecnicamente buoni, ecc.) ma tutto questo, pur riconoscendosi che fu fatto con volontà e con amore, in fin dei conti ha poi finito col giovare, più che al Paese, ad una sola persona. Quello che conta, è naturale, sono le conseguenze, non i propositi.

In questa stessa rivista metteremo giustamente in rilievo (« Programma del Centro », CINEMA, n. 120, 25 giugno 1941) il valore di un comunicato pubblicato il 19 maggio 1941, « che espressamente dichiarava istituita al Centro una produzione di film propri con lo

scopo di mettere in valore i migliori allievi ». Senonchè in pratica chi trasce una effettiva utilità da questa situazione fu soltanto il regista (direttore del Centro) dei film girati nei bellissimi ed ampi teatri del Centro, poichè gli allievi, anche i migliori, furono in effetti utilizzati in parti secondarie (parliamo qui degli allievi attori, ma è noto che agli allievi registi ed agli allievi delle branche di insegnamento tecnico non fu riservato un trattamento migliore), mentre le parti più importanti furono sempre affidate ad attori già arrivati.

Questa la colpa più evidente della direzione, colpa che svela in pieno la mentalità faziosa dei criteri seguiti. Per questo ci sembra qui inutile insistere nel rilevare i difetti di un sistema accentrativo che il passato regime soleva di solito approvare con i falsi metodi delle relazioni annuali e delle visite periodiche dei ministri in carica. Rivolgeremo perciò tutti i nostri sforzi per cercare dei rimedi atti a sanare questo organismo e renderlo veramente vivo ed essenziale nella sua funzione e nei suoi scopi, dopo tanti anni di sterile e chiusa esistenza.

Anzitutto, tenendo conto dei suoi scopi prettamente educativi, ci sembra che sarebbe utile che il Centro passasse alle dipendenze del Ministero dell'Educazione Nazionale. In questo modo verrebbero automaticamente chiariti i suoi compiti, che non sono di propaganda, ma che devono rientrare nell'ambito di quelli della scuola, e lo Istituto acquisterebbe quel credito e quella stima che finora gli sono quasi totalmente mancati negli ambienti della cultura. Inoltre a questa stregua il suo insegnamento potrebbe essere considerato e valutato sullo stesso piano degli Istituti superiori dell'ordine universitario. Sarebbe così possibile istituire al Centro, accanto ai corsi normali, dei corsi per quei giovani che si vogliano laureare nelle facoltà di lettere e di legge, con delle tesi di ca-

rattere e contenuto cinematografico. Questo corso potrebbe essere valutato come un tirocinio che lo studente suole compiere durante uno degli anni scolastici, presso uno degli istituti interni di facoltà esistenti presso le maggiori università.

Come nelle facoltà universitarie, il Centro potrebbe essere diretto da un preside, il quale curerebbe soprattutto la gestione amministrativa. La sua scelta dovrebbe avvenire al di fuori dell'ambiente cinematografico. Questi non sarebbe quindi legato in nessun modo agli interessi dell'industria cinematografica.

Per la scelta degli insegnanti si dovrebbe invece seguire il criterio della specializzazione, cercando nel medesimo tempo di creare un collegio professorale di alte capacità culturali, collegio che sarà anche spesso chiamato a risolvere problemi riguardanti il metodo dell'insegnamento o soltanto problemi riguardanti la direzione. Anche gli allievi saranno sistematicamente chiamati a dare il loro giudizio e ad esprimere le loro idee sui « deliberata » del collegio. Riunioni dunque periodiche del collegio degli insegnanti, con frequenti rapporti da parte degli allievi, o dell'allievo proposto alla relazione.

Per quanto riguarda invece le caratteristiche degli insegnamenti, ci sembra di poter individuare le due essenziali. Un gruppo di materie saranno perciò svolte dal punto di vista strettamente personale dell'insegnante (le materie tecniche, la storia della letteratura, della musica, delle arti figurative, ecc.), mentre i corsi di regia e di recitazione non potranno più rispondere (come è stato fino ad oggi) a teorie unilaterali, ma dovranno comprendere lezioni in cui saranno vagliate tutte le tendenze estetiche. In questo modo l'allievo avrà la piena libertà di orientarsi verso quel metodo o quel sistema che meglio risponda alla sua sensibilità. Lo sforzo di ogni allievo dovrà insomma essere diretto soprattutto ad un orientamento generale in un primo tempo, ed in un secondo alla scelta della teoria estetica che più si avvicinerà alla propria personalità di artista. Sarà così evitato l'assurdo

di un direttore insegnante che ha cercato sempre di imporre la propria idea nei metodi e nella pratica.

I corsi di regia e recitazione dovranno comprendere lezioni che saranno svolte, a turno, dai migliori registi qualificati e anche dagli attori più colti. Lo schema dell'insegnamento sarà diretto a riportare tutti i disparati metodi sotto un'invariabile teoria critica. Per questo schema, sul quale invitiamo i lettori alla discussione, ci intratteremo nel prossimo numero.

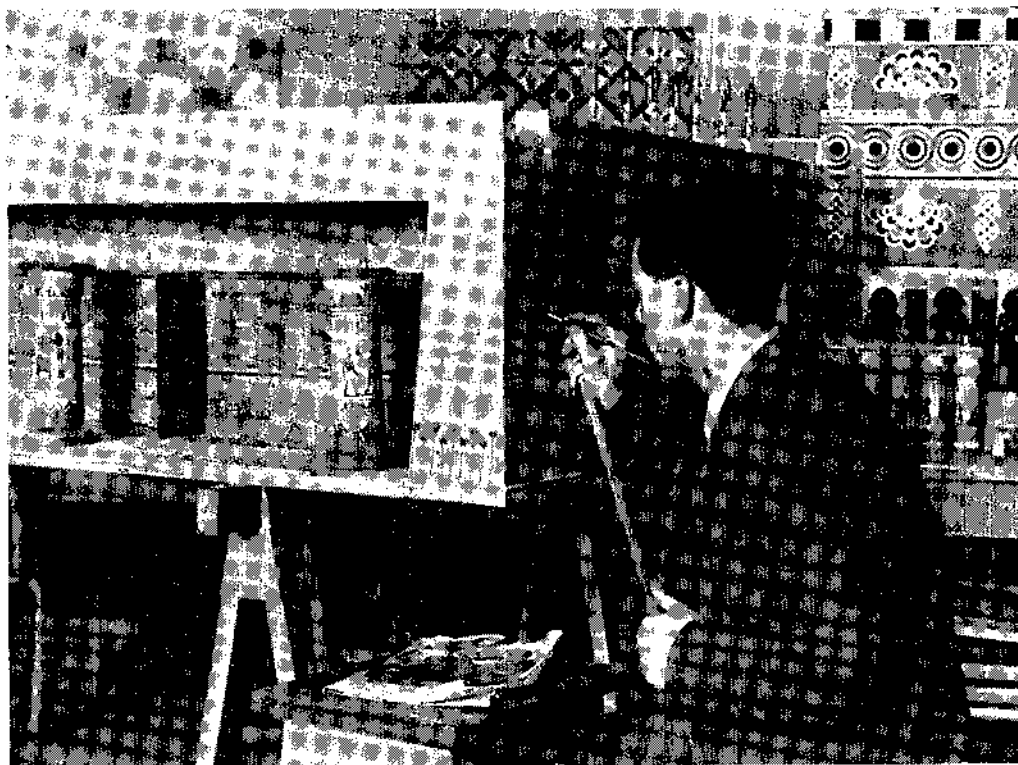
La maggiore e più significativa esperienza per gli allievi sarà rappresentata naturalmente dal teatro di posa, nel contatto diretto con la macchina da presa, davanti alla quale ogni allievo (sia attore che regista) dovrà sicuramente dimostrare di avere superato non soltanto gli impacci della tecnica, ma di avere qualcosa di positivo e di sincero da esprimere per mezzo del nuovo linguaggio.

Infine, come avviene per gli Istituti

superiori universitari, alla fine dei corsi i migliori allievi potrebbero essere inviati, in scambio, presso analoghe scuole di altri paesi. Dopo un primo periodo di insegnamento teorico, essi potrebbero anche prendere parte alle rispettive produzioni, completando così la preparazione teorica con un periodo di effettiva pratica. Questo scambio, che si risolve in un ulteriore esame critico delle proprie possibilità e delle proprie doti, è inutile aggiungere quanto possa risultare importante e formativo: una esperienza essenziale da tutti i punti di vista.

Quanto abbiamo scritto non è altro che una prima formulazione di problemi che dovranno essere portati in seguito a compimento e chiariti in pieno in tutti i loro particolari. Invitiamo fino ad oggi i lettori a collaborare con noi: promettendo di tornare noi stessi sull'argomento in uno dei prossimi numeri.

MASSIMO MIDA



SCUOLE DI SCENOGRAFIA

I « Maestri della scenografia » insegnano ai loro allievi più che altro (meglio, innanzi tutto) ad attentamente rifinire i templi egiziani o ad esattamente ricostruire il Colosseo e il Foro Romano.

E' che i « maestri della scenografia » sanno bene che i nostri produttori, memori soltanto della cosiddetta « epoca d'oro » del cinema italiano nel suo lato « colossi » dannunziani

e non in quello « Sperduti nel buio », spalancheranno senza indugio la cassaforte quando sentiranno, durante l'anno, un categorico invito della propria coscienza ad educare il pubblico riesumando per l'ennesima volta la storia di Licia e di Vinicio, piuttosto che svizzerandogli i solidi problemi del nostro tempo.



Questa bambina della strada, dalla espressione ambigua e incantata, sembra accogliere in sé tutto il disprezzo per quei registi italiani che preferiscono alla verità della sua straordinaria dolcezza, il fatuo vagheggiare di tante false bambine prodigio.

Ecco come il pittore Renato Guttuso immagina l'incosciente e scanzonato Rocco Spata dei « *Malavoglia* ». Il volto segnato dalle linee della delinquenza mostra quale carattere ne porrebbe ricavare il cinematografato il giorno in cui si decidesse ad affrontare la grande opera di Giovanni Verga.



(Disegno di Renato Guttuso)

THE WOMEN

Contrariamente a quanto avevamo annunciato, i programmi dei film proiettati al C. I. M., non verranno pubblicati in volume, ma accompagneranno di volta in volta le recensioni degli stessi film. Quindi siamo certi di far cosa gradita ai nostri lettori iniziando da questo numero le recensioni dei film americani che sono stati proiettati durante l'inverno ad un ristretto pubblico di tecnici del cinema italiano a scopo culturale.

Regista George Cukor - produzione Metro Goldwyn Mayer 1939 - produttore Hunt Stromberg - dalla commedia di Clare Boothe - sceneggiatura di Jane Murfin e Anita Loos - fotografia di Oliver T. Marsh e Joseph Ruttenberg - scenografia di Cedric Gibbons e Edwin B. Willis - musica di Edward Ward e David Snell - montaggio di Robert J. Kerns.

PERSONAGGI

Mary, moglie di Stephen	Norma Shearer
Chrystal	Joan Crawford
Sylvia	Rosalind Russell
Flora	Mary Boland
Miriam	Paulette Goddard
Peggy	Joan Fontaine
La signora Morehead	Lucile Watson
Edith	Phyllis Povah
La piccola Mary, figlia di Stephen	Virginia Weidler

e Florence Nash, Muriel Hutchinson, Esther Dale, Ann Morris, Ruth Hussey, Dennie Moore, Cora Witherspoon, Hedda Hopper.

Mary (Norma Shearer) è felice del suo matrimonio e adora il marito e la figlia (Virginia Weidler). Ha un'amica pettegola, Sylvia (Rosalind Russell), la quale, venuta a sapere che il marito di Mary ha un intrigo amoroso con la commessa Chrystal (Joan Crawford), si dà tanto da fare fin quando Mary non viene a conoscere la cosa. Ma non contenta di ciò Sylvia insinua e aizza, mettendo su l'amica, perchè si muova, faccia qualcosa nei riguardi del marito.

Umiliata e infelice per tutto ciò che le è accaduto, Mary parte verso Reno per ottenere il divorzio, pur non abbandonando fino all'ultimo istante la speranza di una riconciliazione.

Ma ogni illusione sembra cadere quando una telefonata del marito annuncia alla donna che egli è passato a nozze con la commessa. Mary è affranta ma riesce a conservare in sé gelosamente l'amore per l'uomo e a non perdere completamente fiducia nella riconquista dell'amore di lui.

Passano alcuni mesi: Mary scopre che Chrystal segretamente ha rapporti con un altro uomo e che l'ex-marito è in fondo sempre rimasto innamorato di lei. Ella ne è così felice che si precipita in un club notturno dove si trovano tutti i suoi amici, il marito e la commessa. Lì un'ingegnosa trovata mostra a nudo la verità, di fronte alla quale Chrystal non ha altra via che riconoscersi vinta, ammettendo la sua colpa e dando il suo consenso al nuovo divorzio. L'amore e la costanza di Mary hanno potuto sopra ogni altra cosa. Ella va incontro al marito per unirsi ancora a lui.

«The Women» è produzione Metro Goldwyn Mayer 1939, anno in cui il monopolio italiano imponeva un freno non indifferente al traffico del prodotto cinematografico americano sul nostro mercato; dalla data di nascita si può comprendere, quindi, come offra pochi appigli per una valutazione del cammino tecnico-artistico percorso da Hollywood in questi anni di assenza dai nostri schermi. Non è infatti, ancora dispersa l'eco del successo ottenuto da opere più mature e concrete di questa, che sfuggite, non si sa come, al vieto del monopolio proprio in quel periodo, possono con maggiore autorità e chiarezza questo stesso periodo rappresentare. Alludiamo a «Ombre rosse» di John Ford ed a «L'eterna illusione» di Frank Capra. Pur non volendo avvicinare il nome di George Cukor a quello di questi due illustri registi, si deve ammettere che, sul piano di un impegno produttivo «The Women» può stare alla pari delle opere citate. E basterebbe, già, guardare al complesso degli attori: tutti di primissimo ruolo. Ma, si sa, l'impegno produttivo non basta, ogni regista eleva la materia cinematografica che si sceglie o gli viene affidata a quel grado di perfezione che il proprio ingegno gli consente. Non tutti sono dei Capra, dei Ford e tanto meno dei Vidor.

Cukor è in ogni modo, garbato narratore. Ricorderete di lui «Pranzo alle otto», «Piccole donne», «David Copperfield», «Margherita Gauthier», «Incantesimo»: film di una perfezione oleografica che, dal punto di vista della dignità commerciale, è fra quanto di meglio si possa desiderare. Cukor deve esse-

re certo l'aspirazione più alta dei nostri Soldati e Castellani. Ma a Cukor manca quell'essenzialità di rappresentazione, quell'intuito figurativo e quell'interesse verso i concreti valori dello spirito che fanno di un Vidor o di un Chaplin degli artisti a pieni voti. Sa illustrare con sincera e sicura compostezza, ma difficilmente riesce a fissare in una situazione, con uno sguardo, un gesto degli attori, quell'immagine che deve darti la misura del poeta. Ed anche quando ciò avviene puoi stare certo che tutto è espressione di una personalità che si chiama di volta in volta ora John Barrymore, ora Joan Crawford ora Wallace Beery ora Greta Garbo. Tuttavia la sua narrazione si svolge senza intoppi, sa giungere al fine con la saggezza e sapienza dell'onesto costruttore. Ogni nodo della storia, apparentemente abbandonata durante il corso del film, viene al pettine. E' maestro in questo senso e costruisce agilmente da buon capomastro muratore, con piena coscienza dei suoi mezzi, pietra sopra pietra in perfetta armonia compositiva, mai dimentico dell'equilibrio che esse pietre devono creare in accordo con le altre che innalzerà poi. Dalla sicurezza che il suo grande mestiere gli conferisce, Cukor trae maggiore affetto per quelle opere dove si innestano insieme più storie, dove si trovano insieme più personaggi. Pensate a «Pranzo alle otto», a «Piccole donne», a «David Copperfield». E non è da dire che ora la piccola ora la grande mole narrativa, dalla quale tali film furono tratti, può essergli venuta in aiuto. E' recente da noi il fallimento di un film tratto da una grande opo-

ra letteraria dovuto fra l'altro alla incapacità del suo regista a raccogliere tutti gli avvenimenti costituenti il filone del romanzo in una organica narrazione. Cukor ha, invece, un intuito innegabile per questo genere ed è proprio in questi film dove la sua vena più sincera si lascia maggiormente distinguere, non ostante che i brani più compiuti della sua carriera cinematografica, si trovino in altre opere da considerarsi nell'insieme costituzionalmente meno polpose. Ha il gusto dell'aneddoto e della caratterizzazione, sa far vivere compiutamente ai suoi attori il proprio personaggio sfruttandone a dovere la personalità fisica. Ed è un suo pregio indiscutibile quel saper vivere sull'orlo della banalità: riesce a salvarsi dagli eccessi di una retorica, e semmai qualche volta cade, puoi dire che non è tanto colpa sua quanto della malefica influenza esercitata, in tutti i settori della vita, da un caratteristico «costume» del cinema americano.

Ma, dunque, siamo sempre sul piano di una gustosa commercialità. Commercialità in perfetta linea col criterio propagandistico che informa Hollywood nella confezione dei suoi film: con la celluloida l'America sbandiera in tutti i paesi del mondo le proprie Istituzioni, la qualità delle sue case di moda; celebra l'ardire dei suoi antichi pionieri, bolla i nemici del suo quieto vivere. Ed il calcolo più stupefacente di questa propaganda è dato dal fatto che il suo prodotto si rivolge sempre ai diversi strati mentali della umanità, mai, o quasi mai, ad una distinta categoria sociale. *Mentalità periferica*, ovvero *mentalità Brooklyn*, alla quale ancora si adatta il vecchio spirito dei cow-boys del Texas, o il vociare rauco delle scomposte cantanti di Broadway, *Mentalità New-Deal*, dei grassi Rockefeller di Manhattan, compiaciuta delle mirabili gesta dei padri, esaltate annualmente in una delle tante perfette calligraficamente quanto oziose rievocazioni storiche. *Mentalità rivierasca*, Fifth Avenue, Riverside Drive, che si bea nelle scanzonate commedie a ritmo paradossale, non sospettando minimamente di doversi riconoscere in esse ad ogni passo. Perché si sa: ogni paese del mondo ha ancora il suo Brooklyn, il suo Manhattan, il suo Riverside Drive! Allora tale speculazione che sembra nascere in tutto con uno specifico carattere nazionalistico, si investe, invece, di una spregiudicata coscienza delle platee internazionali. E Cukor è il figlio perfetto di queste attribuzioni; come tale, tutte insieme conoscendole, ora a questa ora a quella, liberamente e con sicuro successo, può dedicarsi. Non ha problemi, ma se qualcuno insospettitamente dovesse scappar fuori dalle sue opere, questo stesso non vai mai al di là di una generica morale, ora troppo semplicistica, ora cosparsa di ingenuo e ruffiano calore romantico, più spesso solamente edonistica. Analizzate bene il suo mondo: ogni sforzo per centrare una tesi ricasca su sé stesso, tendendo, infine, a giustificare il tutto in una gaia e sorniona manipolazione puritana. Ricordate in «Incantesimo» quel fratello della Hepburn, sempre ubriaco, malinconico ed apatico, chiuso irrimediabilmente nei suoi misteriosi sogni dell'infanzia ai quali, benché adulto, continua ad essere legato per

aver scoperto la infelicità nel mondo che gli sta intorno? Spiritualmente una sorta di minuscolo, inattivo e decadente Leopardi della società americana. Non a caso, certo, è questo personaggio, a tutt'oggi, il più umanamente comprensibile ed insieme il più indicativo fra tutti i personaggi del Cukor in lui. Il regista, forse anche incoscientemente, si è identificato.

Ma venendo a « *The Women* », collocheremo questo film fra « *Piccole donne* » e « *Pranzo alle otto* »: meno dolcistrato, meno sofisticato e più grossolano del primo, più spregiudicato ma meno arguto del secondo.

Le donne, con il loro vociare, con i loro pettegolezzi, occupano nel film tutto lo spazio a disposizione. Di uomini non v'è traccia fisica alcuna: si nascondono dietro i microfoni telefonici, oppure escono in tempo dalle stanze e dai ritrovi per non essere sorpresi dalla macchina da presa. Ed in ciò consiste lo sforzo maggiore del regista e dei suoi collaboratori: riuscire a mettere insieme tremila metri e più di pellicola senza mai mostrare un uomo, così come anche l'opera teatrale, dalla quale il film è stato ricavato, indicava. Le donne sostituiscono gli uomini anche nello svolgimento di pratiche giudiziarie, e se debbono riunirsi fra di loro fanno di tutto per ritrovarsi in luoghi intimi e lontani dai centri maschili. Pertanto si preferiscono: stanze da letto, bagni, camerini di case di mode, saloni di bellezza. E se di tanto in tanto appare un ambiente estraneo a questa intimità è perché non se ne poteva fare a meno.

Si può intendere, dunque, quale teatralità derivi al film da questa voluta impostazione. Il movimento degli attori costretto sempre negli stessi ambienti, in breve, diventa monotono e scopre la sua inutilità. Ciò non significa che non si possa fare un film anche in una sola stanza. Vi sono molti esempi in cinematografo — e questi stessi, anzi, occupano una grande importanza nella sua storia — che testimoniano il contrario. Il dubbio nasce per un genere di film come questo, che esclude ogni indagine psicologica ed è solo impostato sul falso credo in un ritmo cinematografico a carattere del tutto meccanico ed esteriore. Perché gli americani hanno sviluppato il senso dell'imbroglio in queste cose, ed impostano il loro linguaggio cercando di confondere le idee, il più delle volte, con termini come « chiasso » e « baranda ». Così queste donne si agitano insultandosi e malmenandosi (c'è persino una scena di litigio con un « tiro a capelli », morsi e calci, recitata con una furia viperina davvero stravagante), non sai bene se per esprimere interamente il loro recondito stato d'animo, oppure per assolvere a quelle esigenze di ritmo desiderato per il raggiungimento dello spettacolo. E non sembri questione oziosa insistere su certa « confusione »: ci si potrebbe chiedere, infatti, come mai, tanto in questo film che tratta una materia per la quale può darsi che quella « baranda » fosse necessaria, come in tanti altri, che hanno come tema tutt'altro ambiente e quindi tutt'altra psicologia, si ritrovi la stessa linea di condotta, basata sempre su quel « chiasso ».

Dunque il centro che si vuol prendere è tutto espresso in una sola parola: sbalordire! e nessuna strada si trascura per raggiungere ciò. Hai persino nel mezzo del film, come fatto estraneo alla storia, una sfilata di modelli in una casa di mode. E tutto a colori. La scenografia di Cedric Gibbons ed Edwin B. Wills, nata sotto gli auspici di uno sfarzoso intenzionale, e agli abiti indossati dalle attrici, disegnati tutti con l'evidente sforzo di voler essere originali ad ogni costo, sono i principali capi d'accusa di una tale intenzione.

Ma, purtroppo, quanta gente si suggestiona ancora di fronte a simili cose. E basti pen-

sare ad esempio che tale moda ha determinato, nell'animo di alcuni ibridi finanziari della nostra industria cinematografica, quella corsa ai saloni con pavimenti lucidi e cristalli ai telefoni bianchi, senza i quali sembra a costoro non essere possibile giustificare la produzione di qualsiasi film anche di quelli dove certi arredamenti entrano come i cavoli a merenda. E non è calcolo sbagliato, infatti, se si riflette sul come tutto ciò, da tempo, ha creato, con l'ausilio di quell'animalesco spirito di imitazione che distingue da secoli il piccolo-borghese, la massima diffusione di cattivo gusto nell'arredamento delle case dei mediocri. Aggiungo, infine, lo stupefacente boicottaggio tramato da certi produttori — nei quali tali idee sono maggiormente abbarbiccate — contro film che hanno come tema la vita di gente povera, ed avrai un quadro completo della esecrabile influenza esercitata da pellicole a toni falsi come questi. Cukor, come si può immaginare, non reagisce minimamente di fronte agli scopi suaccennati, non pone nessuna intenzione polemica nel raccontare questo mondo, anzi, lo asseconda. Guida le azioni con una tecnica molto sbrigativa che è poi quella più diffusa nel normale linguaggio americano, anche nella produzione commerciale a carattere eccezionale. Tagli netti sugli attori che dicono le loro battute tutto d'un fiato, appena qualche movimento di macchina quando deve muovere questi stessi tutti insieme, e nessuna ricerca o intenzione figurativa nell'inquadrare. Lascio immaginare, quindi, dove andrebbe a finire ogni cosa se non ci fossero Norma Shearer, Rosalind Russell, o Joan Crawford. Tutta l'attenzione che si può prestare al film deriva, infatti, dalla presenza di costoro. In ognuna delle donne si è voluto simboleggiare un carattere. Hai in Norma Shearer la sprovveduta bontà e l'alta dello spirito femminile vissute sempre nella quiete familiare, e l'attrice recita la sua parte con una bravura tutta convenzionale, come giustamente si conviene al per-

sonaggio. Nella Crawford, molto invecchiata, ritrovi quell'aggressività popolana della dattilografa che non l'abbandona mai dall'inizio della sua carriera di attrice, frutto di una ambizione di salire in alto più forte di qualsiasi altro sentimento. La Russell è qui, invece, fuori del suo consueto ruolo di bella donna per intellettuali: si è prestata ad una buffa trasformazione che, però, le ha conferito il dono di far risaltare maggiormente le sue qualità di autentica attrice. Acida pettegola, tutta arguzia, zitella nel sangue pure essendo sposata, sembra una parodia mondana di una di quelle strane figure dell'Esercito della Salvezza. È il pezzo forte del film ed insieme la massima rivelazione. Talvolta persino troppo brava che scopre il giuoco del suo meccanismo e straffa. A lei si devono le scene più gustose e divertenti, fra cui quella della lezione di ginnastica dove l'intimità delle donne è finalmente toccata in uno dei suoi momenti più delicati scompostezza e goffagine di fronte alla libertà di atteggiamenti non abituali. Paulette Goddard non è lontana dalla felice ingenuità, incoscientemente morbosa, attribuitale da Charlot in « *Tempi Moderni* ». I tratti di una tale impostazione sono già sul suo volto e nelle linee del suo corpo — che linee! — da far saltare sulla sedia ad ogni sua improvvisa apparizione — ed è difficile sfuggirne. È quasi nulla come attrice — qualche volta persino impacciata — ma puro fatto fisico. Del resto non altro doveva significare. Le si oppone Joan Fontaine, come sempre con l'aspetto più dolce di questa terra. Anche la bambina Virginia Weidler merita un posto d'onore. Qualche suo primo piano è davvero commovente e non solo in un senso plateale.

La fotografia leccata e soffusa di quei veli ai quali il cinema americano sa difficilmente rinunciare. Largo impiego di trasparenti e cartapesta. La musica compare solo nei momenti più melodrammatici e non presenta alcun carattere.

GIUSEPPE DE SANTIS

E I CINEGUF?

Da più parti giungono alla nostra rivista proposte e sollecitazioni perché non vadano disperse quelle giovani energie che, pur assorbite e costrette nelle file dei Cineguf, tanto vivamente operavano nel campo cinematografico.

Erano i giovani dei Cineclubs che, in un amoroso interesse per il cinematografo, venivano preparandosi a compiti più difficili con una pratica quotidiana, con uno studio costante dei problemi tecnici ed estetici del cinema.

Poteva essere questa sì una pratica dilettantesca, ma non sempre vana e priva di buoni risultati, specialmente da parte di quegli elementi che vedevano in questa strada l'unica per affrontare preparati, appena possibile, compiti più vasti e più impenativi nel campo cinematografico.

Poi il passato regime assorbì i Cineclubs, li denominò Cineguf, li inquadrò, com'era suo costume, per una azione controllata, soffocata, indirizzata verso quei fini cui si costringeva tutta la vita nazionale. I giovani si trovarono sprovvisti d'ogni altro mezzo, oltre quello, per le loro esperienze.

Nei Littorali del cinema serpeggiò il veleno della confusione di idee, tipica di quel regime, si esaltò la retorica, vinse la lode e l'adesione cieca a falsi principi; i giovani rimasero dentro e fuori questo gioco, a seconda della loro intelligenza. Ma innegabilmente alcuni Cineguf furono tecnicamente attrezzati, proprio per dare, con questa larghezza di mezzi, l'idea di una azione costruttiva, per adescare i giovani elementi e trascinarli nell'ambito di quei falsi principi.

E gli effetti di tale metodo di adescamento furono palesi nei vari convegni e nelle varie manifestazioni a risultato nullo.

Ora non interessa a noi fare il processo ad alcuno: molti, moltissimi giovani caddero. Ciò che è rimasto a quella buona attrezzatura tecnica di alcuni centri d'Italia, forse qualche elemento incorrotto, e l'idea di quegli antichi Cineclubs, luoghi di raccolta e di studi per chiunque intenda accostarsi seriamente al cinematografo.

“ LULÙ ”

di G. W. Pabst

Origine: Germania 1928. Titolo originale: « Die Büchse von Pandora ». Soggetto tratto da due drammi di Wedekind: « Die Büchse von Pandora » e « Erdgeist ». Regista: G. W. Pabst. Scenografo: A. Andreieff. Operatore: G. Krampf. Interpreti principali: Lulù: Louise Brook; Peter Schoen; Karl Goetz; Mark Hending; Fritz Körner.

Non è privo d'importanza il fatto che « Lulù » cronologicamente stia tra gli ultimi film a carattere psicologico ed umano che il regista di « La via senza gioia » e di « Crisi » ha girato prima del 1931. Se si accentua infatti il « Diario d'una prostituta », « Lulù » è l'opera che polemicamente riassume le precedenti di Pabst (anche se non è un capolavoro), esemplarmente contenendone, scelti ed affinati, i migliori elementi costitutivi: la lucida, acuta osservazione degli ambienti; l'inesorabilità successiva degli avvenimenti; il carattere nettamente stagiato dei protagonisti; il senso di « cadenza sillogistica » degli sviluppi psicologici e drammatici, e via di seguito. E' indubbio che, in quegli anni, per interpretare filmicamente il personaggio di Wedekind Pabst era il regista più indicato e dotato, al più adatto certo, fervidamente rivolto com'era allo studio ed all'analisi dei problemi che appunto in questo film confluivano. Lulù è un tipo di donna più complesso, più incerto, più difficile della Myra di « Crisi » o della Gianna Ney di « Il giglio nelle tenebre », in definitiva un carattere maggiormente riassuntivo, accentrante in sé maggiori possibilità drammatiche.

« De Büchse von Pandora » di Wedekind è del 1904, il film pabstiano del 1928, ma alla fine la sostanza del dramma è quella del mito antico: è in esso compiutamente l'euripidea donna, scatenata come una devastatrice furia della natura, che depositaria di tutti i mali del mondo, incosciamente li sparge dovunque come obbedendo ad una superiore legge vendicativa.

In quale misura Pabst abbia potuto introdurre le sue riflessive e polemiche considerazioni sociali, come cioè sia riuscito a farne un film, a prima vista può anche non apparire del tutto chiaro: da un soggetto così vasto, appartenente a tutti i tempi (Griffith ne avrebbe certo dato un'interpretazione tuffata nel volgere dei secoli), universale per portata di immutabile sostanza e natura, gli è però riuscito di trarre lo spirito umano, l'anima complessa della donna perversa ed insaziabile, tutto quello che in essa v'era di più eterno, di avulso da ogni determinismo storico.

Raggiunta così l'essenza del mito centrale, Pabst successivamente s'accinse a costruirlo dal punto di vista interpretativo: Lulù doveva essere bella, abile, accorta, ingegnosa, capace delle più sconcertanti mutevolezze, pronta a passare dal più lieve e pudico candore ad aperti atteggiamenti d'una franca, sfacciatamente ostentata avida sensualità: doveva recare nelle sue carni la perfidia più acuta mista alle più dolci promesse della felicità; doveva essere donna libera da ogni freno morale e sentimentale: in tutto simile dunque alla mitica Pandora nell'antichità per ordine di Zeus plasmata, dalla terra e dall'acqua, da Efesto.

(E fu questa l'unica volta che sullo schermo un simile personaggio poté raggiungere consistenza artistica: un primo tentativo aveva nel 1920 compiuto Robert Wiene nel suo « Genuine », risolvendo però la questione in una specie di ritmato balletto cubista; un terzo lo compì Marc Allégret con quell'« Orage » (attrice M. Morgan), che alla fine però risultò film da considerare fallito nonostante contenesse cose bellissime — certe ambientazioni irreali, magiche — certa illuminazione fiabesca — certe risate di Jean Louis Carrault — la musica di Georges Auric — pastoso e sdolcinatamente sentimentale, sentimentalmente « borghese »).

Ad interpretare Lulù, Pabst chiamò l'attrice Louise Brooks, né migliore poteva essere la sua scelta: dotata d'una maschera mobilissima (certo più duttile di quella d'una Brigitte Helm o d'una Greta Garbo, che in quel periodo avevano già « fissato » sul volto il loro tipo, il carattere l'interiore personalità) l'americana si pre-



stava a dare al personaggio ideato da Pabst un fisico che oggi, ad una buona distanza d'anni, non ancora appare sommerso e reso sgraziato dai costumi dell'epoca, e soprattutto un sicuro, caratteristico senso recitativo tutto fatto d'allusioni e di sfumature, d'improvvisi e sconcertanti scatti posti (in contrasto o in aderenza) accanto a raffinate indolenzze del gestire, dell'incedere. Gli altri interpreti principali furono Karl Goetz nel ruolo di Peter Schoen, Critz Förner in quello di Mark Hending: se il primo non era certo alle sue prime armi, il secondo si può definire artisticamente creatura di Pabst, in quanto nei film precedenti, dal « Schatten » di Robison a « Le mani di Orlac » di Wiene, non aveva certo manifestato quell'incisiva misura di recitazione che appunto in « Lulù » venne alla luce.

Lungo tutto il corso del film non si può tuttavia dire che Pabst si sia lasciato distrarre dalla suggestione che indubbiamente gli presentavano i suoi personaggi, rinunciando alla sua cifra caratteristica per comporre un Kammerspiel. Pur guidando con una logica rigorosa i caratteri e dominando con mano sicura le situazioni psicologiche e drammatiche, non ha rinunciato a descrivere certi luoghi che essendo tipicamente « dopoguerra », altro non erano che pretesti suoi propri per analizzare, saggiare ed interpretare quel certo periodo, quelle certe situazioni di costume da un punto di vista sociale: perchè alla fine la storia di Lulù non è che un riassuntivo riflesso di quella di tanti altri esseri del suo tempo: esseri sconvolti sviati spersi nel frenetico tumulto d'un dopoguerra rovinoso.

Così Lulù giovanissima e perversa irretisce Peter Schoen, direttore d'un grande giornale, e da lui si fa sposare: la sera del matrimonio il disgraziato viene misteriosamente ucciso. La ragazza è imprigionata processata accusata, ma nulla si riesce a provare contro di lei, e la si assolve. Essa allora parte con Hending, il giovane segretario di Schoen, e ne fa, con il compiacente aiuto d'un losco tipo, un baro (essi giocano in un « club » di dubbia fama, posto nella stiva d'una vecchia nave che, ormai impossibilitata a navigare, è per sempre ancorata alla riva: facilmente s'intuisce « quale » materia filmica Pabst abbia potuto trarre da un simile ambiente): ma la frode viene scoperta, ed essi devono fuggire, si rifugiano a Londra, si riducono a vivere miseramente in una sporca opprimente topaia alla periferia, avviliti e degradati.

Logicamente il film avrebbe dovuto terminare qui, ma Pabst fu invece costretto ad aggiungervi un posticcio finale moraleggiante: mentre Lulù sta per abbandonare anche Hending e darsi alla prostituzione (e il regista così annuncia il tema del « Diario » d'una prostituta), la notte di Natale passano per le tette e laide viuze formazioni dell'Esercito della Salvezza: e i due disgraziati le seguono, decisi ad avviarsi sulla via della redenzione.

Questa conclusione (che certo non rientra nell'assunto del tema centrale) determina un non indifferente squilibrio del quale non si può accusare il regista.

GLAUCO VIAZZI



FILM DI QUESTI GIORNI

LA VALLE DEL DIAVOLO

Italia - Produzione e distribuzione: Sangraf - prod.: Giorgio Adriani - Sceneggiatura: M. Mattoli, Leo Cattozzo, Lorenzo Pegoraro - Sceneggiatura: Piero Filippone - Costumi e arredamento: Mario Rappini - Musica: Salvatore Allegra - Operatore: Renato Del Frate - Interpreti: Marina Bertì, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Osvaldo Valentini, Ada Dondini, Nino Pavese.

Il critico cinematografico, specialmente d'estate ha, non solo il diritto, ma il dovere di « divagare ». Può egli davvero annoiare il lettore narrandogli la vicenda del film che è costretto a vedere? Certamente no, egli offenderebbe la critica se agisse in questo modo. Sui fogli letterari nessun critico si è messo mai a parlar dei romanzi della palma, li ha scemal fatti oggetto di indagine psicologica, sul costume.

Bisogna subito dire, però, che nel divagare il critico cinematografico non deve prescindere da una sua onestà di mestiere, non deve credere insomma che la bruttezza del film lo autorizzi addirittura a parlare, non diciamo delle famose poltrone più o meno comode, del caldo, del cappellino della signora che gli è seduta davanti ecc., ma addirittura dei suoi affari personali fino alla terza serie dei suoi ascendenti.

Egli deve piuttosto cercar di parlare in qualche modo di cinematografo, e ci sono sempre tante cose da dire, in Italia, sul cinematografo! Questo film di Mattoli ad esempio è orrendo (in esso agiscono frane, pestilenze, parrucche e il dito indice della Giustizia), e noi, trovandoci nell'assoluta impossibilità di parlarne, cercheremo di non venir meno troppo sfacciatamente ai nostri doveri di critici sia pure autorizzati alla « digressione », soffermandoci per un momento su di una questione che rispetto al cinematografo può definirsi anche più che marginale.

La morale nel cinema italiano. (L'avvio è legittimato dai presupposti moralistici del film di Mattoli). Qualche tempo fa, vedendo il « Porto delle nebbie » avemmo occasione di osservare che la sorte dei nostri « cineasti » (e non soltanto la loro ma, diciamo, ora, chiaramente, di molti italiani) doveva essere ben più disperata, così racchiusa nei veli della più incosciente indifferenza, di quella toccata ai cineasti francesi, sinceri nella confessione delle deficienze, dei vizi dai quali essi erano stati ed erano ancora minati. I film di Mattoli di Bragaglia ecc. non sono veramente molto più tristi dei film di Carné e di Renoir? Non è

più penosa, non stringe più il cuore la povera, desolata accidia di quei rosei e truccolenti fantasmi che gli instancabili cervelli dei nostri registi, dei nostri soggettisti, macchinalmente e periodicamente mettono al mondo, dell'amara disperazione di quei poveri diavoli di Gabin e compagni, di quegli uomini che sia pure sotto i panneggi di una forse altrettanto condannabile retorica trovano modo di mettere in mostra con ancor maggiore evidenza e infine, quindi, con maggiore sincerità le loro piaghe più o meno inguaribili?

Al diavolo la serenità! questa dei nostri film è la stessa serenità che domina, in certi momenti di calma pernicioso, nei manicomi! Questa gente imbastisce gelidi giuochi di società per distrarsi, per dimenticare di non aver coraggio o di non poter, data la vigilanza che in simili istituti è di rigore, gettarsi da qualche finestra. E' un vero e proprio sintomo di malattia, questa serenità!

E poi bisogna credere alle accuse che in forma più o meno violenta vengono rivolte da varie parti a questa forma di cinema?

Oggi siamo portati a credere che esse non siano per nulla affatto sincere. Tutti hanno protestato e tutti continuano a protestare, ma in fondo quella morale, che dovrebbe essere caratteristica del nostro cinema, ma che è invece, a guardar bene, specchio di una assai più diffusa che non si creda, pubblica morale, fa certamente ancora comodo a moltissimi, in Italia, tanto che se qualcuno vi attenda praticamente ad intaccarne i più unificati presupposti, quei « tutti » si ribellano e con insospettata forza si danno a invocare contro quella « realtà », quelle verità prima reclamate (ma che « realmente » poi minacciano di scomporre o turbare l'ordine burocratico entro il quale essi hanno sistemato ed iscatolato cielo e terra, moralità ed immoralità) le condanne più severe.

E' il caso di « Ossessione » ad esempio. Insistere su certi argomenti non fa mai male. I solerti moralisti della nostra cosiddetta sana provincia dovrebbero pur capire di quanto meno « Ossessione » fosse film d'arte tanto più per essi dovrebbe esser, come documento, stimolo ad una indagine interiore, prima di tutto, e poi ad un esame attento di ciò che magari più immediatamente e socialmente li circonda. Essi potrebbero cogliere con la visione di un film come questo l'occasione di accorgersi, a meno che non desiderino che l'Italia resti sempre la terra dei morti del poeta francese, della necessità

d'una soluzione di certe nostre questioni: che vanno, più che deviate sulle rotte della retorica, coraggiosamente e scrupolosamente studiate ed affrontate. In Italia alcuni milioni di uomini e di donne vivono ancora in stato di superstizione, altrettanti si affidano ad un incosciente, arcano, controriformistico bigottismo. Sono questi problemi che gravano sulle spalle degli italiani da vari secoli. L'eliminazione dei fascisti che, con la loro squisitamente italiana seppure moltiplicata superficialità, erano riusciti in venti anni ad esasperarli fino al grottesco, non li ha eliminati. Se « Ossessione » fosse proprio un documento di vita risolta, in senso morale, alla francese, all'americana, perchè invece di perder tempo ad uscire contro queste « morali » non trarre da questa osservazione dei mali altrui la conclusione più naturale ed umana: l'esistenza dell'improrogabile necessità per noi di una discussione e di una cura più coscienziosa dei « nostri » gravosissimi e complicatissimi mali? Quanto meno opera d'arte, ripetiamo, fosse il film di Visconti tanto più esso meriterebbe i colpi di armi che fossero, via, un po' meglio affilate di quelle che oggi animosamente e dannunzianamente brandiscono questi nuovi focosi, grotteschi apostoli della cintura di castità.

In Italia c'è ancora tanto bisogno di « vita » morale che coloro i quali perdono tempo nel pronunciare « formule » morali, non ci fanno miglior figura di chi si desse oggi per risolvere un problema quale potrebbe esser quello ad esempio della guerra, e del dopoguerra a pratiche di astrologia.

Siamo uomini! Utilizziamole queste accuse che da noi stessi italiani (oggi « Ossessione », domani « I bambini ci guardano ») impariamo faticosamente a rivolgerci, e finiamola per carità di bollare con il concetto ed insulso epiteto di francesismo quanto allo stato presente, per nostro esclusivo difetto, ancora non ci riesca comodo!

“INVIATI SPECIALI,”

Italia - Produzione: Littoria-C.I.F. - Distribuzione: Cij - Regia: Romolo Marcellini - Direttore di prod.: Celestino Carella - Soggetto: Asvero Gravelli - Sceneggiatura: Ennio Flaiano, Alberto Consiglio, R. Marcellini, Lilli - Sceneggiatura: Gastone Medin - Operatore: Carlo Nebiolo - Interpreti: Dorothea Wieck, Otello Toso, Maurizio D'Amico, Nerio Bernardi, Mino Doro.

Sul fatto che il cinema sia « movimento » siamo più o meno, tutti d'accordo. Bisogna però evitare di definire certi soggetti che puntino su determinate figure e su determinati fatti, dotati già in partenza di una loro precipua dinamicità, più cinematografica di altri, che ricorrono a impostazioni psicologiche, di racconto, richiamanti situazioni o personaggi chiaramente teatrali.

Queste definizioni del più o meno cinematografico, hanno piuttosto, se usate con l'accortezza che si deve in quanto, in definitiva, assolutamente empiriche, una utilità che si potrebbe dire negativa. Servono infatti a rilevare, in certi film, l'indipendenza di ciò che realmente è o può essere « cinematografico » del materiale che per pregiudizio ancora diffusissimo nel cinema, sarebbe già « a priori » cinematografico. Infatti in letteratura, in pittura, in architettura ecc. nessuno si dà più da fare per ricercare il « letterario » il pittorico, l'architettonico e altri mostri del genere. Ve l'immaginate uno scrittore che si mettesse a scrivere soltanto dopo essersi accertato che l'argomento che prenderà a trattare può essere catalogato nella casella della letteratura? o un pittore che dipingesse soltanto argomenti pittorici? Dovrebbe sembrare inutile fare ancora delle polemiche su tali argomenti. Ma per la letteratura ecc. ecc. Perché cinema no. Anzi sono sempre i più scaltri letterati, i più raffinati intellettuali che, non riusciamo a capire per quale motivo, così liberi di fronte ad altre attività spirituali, si trovano così impacciati e incerti davanti al cinema, e passano il loro tempo, quando debbono parlarne, a rompersi la testa per scoprire specifici e definizioni per tracciare limiti e categorie. Povero cinema!

Basterebbe volgere lo sguardo sui migliori film per accorgersi quanto il « cinematografico » a priori sia privo di realtà. In « Ombre rosse » ad esempio, che forse gli esterni sono, perchè anche « materialmente » movimentati più cinematografici degli apparentemente statici interni? E che cosa c'è di più formidabilmente cinematografico, nella storia del cinema di quel citatissimo (ma non per questo meno bello) brano, nella « Chienne », del cortiletto con la bambina che suona il pianoforte ecc. così irrimediabilmente (in apparenza) fermo, anticinematografico?

Se fosse bastato il treno a fare della « Bête humaine » un film cinematografico!

Siamo ancora una volta alla questione del soggetto che, al solito, ripeterlo non fa mai male, non conta niente! (Che nella sfera dei sentimenti Ford e Renoir si siano sentiti suggestionati inizialmente dal materiale movimento del treno e della diligenza può essere oggetto di indagine psicologica non critica).

Quelle definizioni, tornando a quanto dicevamo prima, hanno un'importanza negativa in quanto se per avventura lo spettatore si incontra con film che per soggetto potrebbero essere definiti « cinematografici » e questi film, poi, sono brutti, può appunto concludere, a meno che non voglia rimanere nella contraddizione che il cinematografico come categoria non esiste affatto, e si accontenterà, da allora in poi, di iscatolare la realtà nelle due più modeste e meno complicate (ma assai più importanti) categorie del bello e del brutto.

Questa lezione lo spettatore può trarla dalla visione del film « Inviati speciali ». Che cosa di più cinematografico che l'avventu-

rosa esistenza degli « inviati speciali »? o il film malgrado le agitazioni dei suoi personaggi è fermo. Il meccanismo delle trovate, sì, più o meno funziona e riesce a suscitare un non pigro movimento sul meccanismo delle emozioni di chi guarda e giudica. Ma tutto questo resta molto, molto in superficie, non è ancora nemmeno il nervosismo di questi inviati, il vibrare magari soltanto epidermico ma già per questo umano dei loro tessuti che ci viene comunicato. L'azione è condotta secondo il ritmo esteriore delle « trovate »: i personaggi sono appena sommariamente accennati, o alcune volte nemmeno, (o secondo i dettami del luogo comune).

In un primo momento fa piacere incontrarsi con uomini « quasi » normali, con ambienti quasi spogli, come nella realtà, con atmosfera piuttosto comuni. Vi prende insomma un'aria di quotidiano che è oro quando si trova nel nostro cinema, ma poi, subito, non ci si può non accorgere che quest'aria è più il frutto di una certa giornalistica (e non per questo giustificata) sciatteria che il portato di un'ispirazione sincera, e l'incontro ridiventa poco meno spiacevole che non quello con il solito mondanismo provinciale del cinema italiano.

PELLEGRINAGGIO

(Il pianto delle zitelle)

Italia - Produzione: « Lumen Veritatis » - Regia: Giacomo Pozzi Bellini - Soggetto: tratto da una narrazione di Emilio Cecchi - Operatore: Angelo Jannarelli - Montaggio: Mario Serandrei.

E' stato presentato finalmente al pubblico, mutilato però in modo indecente, quel documentario di Pozzi Bellini, « Il pianto delle zitelle » che avevamo già preso ad annoverare tra i « classici » del cinema italiano. Il « Pianto delle zitelle » infatti risale a qualche anno fa. Comprendiamo benissimo a quali inconvenienti si sarebbe andati incontro presentando al pubblico questo documentario nella sua intierezza integrale.

Fu proiettato l'anno scorso agli spettacoli retrospettivi del Cineattualità e ricordiamo ancora le strane reazioni di molti preparati e scamosciati cincesti che dovettero sentirsi offesi dal tanfo di carne umana che spira da questi fotogrammi.

Figurarsi le nostre care folle abituate al sano verismo bragagliano!

Sembra di trovarsi in un altro mondo, a veder questo documentario, tra gente da noi lontana centinaia di migliaia di chilometri. Eppure molte di quelle donne stanno anche nelle nostre case a fare le serve

e le abbiamo vicine per qualche ora al giorno.

Se il problema della civiltà debba in qualche modo ancora preoccuparci, noi che ci definiamo eredi di più serie civiltà è un interrogativo che in qualche modo ci vien posto da queste non facilmente dimenticabili immagini.

Così come le abbiamo viste (ma che bisogno c'era di presentarle ridotte a quel modo?) il film ci è parso più un documento strano che un pezzo d'arte. Ne ricordavamo il ritmo monotono, disperato, la varietà sorprendente, in questa studiata monotonia, di quei volti, di quei corpi accalcati, duri e nuovi come pietre animate. Oggi per chi dorme anche il tronco presentato dalla « Luce » può servire da stimolo sentimentale.

SOLTANTO TU

Germania - Produzione: Tobts - Distribuzione: Film Unione - Regia: Karl Anton - Interpreti: Johannes Heesters, Dora Komar, Fita Benkhoff, Paul Kemp, Fritz Kampers, Ruth Buchardt, Theodor Danegger, Günther Lüders.

L'operetta si può dire stia al mondo austrotedesco come la canzonetta napoletana al mondo italiano. Ed ambedue hanno segnata sulle spalle, ormai da più anni, una irrevocabile condanna: la condanna della moda. Tuttavia in due casi possiamo ancora accettarle, o quando ci vengano presentate, fatte rivivere da artisti o almeno da uomini che in una loro sorprendente buona fede in esse ancora credono, per qualche ragione, o allorchè, i loro motivi umani, di costume, ci vengano risuscitati in quella luce dell'ironia nel raggio della quale un occhio, un cervello (più che un cuore) scaltro e disincantato riescono a situare il passato.

Nel caso di « Soltanto in due » ammettiamo che ci sia la buona fede, ma è una buona fede talmente balorda (e debole perchè prima di farci accettare l'operetta non ha esitato ad imbastardirla con atteggiamenti rivistaioli) che dal gusto di questo spettacolo riesce ancor di più ad allontanarci.

Gli attori si muovono senza il minimo controllo. Johan Heesters che, malgrado tutto, ha una simpatica faccia da bullo trasteverino, si abbandona ad escandescenze veramente riprovevoli.

La macchina anche nei momenti di maggior confusione resta più immobile ed indifferente di quanto, forse, non riesca a restarlo un fahiro che si segga su di un fornello acceso.

CARLO LIZZANI

Avvertiamo i lettori che CINEMA riprenderà in settembre il ritmo normale della sua pubblicazione, interrotta a causa dei danni riportati dalla Tipografia Novissima in seguito alla incursione aerea nemica del 19 luglio.

Bussola

In questo particolare momento di disorientamento del nostro cinema, sentiamo il bisogno di aprire una rubrica per tutti coloro che abbiano da suggerire idee, proposte, consigli utili alla risoluzione dei problemi, che in seguito ai noti avvenimenti sono venuti ad aprirsi per l'industria cinematografica italiana. Iniziamo con la pubblicazione di un articolo di Alfredo Guarini sulla cooperativa cinematografica. Intanto, il giorno 19 agosto u. s., è stata costituita l'Unione Cooperativa Cinematografica. Al primo consiglio d'amministrazione, sotto la presidenza di Alfredo Guarini, parteciparono due nostri collaboratori.

L'idea di una cooperativa cinematografica non è nuova. Ci è capitato in questi giorni di accennare in privato questa idea: e subito sono spuntate fuori innumerevoli rivendicazioni — e noi siamo stati contenti di ascoltarle; ma ci siamo accorti che se ne parlava con distacco. Oggi vorremmo invece raccoglierci con volenterosa attenzione intorno a questi piani cooperativi, per varie ragioni. Innanzitutto per frustare la malafede dei capitalisti, dei grossi « imprenditori » del nostro cinema. Diciamolo senza sottintesi: i produttori attendono con tranquillità il ritorno del cinema straniero per ritornare ad un noleggio che li impingui altrettanto bene; essi, cioè, non hanno alcun interesse a continuare la produzione italiana. Questo interesse è invece vitale in tutti coloro che lavorano per il cinema. Una cooperativa cinematografica al di là delle immediate utilità economiche offre soprattutto alla massa degli artisti e dei tecnici una enorme capacità di resistenza nel tempo. Consideriamo la possibilità di un arrivo in massa sul mercato italiano di film stranieri, lanciati con tutti gli aspetti sostanziali di un dumping. Sotto la tempesta del dumping tutte le industrie del prodotto lanciato a sottocosto si sfasciano. I tecnici, i lavoratori, cambiano mestiere, perdono la propria specializzazione. Quando la tempesta è passata e le industrie rovinate potrebbero modestamente riprendere il lavoro, non possono più farlo perchè i lavoratori non sono più reperibili. Guardiamo in faccia l'orizzonte del cinematografo italiano: esso è ingombro di nuvole e di minacce, e la maggior parte degli imprenditori è indifferente che faccia pioggia o sereno. Potremmo anche a loro dimostrare che una cooperativa non limiterebbe i loro guadagni, ma dovremmo far leva sulla loro passione per il cinema italiano, che è uguale a quella per le scarpe o per un qualunque altro prodotto di mercato.

Gli attori, i registi, gli scrittori, i tecnici e le maestranze del cinema hanno tutto l'interesse di essere solidali fra di loro entro questi piani cooperativi; ricordino che la grossa finanza è disposta a tradirli al momento in cui farà loro comodo. Molti elementi stimabili del nostro cinema hanno aderito all'idea della cooperativa. Ci piacerà conoscere su questa rivista i sentimenti e le disposizioni degli altri che ne vorranno discutere. Poichè in questi giorni ci è stato dato modo di riscontrare grossolani equivoci sul significato di « cooperativa » (un produttore aveva risolto il problema associando la troupe per un film), diciamo che una cooperativa del cinema italiano tende idealmente ad assorbire tutti gli elementi del nostro cinema e che, comunque, si fonda su una loro larga partecipazione.

DELLA COOPERATIVA CINEMATOGRAFICA

Il primo risultato del pensare liberamente è il concetto della solidarietà. La singola individualità non appena si sente libera, tende a vivere in comunione e in comunione mira a risolvere i suoi problemi. Di fronte a questa situazione nuova come si stanno comportando le « individualità », del nostro cinema?

Passata l'euforia dei primi giorni, le manifestazioni scomposte, le adunanze giacobine, ognuno si è trovato a questa realtà: il cinema italiano, che non aveva mai avuto come base la solidarietà, è rimasto completamente disorientato di fronte al colpo del 25 luglio.

Innanzi tutto vediamo di individuare le reazioni dei cosiddetti « produttori », che io preferirei chiamare imprenditori per evitare equivoci di parentela con quei « producers » americani che sono stati la fortuna del cinema d'oltre oceano.

Gli imprenditori cinematografici italiani — per la massima parte provenienti dalle più disparate industrie — si erano tranquillamente abbarbicati al cinema dello Stato fa-

scista. Protestavano, annoiati, contro le ingerenze del « Ministero » ma in fondo benedicevano il sistema. Unica loro preoccupazione: le paghe degli attori, registi, sceneggiatori, lavoratori. E queste preoccupazioni, tipicamente anti-solidali, sfociavano sempre in facili campagne giornalistiche, persecuzioni personali, fino a giungere alla costituzione del famigerato « cartello », cioè il tentativo di assalto alla « diligenza » del cinema italiano.

Il 25 luglio ha trovato i nostri imprenditori — salvo rare eccezioni — in questo stato di animo. Dopo il primo sbigottimento gli imprenditori hanno pensato, più o meno in buona fede, al loro sganciamento dalle personalità fasciste compromesse e poi ai fatti loro. Si parla di un programma d'emergenza la cui formula non può essere che questa: ridurre la produzione, le paghe, continuare a godere — fino ai limiti del possibile — il monopolio dei benefici che lo stato riserva ancora alla cinematografia italiana, eliminando la concorrenza di quegli organi parastatali che, liberi dalla compiacente dittatura

di una persona ben nota, potrebbero diventare pericolosi per i nostri imprenditori.

Che cosa possiamo contrapporre, noi a questo semplicistico programma, se non una solidarietà di tutti coloro che nel cinema hanno fatto la ragione della propria vita?

Si deve studiare subito una forma pratica da dare a questa solidarietà. E la forma pratica ci viene suggerita da una delle istituzioni che prosperarono prima del fascismo: la cooperativa.

La cooperazione ebbe nel passato, periodi di prosperità e di depressione alternati. Non è la prima volta che si parla di cooperative nel nostro cinema. Se ne parlò molto nella stampa romana nel lontano 1932. Non se ne fece niente. Ma allora mancavano i presupposti necessari per un lavoro in cooperazione. Non esisteva quasi più il cinema italiano, rovinato dagli equilibrismi degli imprenditori dell'epoca. Oggi un cinema italiano esiste e quel che più conta esistono degli organismi creati sotto la spinta della passione dei cineasti italiani: Cinecittà, (Stabilimenti di posa) Cines (Produzione), Enic (Noleggio e sale), Banca del Lavoro (Credito cinematografico). Questi organismi debbono essere salvati e sottratti alla speculazione dei singoli: non debbono più essere complici di interessi privati, ma la naturale difesa del nostro cinema.

Essi dovranno costituire la base del nostro lavoro e perciò facilitare la costituzione del gruppo più vitale e adatto alla difesa di quelle conquiste che, malgrado tutto, il cinema italiano è riuscito a raggiungere. Gli attori, i registi, gli sceneggiatori e quanti lavorano per il nostro cinema possono costituirsi in cooperativa e affrontare una produzione consapevole delle nostre forze e delle nostre debolezze.

Questa è la nostra proposta, sicuri che la « Cooperativa del cinema » sarà, in ogni caso, una valvola di sicurezza per la nostra produzione e in qualunque evento, troverà quest'organismo saldo e con larghe capacità di resistenza.

Gli imprenditori privati non avranno nulla da temere dalla nostra iniziativa, che mira soltanto ad assicurare un minimo di lavoro a tutti, senza presupposti speculativi. Si pensi, sia pure in altro clima, alla costituzione degli Artisti Associati americani. Douglas Fairbanks, Mary Pickford e compagni sembrarono, agli industriali americani, dei rivoluzionari. Dopo la costituzione di quel gruppo in America si evitarono i monopoli — e ciò può dar noia ai fautori degli attuali monopoli — ma si raggiunse anche l'equilibrio delle paghe e dei costi di produzione. Una cooperativa, che abbracci le migliori forze del nostro cinema, rassicurerà un minimo di lavoro per le maestranze di Cinecittà e un minimo di produzione per le sale dell'Ente. Contribuirà, inoltre, a sgravare i pesi di quegli organismi parastatali (contratti con attori e registi, spese generali) dando le stesse garanzie, se non maggiori, al credito Cinematografico della Banca del Lavoro di quelle che per il passato offrivano certi produttori privati.

Come funzionerebbe questa cooperativa? Non è questa la sede per presentare un progetto dettagliato che dovrà scaturire dalla intelligenza e dalla volontà di tutti gli interessati. Grosso modo il funzionamento dovrebbe essere quello iniziale degli « Artisti Associati » americani. Oltre agli utili cooperativi gli associati avrebbero una partecipazione film per film in relazione alla loro prestazione. Una diaria giornaliera permetterebbe a tutti di vivere in attesa della maturazione degli utili rispettivi.

Non vogliamo però anticipare la discussione. Abbiamo fatto una proposta e fissato delle promesse convinti che la solidarietà degli uomini del nostro cinema possa esistere.

ALFREDO GUARINI

METODO E SCENEGGIATURA

Sovente, a proposito del lavoro di sceneggiatura, che forina da parecchi anni la mia professione, mi sono posto un interrogativo, solo in apparenza ingenuo e di gusto discutibile.

Mi sono chiesto, e mi chiedo, se sia possibile sceneggiare, sulla base di un metodo, che aiuti la sensibilità dei collaboranti, nel raggiungimento più chiaro del miglior risultato.

Come a domandare, se esiste un metodo concreto per... dipingere bene o bene comporre musicalmente? Ma, hai voglia col metodo, se dietro non ci sta Velasquez o Malipiero!

Naturalmente.

Eppure ogni artista, potrà sempre documentarci una sua « costante di esigenze » per le quali egli necessita, di questa o quella condizione di lavoro, onde raggiungere la sua possibilità di espressione più compiuta. Ad esempio, il tale... scrive solo su carta quadrettata; altrimenti non gli vengono idee.... C'è già un principio rudimentale di metodo nella faccenda; estremamente personale, d'accordo; un autometodo soltanto, sia pure, ma c'è. Sempre che, bene inteso, si voglia considerare metodo, una applicazione volontaria di costanti (dedotte da un'esperienza a ripetizione nel caso osservato) valide per qualsivoglia sensibilità, e tali da non rendere la strada più confusa a questa; precisando le difficoltà ed evitando le facili soluzioni; e tali ancora da non modificarla nel suo percorso, da contenuto a forma, fino al raggiungimento della sua più autentica decantazione.

E dunque l'autometodo, non è ancora un metodo.

Abbiamo detto Velasquez o Malipiero; giustissimo. Senza Mozart, niente Mozart. e tuttavia il contrappunto, come la grammatica, come la sintassi, se non esistessero, Wagner, o Manzoni o Bontempelli, o chi più vi piace, avrebbe finito, o finirebbe con l'inventarli, o comunque, qualcuno da loro ne dedurrebbe una tecnica sistematica, creando le regole così, di un linguaggio, come di una scrittura musicale. Per la necessità di render maneggevoli quei modi più pronti e semplici di disporre la materia, in partenza tale, da venir più... difficilmente resa suscettibile di stile.

Quindi, come si vede, non si può dir metodo senza implicare collettività, salvo, l'esigenza della carta quadrettata; ma in simile caso nessuno può sognarsi di confonderla con una metodica collettiva. Perché tanto più ci avviciniamo alla soggettività pura (ossia ad una stessità, nemmeno più distinguibile come tale da altro, che non sia la... stessità stessa) tanto meno la materia è suscettibile di venir trattata metodicamente, poiché il passo tra il metodico e lo speculativo, è sì percettibile quanto il... punto matematico, ma non meno di questo infinitesimale.

Ora soggetto puro non implica alterità.

Ma chi lavora di sceneggiatura, non lavora mai da solo. Chi lavora di sceneggiatura, sa bene che sgobba intorno a blocchi di materia, che devono assumere inequivocabili aspetti di chiara comunicabilità per tanta altra gente dai collaboratori di tavolino, a quelli di teatro di posa, al pubblico....

Ma ho forse l'aria di voler sostenere con questo, che i risultati, mettiamo, di un Beethoven, non sono altrettanto comunicativi di quelli di una buona pellicola, figlia di una buona sceneggiatura, per il solo fatto che il nostro sommo, lavorava tutto da sé

solo soletto, senza troppe implicanze di alterità?

No, certo. Perché qui non è questione di comunicativa, di risultato stilistico, intendiamoci bene, ma solo di possibile ricerca di un metodo, in rapporto a quel collettivissimo lavoro che è lo sceneggiatore. Chiari e comunicativi sono Casorati o Montale, che lavorano ognuno per conto suo. Chiari e comunicativi, perché riescono a dire « tutto » quello che dicono, senza che un briciolo di questo « tutto » rimanga dentro di loro. In arte, chi non esterna « tutto » il proprio esternabile, esterna una parte per il tutto, ossia un modo di intenderci, il che presuppone che sia ben noto quanto su cui, intendere ci si deve. Per questo i simboli, nei migliori dei casi, infastidiscono il buon gusto degli intenditori....

Chiari e comunicativi sono le opere firmate da un Clair o da un Pabst, quando lo sono. E chiare e comunicative, in rapporto alla loro funzione, furono le sceneggiature di quei signori. Di fronte all'arte i quattro nominati si trovano nelle identiche condizioni. Ma non di fronte al metodo applicabile al collettivo, che solo in tal caso, ripetiamo, si può far questione di metodo. Non fosse altro che per un minimo.

E perché questo si potrà subito chiedere? Forse perché è nella fatalità di ogni dialettica, posta sempre quale schema a priori, di ogni qualsiasi struttura, che il molto, i più, i vari, il molteplice infine, se da questo si parte, sia necessario ridurlo all'uno, e viceversa, nel giro di una inconciliabilità sottile e profonda, da cui nasce ogni dramma (ogni antinomia) per piccolo, o grande che sia. Facciamo in molti il film: ma lo firma il regista. Il tale scrisse quel capolavoro che ognuno sa; e sono gli altri che leggendolo, ne godranno la suggestione totale.

Esempi superficiali ne convengo; non più superficiali, se l'impegno di fronte al tema di questo articolo, mi consentisse con maggior spazio, di ridurli da fenomeno a valore. Il che è possibile, non meno di quanto lo sia la ricerca del metodo nel lavoro di sceneggiatura.

Ogni sceneggiatore, dopo una certa esperienza di lavoro, scopre come sia necessaria una affinità tra i singoli colleghi per capirsi, sul piano di un linguaggio comune, che altrimenti dal lavoro ne sorge una vera torre di Babele. Affinità; stesso linguaggio; siamo tutti d'accordo su questo. Anch'io. Ma confesso che mi par molto difficile, spiegare in che possa consistere questa affinità o comunanza di linguaggio. Diamo per dato che ci sia un buon termometro per misurarla. E allora, ecco un metodo di lavoro iniziale bell'è scoperto. Una costante ben determinata. Se il produttore ci sta, si impugna il termometro, si misurano gli affini, si comincia e tutto corre via più facile, e la sceneggiatura scorre via più limpida dell'acqua di Trevi.

Naturalmente nemmeno io credo che sia solamente questione di una supposta precisabile affinità o comunanza. E' questione di cento altre cose insieme, tutti mi diranno. Dal solito ingegno, alla solita volontà di andar d'accordo, alla onestà e all'amore per il lavoro... Un metodo per arrivare al possesso iniziale, antesceneggiatura, di questi preziosi ingredienti di collaborazione? Troppo difficile. Anche perché, di ognuna delle parole relative ai valori suddetti degli ingredienti, io non so bene se ne conosco il

significato; un mio significato voglio dire, dedotto da una mia chiara posizione teorica, a sua volta desunta da una mia chiaramente criticata esperienza ».

(E del resto, che vuol dire chiarezza?)

Le parole, senza l'estenuante procedimento di un'analisi speculativa, sono sempre, fate morgane, tanto più incantatrici quanto più il deserto è aspro.

In ogni modo, a me sembra di aver individuato un errore costante, proprio di tutte le discussioni di sceneggiatura, alle quali ho preso parte, o alle quali ho assistito; errore che mi sembra di potere desumere perfino dalla visione stessa di una qualunque pellicola, quando il pezzo non funziona, non comunica, non è chiaro. E ritengo che a questo errore costante, si possa porre un costante rimedio. Mediante una funzione metodica?

Vediamo.

Come ognuno di noi del mestiere sa bene, non c'è un metodo preciso per l'avvio di una discussione di sceneggiatura. Dipende. Dalla gente che vi lavora, dal loro umore, dalla situazione pratica e finanziaria nella quale si lavora, dall'amabile genialità organizzativa in proposito dei nostri produttori, così sensibili nello scegliere gli affini e sistemarli nelle più affini condizioni di lavoro, così delicatamente perspicaci nel destreggiarsi col materiale umano, a seconda che gode della loro stima da quaranta-cinquanta mila di contratto, o meno. E tutto ciò senza un briciolo di presunzione da parte loro, ben inteso...

si comincia infine, sempre un po' come Dio vuole. E in Dio, di metodico, c'è solo quel modo tutto umano, di stentare a comprendere come contro un muro, cozzar di testa dura sia un... metodo sbagliato.

Poi, a discussione iniziata, spesso a litigio, qualche volta, nei casi migliori, si cerca di applicare il sistema della tesi. Una idea centrale da dimostrarsi proporzionalmente, scena per scena, quasi come un teorema. Se non la si perde per strada, questo è già metodo.

Ma tesi o no, anche a voler far questione di collaboratori affinissimi tra loro, fino ai limiti dell'identico, se ciò fosse possibile, io mi chiedo: « Quelle parole, che al termine della baruffa, noi trascriviamo, nella stesura di trattamento, non sono per caso, dei nodi al fazzoletto? ». Il nodo al fazzoletto è valido se tu ricordi tutto quello che devi ricordare a proposito del nodo, che tu hai fatto, solo in virtù di quanto hai pensato prima; tutta roba rimasta in testa tua, tutta dentro, tutta in te...

Non potrò mai dimenticare un mio caro collega di lavoro. Che brillante animatore di discussioni! Discuteva di sceneggiatura non solo con noi, e con le sue idee, ma con tutto se stesso. Realizzava la scena in discussione, seduta stante. Un prodigio. Recitava la parte, il contenuto della parte che l'attore avrebbe poi dovuto esprimere in teatro di posa. Uno spettacolo, guardarlo! Noi si taceva ammirati. E lui sosteneva, dimostrandolo con tutto se stesso, che quel tale personaggio, doveva fare, proprio come egli considerava giusto dovess, perché quel personaggio, l'amico affermava categoricamente, era un « inconsapevole dei suoi atti », e non altro. Così dicendo, e così rappresentando. L'amico diventava talmente — e noi con lui, tanto era il potere della sua mimica comunicativa di... sceneggiatore — inconsapevole dei suoi atti, che alla fine ogni dubbio svaniva. E si decise allora, come un sol uo-

mo, di far bere al personaggio inconsapevole, del vino spumante, in presenza dei suoi creditori, proprio come l'amico ci aveva fatto vedere, dandoci un brivido. Eravamo tutti soddisfatti. Di modo che in sede di sceneggiatura si precisò un bel taglio come segue, « F. int. L'uomo guarda sprezzante i creditori e beve nella coppa, con stupefazione dei compagni ».

Durante la proiezione della pellicola, e la scena non era poi venuta male del tutto, udii commentare la medesima così: « ma quello è un tipo che sa davvero infischiarci dei propri guai ».

I critici poi giudicarono il pezzo alquanto fasullo; fuori tono col rimanente. Non si capiva bene se il personaggio soffriva o meno della sua amarissima condizione di... di... di che cosa? Insomma, se fosse o non inconsapevole dei suoi atti.

Perché poi, che cosa vuol dire essere inconsapevole dei propri atti? Ed eccoci al punto. Come sempre, di fronte a un'interrogazione alla quale bisogna rispondere.

Allora diremo che stabilito un contenuto, comunque stabilito, è necessario che non si mutino le parole, parola per parola, della sua possibile espressione o definizione di trattamento. E scavarle poi nel significato, fino in fondo, fino a una loro ultima significazione, fino all'ultimo filamento della radice. Se per caso in questo vaglio, si cade nel super sottile, nell'irrappresentabile vuol dire che il vaglio è fatto male. Senza... metodo. Se è fatto bene, con giusta intuizione dei valori di rapporto, tra espressione e schemi determinanti si osserverà alla fine questo fenomeno... miracoloso. Che l'ultimo dei significati dedotti da questa analisi è soltanto una immagine. Quell'immagine che si dovrà trasferire sullo schermo; quella immagine valida per dirci chiaramente, che il bevitore di spumante, è davvero inconsapevole dei suoi atti, invece di apparir questo o quello, a seconda della reazione personale dello spettatore, che si sarà trovato di fronte, non ad una definita immagine, ma ad un nodo al fazzoletto. Difficile capire che cosa un simile nodo ricordi, se non entriamo nella testa di chi lo ha fatto. Solo in conseguenza della nostra indicata analisi, l'immagine sarà la propria del contenuto da prima enunciato in parole, e lo conterrà tutto (tratteremo negli articoli seguenti al questione del suo più estremo piano teorico). Diversamente, senza il raggiungimento di questa immagine, si trascrivono nella sceneggiatura ancora e soltanto delle parole, altre parole indicatrici di altre sempre passibili di venire indicate con altre parole ancora, e queste trascritte, in relazione con le primitive del tema, solo in un relativo giro di intenzioni, per quella continua circolarità concentrica propria dei significati del linguaggio parlato ossia non posto criticamente di fronte a se stesso, nel tentativo di rappresentarsi con un ché, di identico, ma non più suscettibile, di venire ancora espresso con altro linguaggio, a sua volta suscettibile ecct. ecct... Vedi a questo proposito il significare all'infinito di ognuno dei termini, componenti il significato d'una parola nel vocabolario. A sua volta ogni termine... e così via.

Mentre quando il linguaggio si coagula in una sua ultima insuperabile autoespressione, raggiungiamo con esso, da un lato le immagini dell'arte, e da un altro i modi assoluti della metafisica, della matematica, della dialettica.

E allora, questo metodo è riducibile a una formula semplice e facilmente comunicabile? Credo di sì. Bisogna saperla vedere nella forbice di due interrogativi. Tra un « perché », e un « che cosa ». Domandarsi il perché di ogni fine, che i contenuti propongono, a cominciare se è possibile, dal perché relativo alla finalità del film stesso.

« Perché ci sembra con questo di poter dire la tal cosa.

Fino a dei « perché », e dei « che cosa » più particolari.

« Perché » Luigi si reca da Anna?

Perché è geloso di Anna.

E che cosa vuol dire gelosia in genere, e poi gelosia di Luigi per Anna- ».

Perché. Che cosa. Tutto qui? si tutto qui. Troppo poco? Poco forse, ma convenientemente, è stremamente maneggevole. Perché, e che cosa, ad ogni passo, viaviva che dal tema fondamentale, si arriva ai margini della trama.

Forse ho l'aria di aver sfondato con questi suggerimenti, una porta aperta. Mi si vorrà ricordare, che in fondo, è sempre questione di perché e che cosa. Certamente. Un metodo non si inventa. E' soltanto un... metodo per erigere a costante, ciò che prima era soltanto più o meno percepibile ripetizione di fenomeno in... natura.

Preme giungere, di interrogativo in interrogativo, fino all'ultima risposta, fino all'immagine. Altrimenti se si rimane a metà strada, lo abbiamo detto, si corre il rischio di fare molti nodi al fazzoletto. Nodi, che in sede di sceneggiatura illudono, sullo schermo deludono, perché? Che cosa? Piccole domande di rendimento sicuro. (Provare per credere). E quindi rigidamente severe nell'indicazione di tutte le mentabili difficoltà. Occorre rispondere senza nodi al fazzoletto ai due interrogativi che teoricamente ne propongano un terzo. Perché questa esigenza di interrogativi a forbice nei riguardi della sceneggiatura del cinematografo.

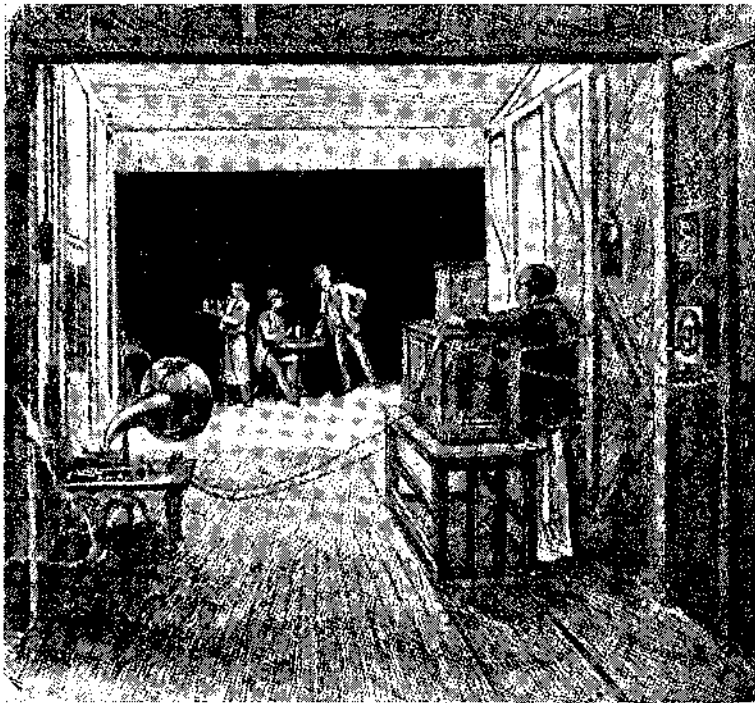
E' domanda questa, che pone in giuoco il problema stesso dell'immagine, che tenteremo di risolvere nei prossimi articoli.

ENRICO RIBULSI



GLI INDIFFERENTI

Perché Malasomma segue, con aria tanto tormentata, il filo della pellicola? Vuoto e falso, da dodici anni egli sforna senza posa quelle meschine, nauseanti bugie che sono le commedie comiche-sentimentali. Dalla « Telefonista » a « In due si soffre meglio », attraverso « Eravamo sette sorelle » la formula è sempre quella: Malasomma non ha neppure più bisogno di recarsi a Cinecittà. E' uno dei maggiori esempi di come si possa con metodica indifferenza seguire ad ingannare se stessi e il pubblico.



Esperimenti di Edison di cinematografia sonora
(da un disegno del 1894)

PREISTORIA DEL "SONORO"

Ricerca l'inventore della registrazione sonora per il cinema sarebbe inutile ed assurdo. Riesce perfino difficile, in un periodo di invenzioni, di scoperte e di perfezionamenti, attribuire i meriti dei singoli studi che hanno portato alla creazione dei moderni apparecchi e stabilire con esattezza la paternità e la priorità dei vari ritrovati. Più ancora dell'ambizione degli uomini, le solite rivendicazioni nazionali hanno confuso le acque ed occorre tener presente che, dovendo partire da eguali basi, fu possibile a scienziati e scopritori, in luoghi diversi e senza contatti reciproci, battere la stessa strada ignorando il lavoro altrui. La messa a punto dei sistemi di registrazione e di riproduzione del suono, investendo i più diversi campi della fisica, dall'elettrotecnica all'acustica, dall'ottica alla meccanica, fu preceduta da una serie di invenzioni che prepararono la strada e resero possibile l'impiego dei vari ritrovati.

Non sarebbe stato facile pensare, nel 1864, quando fu inventato il telefono, e nel 1873, quando fu scoperta la cellula fotoresistente al selenio, quale contributo avrebbero portato questi nuovi apparecchi, e quelli da essi direttamente derivati, alla risoluzione del problema. Ma altri studi, in un altro campo della fisica, prepararono più da vicino il terreno ad una prima risoluzione.

Alla fine della prima metà dello scorso secolo, in Francia, si erano compiuti degli studi sulla descrizione meccanica dei diagrammi delle onde sonore. Scott aveva applicato al corno acustico una membrana vibrante ed a questa una penna che tracciava, su di un cilindro mosso da un movimento di orologeria (come nei sismografi), un diagramma corrispondente alle vibrazioni della membrana. Poiché i movimenti della membrana erano comandati dalle onde sonore, convogliate nel corno acustico, Scott aveva trovato così un modo di «scrivere» il suono. L'apparecchio non era destinato ad alcun fine pratico ma solo allo studio dei fenomeni acustici e delle onde sonore.

Si incontrano spesso nella storia della scienza uomini che, con uno stupendo intuito della utilità o della commercialità di determinati ritrovati, riescono a completare ed a coordinare in quel senso gli studi degli scienziati, le piccole scoperte e le soluzioni geniali rimaste slegate e senza sbocco. Uno di questi uomini è Thomas A. Edison.

Non sappiamo se Edison fosse al corrente delle esperienze di Scott, o se, piuttosto, giovane allora trentenne, avesse avuto semplicemente notizia degli studi di Young e Duhamel e degli altri che parallelamente si andavano allora compiendo nell'America stessa. Certo è che, tecnicamente, la prima «macchina parlante» costruita, il fonografo di Edison, era la conseguenza immediata dell'apparecchio di Scott. Alla punta scrivente era sostituito uno stilo che tracciava il solco, recante la modulazione, sul cilindro di cera molle. Nella riproduzione avveniva il processo inverso: la punta costretta nel solco, trasmettendo la modulazione alla membrana, la faceva vibrare e quindi riprodurre onde sonore simili a quelle che avevano dato luogo alla registrazione.

Se però, già dal 1877, anno della invenzione del fonografo, il problema della registrazione e riproduzione del suono poteva dirsi risolto, non altrettanto era per la registrazione e riproduzione del movimento, cioè per il cinema: dopo i seri studi di Pater Mark Roget sul fenomeno della permanenza delle immagini nella retina dell'occhio, ci si baloccava ancora le Ruote Viventi, i Tamburi Magici, e i Cinematoscopi. Nello stesso anno in cui nasceva il fonografo Muybridge, con un esperimento rimasto celebre, analizzava il movimento delle gambe di un cavallo in corsa usando ventiquattro macchine fotografiche che scattavano successivamente, comandato dal movimento del cavallo stesso. Edison, al corrente di tutte queste prove, si propose di dotare le sue voci ed i suoni di immagini in sincronismo ed iniziò gli studi per ottenere come gli altri sperimentatori le fotografie in movimento. È interessante notare come per quest'uomo lo spettacolo cinematografico, prima ancora della sua nascita, sia concepito già fornito di voce e suono. E l'idea non è solo di Edison, ma anche, divenuto il fonografo di dominio pubblico, di altri, che, come il Donisthorpe, in mancanza della proiezione animata, si accontentano di produrre delle fotografie parlanti, pur sentendo la limitazione del mezzo: «with motionless lips and unchanged expression».

Dopo la costruzione dei «Kinetografi» da parte di Edison e dopo la dimostrazione dei fratelli Lumière, la via del cinema sonoro sembra più che definitivamente segnata, addirittura risolta. Il Kinetografo diventa subito «Kinetofono»: mentre l'occhio osserva dentro la scatola (gli apparecchi di Edison non sono apparecchi da proiezione) il movimento delle figurine, due tubicini portano alle orecchie i suoni di un fonografo in sincronismo con l'immagine. Edison anzi, da spirito pratico e commerciale, diffonde nelle sale di ritrovo molti di questi apparecchi che funzionano con l'introduzione di una monetina.

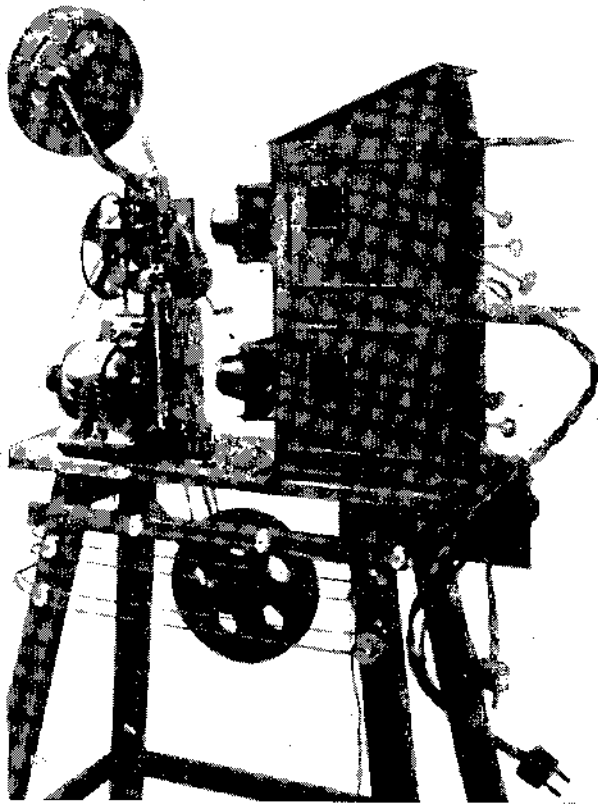
Poteva sembrare, all'inizio del 1900, che, malgrado il procedere degli studi sulla registrazione fotoelettrica del suono, il problema del cinema sonoro fosse ormai definitivamente imperniato sull'accoppiamento del fonografo al proiettore. Su questa strada non si ebbero più che i perfezionamenti logici e non innovazioni sostanziali. Il sistema presentava due grossi difetti: il primo per avere un volume di riproduzione sonora tale da non permettere l'audizione ad un discreto numero di spettatori, il secondo nella difficoltà di ottenere e mantenere il sincronismo tra immagine e suono.

Il primo difetto sembrava il più grave e si procedette nei miglioramenti in maniera assai faticosa. In quel periodo Fleming non aveva ancora preparato i suoi primi tubi elettronici che sfruttano l'effetto termoionico, scoperto dallo stesso Edison, e la prima «valvola di Fleming», il

diodo, fu realizzata nel 1904. Gli amplificatori a tubi elettronici ed il rivelatore elettromagnetico compariranno più tardi e solo allora il problema del volume del suono potrà dirsi risolto.

Tutti gli sperimentatori si rivolsero dal 1900 in poi allo studio dei vari sistemi per sincronizzare il disco al film. Edison ideò una connessione meccanica, attraverso un lungo asse, dal fonografo presso lo schermo al proiettore in cabina, che stabilizzava la velocità dei due organi. Si studiarono tutta una serie di « segnali di sincronismo » che disposti sulla pellicola (Fig. 2) davano al loro apparire sullo schermo il comando di partenza al disco. In Francia Léon Gaumont, insieme ai suoi numerosi collaboratori, portò un forte contributo a queste ricerche ideando geniali sistemi di sincronismo attraverso connessioni meccaniche ed infine attraverso connessioni elettriche e distributori di corrente tra i motori. Mentre il « cinema parlato » di Gaumont varcava l'oceano per essere presentato a New York, in Germania si studiava ancora il problema del sincronismo: Oscar Messter ottenne in quel periodo tutta una serie di brevetti sui « segnali di sincronismo ». Il « Cinefono » e il « Vivafono » presentavano dei nuovi strumenti indicatori che permettevano di seguire l'avanzamento del film e della puntina del diaframma e di correggere quindi ogni uscita di sincronismo.

Come si vede, non si può dire che mancassero, nello studio del problema, soluzioni geniali, ma contro tutti i ritrovati, fonografo e proiettore rimanevano due organi distinti, accoppiati attraverso soluzioni macchinose, di scarsa praticità anche nei migliori sistemi, e richiedenti inoltre la sorveglianza di un personale specializzato ed un complesso di nuove apparecchiature. Bastava uno strappo prodottosi nella pellicola per creare un serio impaccio alla proiezione. Questi fatti, la poca maneggevolezza, la scarsa durata dei dischi, causarono in seguito, una volta perfezionatosi ed affermatosi il sistema fotoelettrico, l'abbandono del sistema fotografico, prima ancora che, usciti dalla fase delle esperienze e delle prove, si potesse cominciare a parlare veramente di una « epoca del sonoro ».



La macchina da presa sonora di Lausie (1912)

Mentre da una parte si lavorava attorno all'invenzione di Edison, un altro esercito di pionieri studiava un sistema di registrazione del suono che, benchè all'inizio più complesso e delicato, trionferà e rimarrà l'unico pratico ed efficiente. Anche in questo caso i primi sperimentatori non pensavano minimamente all'impiego, nel senso in cui si fa oggi, dei loro principi, nè intuivano quale successo scientifico e commerciale avrebbe avuto i derivati dei loro apparecchi.

Nel 1878 Alessandro Blake, attaccando ad una membrana vibrante uno specchietto e seguendo i movimenti del pennello di luce da esso riflesso, ottenne per primo quel sistema di amplificazione ottica nel movimento che tanto verrà usato. Blake diresse in seguito il pennello di luce su una lastra fotografica, mossa da un movimento di orologeria, ottenendo così, al vibrare dello specchietto, un diagramma del suono producente la vibrazione. Lo scopo di Blake nel preparare questa specie di prima colonna sonora non era certo, ad un anno di distanza dall'invenzione del fonografo, quello di riprodurre il suono, ma piuttosto di ottenere, come Scott, una espressione grafica delle onde sonore.

Chi per primo sembra aver pensato alla realizzazione di un sistema fotografico-elettrico per la riproduzione del suono, risulta esser stato Charles E. Fritts. Fritts fin dal 1880 avrebbe fatta richiesta di un brevetto di un « Recording and reproduction of pulsations or variations in sounds an other phenomena ». L'apparecchio di registrazione era analogo a quello di Blake, salvo per la lastra fotografica che era sostituita da una banda sensibile di notevole lunghezza, avvolta in due magazzini, come poi nelle macchine da presa. L'innovazione importante era nella riproduzione: la banda impressionata passava tra una sorgente di luce ed una stretta fessura. Il diagramma segnato sulla banda, animata di moto continuo, veniva così a modulare la luce che, attraversata la fessura, andava ad eccitare una cellula fotoresistente al selenio. La variazione di luce, trasformata così in impulsi elettrici, potevano riprodurre i suoi registrati. Come si vede tutto l'apparecchio non differiva molto nel suo schema generale, dai moderni « lettori del suono ». Le testimonianze americane danno molto valore agli studi di Fritts: non si comprende tuttavia come un brevetto richiesto nel 1880, fosse concesso solo nel 1916, a trentasei anni di distanza.

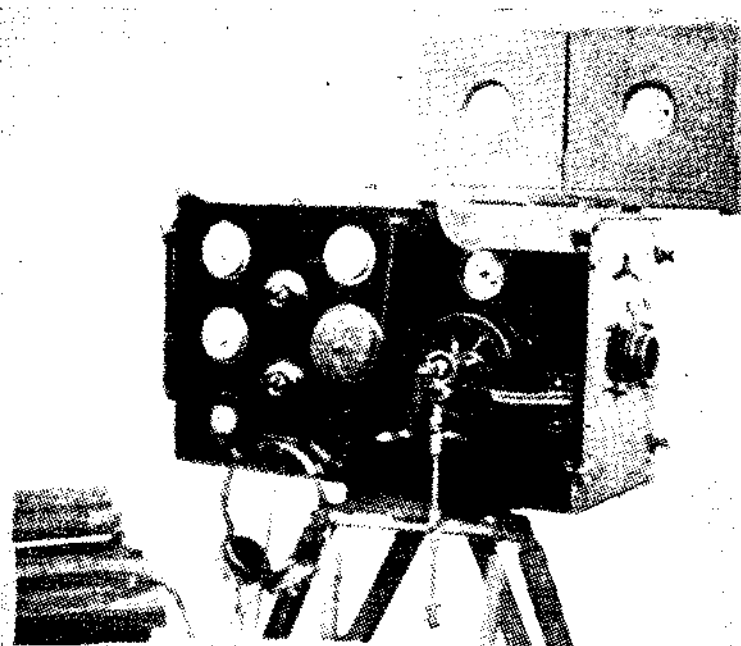
Quasi contemporaneamente agli studi di Fritts, in Francia nel 1893, Blondel inventa il galvanometro a specchio detto anche oscillografo. Nell'apparecchio di Fritts si sentiva affatto la necessità di questo strumento che lo specchio vibrante era connesso meccanicamente e direttamente alla membrana davanti alla quale si parlava o si producevano i suoni, e sarebbe forse sembrato allora un giro vizioso, per le esigenze puramente sperimentali del complesso, tradurre le vibrazioni della membrana in impulsi elettrici, col microfono, per poi trasformarlo nuovamente, come si fa con l'oscillografo, in vibrazioni meccaniche di un'altra membrana azionante lo specchio. Pare tuttavia che nello strano brevetto Fritts si parlasse già di un organo simile, che avrebbe potuto essere utilizzato nell'apparecchio da registrazione, e d'altra parte non è da escludere che Fritts fin dal 1880 abbia avuta un'idea del genere: poco prima di quel tempo Bell aveva popolarizzato in America il telefono, inventato da Meucci nel 1864. Ora il galvanometro a specchio non è, in linea schematica, che un ricevitore telefonico alla cui membrana vibrante sia applicato uno specchietto. Ma se ricercare chi per primo ha costruito quest'organo, importantissimo oggi per la registrazione del suono, è una questione di pura curiosità, è necessario notare che il sistema di riproduzione lampada-banda recante la modulazione-fessura-cellula al selenio rimane per lungo tempo immutato. Tutta l'attenzione dei ricercatori sarà concentrata sulla registrazione e principalmente sul proble-

ma della modulazione della luce per impressionare la banda fotografica.

Mentre Marage registra servendosi dell'oscillografo di Blondel, nel frattempo perfezionato, altri si rivolgono a sistemi non meccanici della modulazione della luce. Da molti anni Simon e Thomson avevano compiuto alcuni studi sull'arco voltaico. Si era trovato in sostanza il modo di controllare l'intensità luminosa al variare della corrente di un circuito collegato all'arco stesso. L'apparecchio prendeva il nome di « arco flottante » od anche di « arco cantante ». All'inizio di questo secolo Duddel si propone di usare tale sorgente di luce per la registrazione del suono e comanda le variazioni di luminosità dell'arco con la corrente di un microfono. Duddel otteneva così, sulla striscia sensibile, non già un diagramma del suono, ma il succedersi di zone di densità più o meno forte, una registrazione cioè, come sarebbe chiamata oggi, a « densità variabile » mentre con l'oscillografo si aveva la registrazione ad « area variabile ». Anche Ernst Ruhmer brevettò un sistema ad arco cantante: sembra che egli per la prima volta usasse, quale banda sensibile, della normale pellicola cinematografica.

Finora nessuno degli sperimentatori aveva intuito la possibilità dello sfruttamento del proprio sistema per sonorizzare le scene cinematografiche. Il cinema era allora un traballante congegno, relegato nei baracconi da fiera, che non interessava gli uomini intenti alle ricerche scientifiche. Mentre gente animata soprattutto da considerazioni commerciali, cercava in ogni modo di far parlare coi dischi le immagini proiettate, gli apparecchi a registrazione fotografica rimanevano come una brillante soluzione scientifica di fonografo, come una interessante invenzione frutto dello studio e del progresso del secolo. Fu Eugène Augustin Lauste che nel 1906 ebbe l'idea, forse già suggerita dal russo Poliakov, di unire in una unica pellicola sia la registrazione sonora, sia la successione delle immagini. Si risolveva così il problema del sincronismo che tanto aveva impacciato gli sperimentatori dei metodi fotografici. Lauste aveva già, insieme ai suoi collaboratori, provato i vari sistemi allora in uso per la registrazione. Egli perfezionò l'oscillografo eliminando la membrana vibrante e sostituendola, tra le espansioni polari dell'elettrocalamita, con due fili di bronzo al silicio tesi e portanti lo specchio. Nella macchina da presa di Lauste (fig. 5) una metà della pellicola era impressionata dal registratore del suono, mentre l'altra metà era riservata alla scena (fig. 3, 4). Naturalmente il quadruccio dell'immagine risultava così molto ridotto e, per perdere il meno possibile in altezza, prendeva una forma approssimativamente quadrangolare. L'apparecchio da proiezione aveva una doppia lanterna (fig. 6), con due archi: il primo destinato alla proiezione dell'immagine, il secondo, attraverso la « colonna sonora », illuminava la cellula al selenio. Lauste continuò per molto tempo i suoi studi e perfezionamenti, specie sugli organi modulatori, e registrò varie centinaia di metri di film sia ad area che a densità variabile.

Ormai il problema del cinema sonoro, come fatto tecnico, poteva dirsi risolto. I miagolanti apparecchi di Lauste, che lasciavano assai scettici i primi spettatori, non avevano più bisogno che di perfezionamenti. Kerr e poi Karolus avevano ideate e costruite le primissime cellule fotoelettriche, ma è Theodore W. Case che ha l'idea di sostituire, nel suo sistema, la vecchia cellula al selenio con una cellula fotoelettrica da lui costruita e perfezionata. E, se con questa innovazione si guadagna notevolmente in qualità e rendimento nella riproduzione, un'altra scoperta viene a semplificare la registrazione. Lee De Forest, quello stesso che nel 1907 aveva applicato al diodo di Fleming il tempo elettrodo creando così la piccola valvola che rivoluzionerà il mondo, sostituisce il galva-



Proiettore per cinematografia sonora di Lauste (1911)

nometro con la sua valvola a luminescenza « Photion ». Questa lampada, la cui luminosità viene comandata dalla corrente microfonica, segue senza alcuna inerzia la modulazione ed è assai più costante sicura e precisa dell'arco cantante. Sembra anzi all'apparire della « Photion » e dell'analoga « Aeolight », che subito anche Case ha costruita, che il sistema a densità variabile sia destinato ad affermarsi sull'altro.

Il diffondersi ed il migliorare degli amplificatori a tubi elettronici, il perfezionarsi della meccanica dei proiettori e dei registratori, le caratteristiche delle nuove emulsioni, favoriscono i progressi dei vari sistemi; si ricerca adesso la purezza e la qualità del suono. La precisione dei nuovi apparecchi permette la riduzione della banda sonora che, da metà della pellicola, diviene ora una piccola colonna, a vantaggio dell'immagine. Siamo ormai in quel periodo di maturità degli studi in cui le Società si interessano ai brevetti e si associano agli inventori per lo sfruttamento. Comincia la corsa a chi per primo produrrà commercialmente il film sonoro.

E' la Warner Brothers che il 7 agosto 1926 presenta a Broadway il suo primo film sonoro « Don Juan » con John Barrymore. Ma il film è ancora sonorizzato con i dischi. Il sistema è quello perfezionato dalla Western Electric: vengono usati dischi di 39 centimetri di diametro che fanno 33 giri al secondo ed uno speciale proiettore in un sol blocco col giradischi. Il successo è notevole, ma sarà questo l'ultimo sistema di sonorizzazione fonografica. Case, perfezionati i suoi apparecchi ed unitosi alla Fox Film, brevetta il « Movietone », ed il 29 maggio 1927 viene presentato il primo film parlato con colonna sonora « Seventh Heaven » con Janet Gaynor e Charles Farrell. Intanto la Metro, la Paramount, la United Artists, la Universal e altre case minori si sono unite con la Western Electric per sfruttare un nuovo brevetto che prende il nome da questa Società, mentre la Radio Corporation of America brevetta il suo « R. C. A. Photophone » ed in Europa si lavora con il « Tri-Ergon » a cellula di Kerr e con il « G.P.P. Radio Cinema » alla cui messa a punto collabora, abbandonati i dischi, il vecchio Gaumont. Nel 1928 si procede alla normalizzazione delle misure della colonna sonora e delle caratteristiche dei proiettori per permettere il passaggio in tutte le sale dei film nei vari sistemi. Nel 1929 si producono in America 348 film sonori contro 400 film muti.

MARIO CALZINI

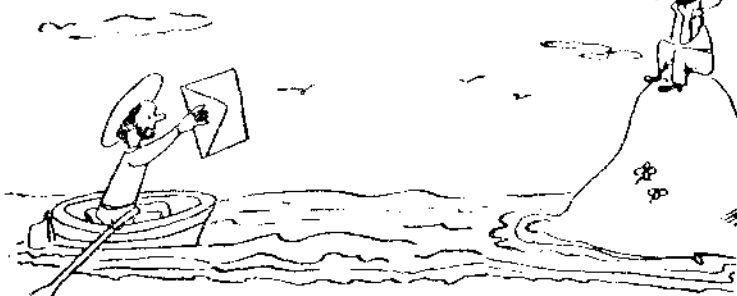
A TUTTI I LETTORI

Cari amici, mi accorgo che diventate di numero in numero sempre più numerosi. Secondo la mia vecchia abitudine, rispondo a tutte le vostre lettere, cercando di accontentarvi per quanto mi è possibile. E abbiate pazienza se talvolta non mi riesce di rispondere alle vostre domande: può darsi, anche, che voi chiediate notizie e dati magari inutili. Vi prego di osservare le norme vigenti di mettere il vostro nome e il vostro indirizzo sempre nel retro della busta; di inviare buste non foderate; e, se volete farmi cosa gradita, scrivete possibilmente a macchina o con chiara calligrafia. Procurate di essere concisi, evitando promesse inutili, domande cui ho già risposto ad altri lettori.

Molti di voi chiedono arretrati della rivista. Per maggiore comodità, inviate le richieste alla Amministrazione, direttamente. L'Amministrazione poi, mi passerà le richieste che non ha potuto soddisfare. Altrettanto dicasi per le offerte di numeri arretrati e di raccolte complete. Non chiedetemi indirizzi di attori e attrici, cui potete scrivere presso la rivista, che inoltrerà. Comunque sappiate che indirizzi di ogni specie, dati, elenchi di film, ecc., insomma tutto ciò che riguarda il cinema italiano: si trova nell'Almanacco del Cinema Italiano. Detto ciò, passo, cari amici, al consueto lavoro quindicinale.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza con lettori)



SALVO DI BERNARDO (Roma). - La tua calligrafia è perlomeno leggibile. E' rovesciata la fotografia in copertina. «Ora mi accorgo che bisogna aver molte cognizioni di natura specialistica, e bisogna conoscere i maestri; dei film e le loro opere». Nei capitoli sul regista i termini sono spiegati via via nel testo.

NINIA ANFOSSI (Lubiana). - Bene bene. Hai ragione tu. Le tue idee sono ottime. Continua nella tua attività di redattrice letteraria nell'unico giornale in italiano di Lubiana. Riporto una frase della tua lettera, che sarebbe da girarsi all'autorità competente: «E' ammissibile che in slovenia si continuino a mandare film scadenti che fanno disonore alla nostra produzione nazionale? E' ammissibile che proprio qui, di fronte a un popolo abituato prima della guerra alle visioni della migliore produzione mondiale, di fronte ad un popolo che, appunto perché vinto, ci osserva e tacitamente ci giudica, è ammissibile che

ci si ostini a mandare *Le due orfanette*, *C'è sempre un ma...*, *Avanti c'è posto*, e altri prodotti del genere? Non ti pare un controsenso oltretutto artistico anche politico?» Mandami pure tutte recensioni di film.

ALBERTO MACCHIAVELLO E VIN-CENZO ROSSI (Genova). - Alberto Lattuada ha risposto al vostro invito nel trattamento dei *Malavoglia*. Egli è infatti gentilissimo; certo uno dei nostri registi sui quali si può contare per qualche buon film. Auguri.

RAMASSA (Milano). - Prova a propormi a qualche regista. Auguri.

ELVIRA POTRAINI (Via Cairoli 12, Correggio Emilia). - Vorresti corrispondere con lettori.

POLVERE DI STELLE (Roma). - «Hai potuto inghiottire il gravolente boccone di *Campo de' fiori*? Io no. Non credi che andando di questo passo ci rovineremo lo stomaco coi nostri film? Non ho visto *Campo de' Fiori*. Per il resto hai ragione tu.

GIO' GLICIS (Nocera). - Uno soltanto. Per la cinematografia russa, dovrete leggere qualche storia del cinema. Noel Coward è anche autore e attore di teatro. Ha scritto *Cavalcade*, è stato il protagonista di un film - *The Scoundrel* - di Ben Hecht e Charles Mac Artur. Non posso dire la mia opinione circa il problema posto a proposito dell'*Uomo della Croce* perché non ho visto il film. Può darsi che si tratti dello stesso Alberto Testa, Enrico Morovich è lo stesso corrispondente di questa rubrica ed anche uno scrittore particolarmente fine e simpatico.

GIANCARLO FRACCHIA (Via Mazzini, 1 Mortara, prov. Pavia). - Ti interessa qualsiasi trattato sul jazz in lingua italiana, francese, inglese, numeri di riviste cinematografiche straniere. Può darsi che quella ragazza da te incontrata non fosse Alida Valli, nonostante le circostanze da proposte. Comunque, non molto gentile. Un tempo era modesta e cortese. E poiché siamo in argomento, è davvero deprecabile che un'attrice da rispettarsi, acconsenta a far la pubblicità a rosetti, biglietti e simili pastocchi.

PIGMALIONE (Paveto). - *La Mummia* è diretto da Karl Freund. *L'Inferno del Mari* da Gustav Ucicky. La parte di von Stroheim nell'*Imboscata* è stata soppressa. Per il cinema tedesco rivolgiti alla Film-Unione via Bari 15 Roma. L'*Almanacco* contiene gli elenchi dei film con numerosi dati. La Amministrazione possiede rari numeri arretrati.

ROBERTO CIUTI (via Pagano Dorica 17-2 Genova). - Desideri numeri arretrati della rivista, possibilmente da un lettore genovese, per comodità i titoli originali di *Frankenstein* e *Raffles* sono gli stessi che in italiano. Il messaggio è *Le messenger*. Vorresti corrispondere con qualche schedatore.

ALVAISE MARCHETTI (Roma). - Certo, sarebbe un guaio se il documentario perdesse la dignità artistica raggiunta. Giuste le tue osservazioni su quei due film.

ELEONORA BOSI (Ascoli Piceno). - Insomma tu fai piazza piena di tutti gli attori e le attrici del cinema italiano. Forse non sei un po' esagerata?

WALTER (Roma). - Non so se quella notizia sia priva di fondamento. Ma tre milioni di dollari è una cifra esagerata.

MONTALVO BELLAR (Pistoia). - *L'uomo più allegro di Vienna* è stato prodotto in Germania, mi pare il doppiatore abituale di Gable era Romolo Costa, in *Accade una notte* era Gino Corvi. Ti lagna perché a Pistoia Cinema giunge in ritardo. Passa le tue lamentele all'Amministrazione.

PAOLO MARCHESINI (Parma). - Il Capitolo sul Regista apparso su Cinema a puntate, potrà rispondere alle tue domande.

ANTONIO CARUBBI (Fornovo Taro). - *Notte di dicembre* di Max Ophüls con Pierre Blanchard, Eskimo di W. S. Van Dyke con attori non professionisti, *Laila* di George Schneevogt, *I Miserabili* di Henry Fescourt con Harry Baur e Charles Vanel, *Ragazze sole* di Jacques Deva.

DANTE DISPENSA (ag. 11 Comp. Moto, Carsoli, L'Aquila). - Lo scenografo fa il bozzetto. Rossano Brazzi proviene dal teatro Sperimentale del GUF di Firenze. Desideri corrispondere con i lettori.

G. R. (Asti). - Il volume di Rosario Angotti *Osservazioni sul cinema* è di carattere polemico e assolutamente personale; non ha carattere divulgativo. Anche a Roma è uscito *La vita trionfa*. Giusto: è preferibile vedere la riproduzione esatta dei fotogrammi dei film. Le fotografie comuni corrispondono non esattamente ai fotogrammi.

GIULIO DE ANGELIS (Firenze). - Sì, i soli film di Renoir apparsi in Italia sono quelli. Come mai così nullafatti, mi chiedi. Mah. Misteri della censura e dei noleggiatori. Il compagno di macchina è Carette, il marito della Simon è Ledoux. Quel film con la Ozeray ecc. è *I prigionieri del sogno*.

SILVANA CAROTTI (Firenze). - A quell'attore non ritengo sia accaduto nulla di gravissimo. Comunque tu non c'entri.

UNO STUDENTE LICEALE (Bottegone). - Circa il film di Mastrocinque, hai ragione tu. Prima che i film escano, prima che li abbia visti, non ho opinioni. L'ho detto lo stesso, su questa pagina, una volta, di scrivere articoli con un altro nome. Ma è bene evitare di saper chi sono.

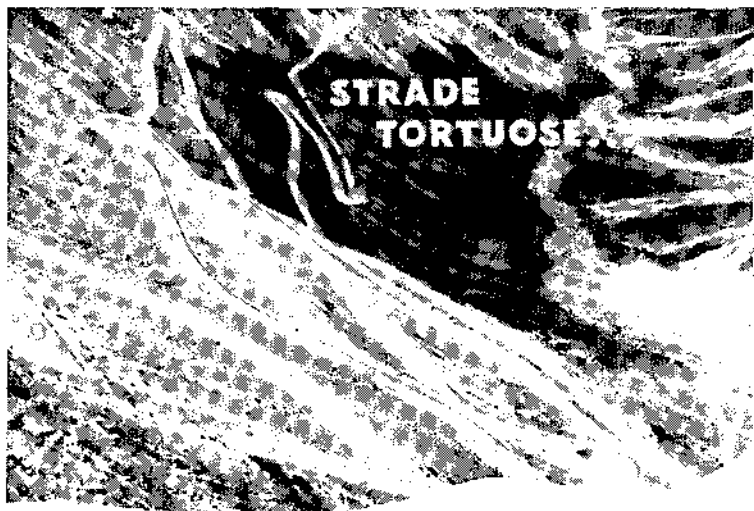
BRUNO BOITANO (Posta Militi). - Per gli attori tedeschi alla Film-Unione. E' annunciato un altro film con Gilberto Govi.

STUDENTE DI MILANO. - So, del tuo amore per il cinema; vero amore per il vero cinema. Avessero tutti il tuo acume, la tua precisione! Penso che per quegli articoli potrai risolvere tutto e bene con la tua visita in redazione. La persona che tu mi credi, potrai vederla senz'altro, magari telefonandole.

GIGLIO (Trieste). - Non esistono manuali sui disegni animati. E' possibile che il costo di un disegno animato si aggiri sulle 150.000 lire. Quanto all'incasso, dipende dal modo che viene distribuito. Può essere sfruttato all'estero, come gli altri film; o lasciandolo nell'originale, o con le didascalie sovrimpresse. Il lavoro può essere eseguito sia in Italia che altrove. A Roma hanno prodotto disegni animati la Bassoli, l'Incom, l'Istituto Luce. Quest'ultimo solo in bianco e nero. Non so se quei fogli si trovino attualmente sul mercato. *Anacieto* è la *faina* prodotto in Italia e venduto anche all'estero.

ANCHISE MORICOLI (via S. Francesco 8, Fano). - Vuoi precisare che la macchina di formato ridotto che sei disposto a cedere è da presa e non da proiezione. (16 mm.) Vuoi collaborare a iniziative di produzione di film in formato ridotto.

LETTORE TRIESTINO (Matera). - Vuoi comunicare a Giancarlo Fresia che sul jazz esistono anche i volumi seguenti: *Le Jazz-Hot* di Hugues Panassé, ed. Rarayot - A Correa, Paris; *Jazz* di Ezio Levi e



e incerte bisogna spesso per correre 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

Giancarlo Testoni, en. Magazzino Musicale Milano 1938, che ha una discografia ottima. Si può trovare forse in qualche libreria musicale. Per la edizione rilegata rivolgi direttamente alla Amministrazione, Piazza della Pilotta 3, Roma. La protagonista di Assenza ingiustificata è Alida Valli. Lilia Silvi sostiene la parte dell'unica, della compagna di scuola, sbarazzina e petulante.

AURORA (Milano) - Leggi quanto ho scritto « a tutti i lettori ».

UN CURIOSO (Rapallo) - Mi pare si tratti di un canale d'acqua che viene raccolta dalla locomotiva. Ma può darsi che io mi sbagli del tutto. Per gli altri lettori, dirò che vuoi sapere cosa sia « quella specie di parallelepipedo inerte posto in mezzo alle rotaie, che si vede nella sequenza di inizio della Bestia Umana; quando la locomotiva giunge sopra di esso, Cabin e Carotte compiono una serie di manovre. Vedi 1. foto, seconda linea, pagina 368 n. 168 di Cinema ». Non so chi abbia doppiato Dario in Tradizione di mezzanotte.

ENZO MANETTI (Firenze) Non ho visto i Misteri di Parigi con Barroux, ma mi pare che il regista sia Felix Candèra, un commediografo che si è anche dedicato alla regia di film. Potrei tuttavia sbagliarmi. La bella brigata è, secondo alcuni, il più bel film di Duvivier; così conciso, compatto. Io lo trovo un ottimo film, benché a me il mondo, il clima di Duvivier non vada molto. Ma sono questioni personali. La Romance non mi piace tanto, però è adatta alla parte. La scena che hai notato tu è davvero bellissima. Ossessione, che ho visto privatamente, mi è piaciuto. Penso che piacerebbe anche a te. Giusto quanto dici Paradiso perduto. La prima parte è senz'altro la migliore.

CARLO ARCANGELI (Posta Milit.) - Anche su Cercasi padrone la censura o forse la idiozia del noleggiatore ha inferito. Sono stati tolti alcuni episodi! Giusto comunque le tue osservazioni. Forse la vera America (per venire ad altro punto

della tua lettera) non è né questa né quella. Pinora l'America più giusta mi pare quella del film *Delitto senza passione* di Hecht e Mac Arthur.

CARLO JACOBET (Milano) - La Bell sostiene una parte davvero secondaria, quasi non si vede nemmeno. La protagonista si chiama Micheline Francey. Un'attrice che mi piace molto e non ho visto altro.

UNA RAGAZZA DI CAMPAGNA (Ponte a Egola) - Fa piacere che una ragazza di campagna come mi dici di essere, ragioni sensatamente. Ma l'accusa verso i giovani è generica, mi sembra. I giovani, si è visto, producono, e bene. E fra i giovani io metterei anche qualche nuovo, che se non più giovane sa essere giovane di spirito. Mentre un Gentiluomo per quanto più giovane, con i suoi film dimostra di voler seguire le orme di Guazzoni. Ma Poggioli, Visconti, Soldati e Castellani (questi due no sempre sempre) sono giovani che producono e rendono. Senza voler alludere ai documentaristi, che dimostrano di conoscere (i migliori si intende) che cosa sia il cinema e come essi lo abbiano perfettamente inteso.

RAFFAELLO THRONI (Roma) - Passato l'articolo a chi di competenza. Ma di quel soggetto, io desideravo leggere, magari, uno sviluppo.

GIORGIO GASPARINI (Villa Sacchetti 25, Roma) - Desideri cedere annate di periodici cinematografici, e corrispondere con lettori.

DARIO BERISSO (San Salvatore) - Non puoi soffrire Serato e ti piace Villa. Non faccio confronti.

L. SAYA (Verolengo, Torino) - Ancora sul jazz. Trasmetto la tua lettera a De Santis, secondo il tuo desiderio. Dici di non aver trovato parole più intelligenti sul jazz scritte da un italiano di quelle di Giuseppe De Santis nel suo articolo sul numero dedicato alla danza jazz. Eccone qualcuno: Jazz:

za. Dai altri elementi bibliografici sul jazz. Eccone qualcuno: *Jazz: Hot & Hybrid* di Wintrop Sargent (prof. di musica al conserv. di New York) New York 1940 - *American Jazz* di Wilder Hobson (1940) - *Blues* di Abbe Miler (A. & C. Boni ed. New York 1925) - Charles Delaunoy: *Hot Discography* (1938) - e *Hot Jazz* (ed. Cinea. N. Y., 1940) - Mi comunichi (ma io più o meno lo sapevo) che il libro di Caraceni è « una pasticciata raccolta di opinioni altrui, incompleta, per molte parti errata ».

TROFASIO (Oderzo) - « Che ne dici della iniziativa della Nuova film, di riprodurre spettacoli di varietà? Io spero ancora che non sia vero. A parte il gusto pacchiaro di cui essi direbbero l'espressione, e il loro presupposto più che altro sentirebbero un genere esteticamente ibrido ». Attendiamo di vederli e giudicheremo, comunque ho pubblicato l'articolo di un lettore (cui e ne accompagnano altri) che vede nel cinema una forma di espressione artistica e morale: *Strane Signora è Drole De Drama*. Curioso; « drame » è diventato « dames ». La tenera nemica è *La tendre ennemie*. La legge del nord è *La loi du nord*.

RAMASSA (Milano) - Prova a portarti a qualche regista, Auguri.

ADRIANA BALESTRI (Via Dante 3 Riccione) - Desideri fascicoli arretrati (l'Amministrazione li ha soltanto dal n. 100) dove si parli di Osvaldo Valenti. La Galleria di Valenti è nel fascicolo n. 100.

VINCENZO STUPIA (Fermo Posta, Chieti) - Avresti da cedere una motocomera Pathé Baby, di 9,5 mm.

GIORGIO MASSAIA (Torino) - Perché quel film è uscito dopo il libro, evidentemente, il materiale del « Capitolo sul regista », rielaborato, sarà pubblicato, a quanto mi consta nel volume *La regia cinematografica*. La sceneggiatura di *Alba tragica* è di J. Prévert e dello stesso Carné.

V.A.G. (Pistoia) - « Esternate tutta la mia simpatia a De Santis, sono grato a Mostolo per gli attacchi così crudi e giusti. Lionel è il più anziano. Non posso leggere, purtroppo, cose extra-cinematografiche ».

GIOVANNI SPRINGOLO (Cap. Universitario I Comp. Preparatori, 15 Rgt. Autieri Savona) - Desideri notizie sulla tecnica dei disegni animati.

M. T. V. (Grosseto) - Passato per competenza alla Redazione che ti risponderà direttamente.

FRANCO FERRARI (Novallara) - Dbia Cristiani proviene dal Centro Sperimentale. E' vero, è piuttosto brava. La ricordo in *Sissignora* oltre che in *Ossessione*. Jean De Limur ha diretto tra l'altro *Papà Lebonnard* in Italia e *Viaggio Imprevisto in Francia*, oltre ad altri film.

MONTALVO BELLONI (Pistoia) - Un film si gira con una o due macchine da presa, di solito. Protagonista de *L'uomo che sbancò Montecarlo* è Ronald Colman. Basta con le proposte circa i *Tre Moschettieri*. Quanto a *Romeo e Giulietta*, vorresti Silvana Jachino come Giulietta, Rossano Brazzi come Romeo.

MONDO (Milano) - L'Almanacco in ristampa? No. E uscita la nuova edizione 1943, che puoi richiedere all'Amministrazione inviando centocinquante lire. Circa i sistemi per far apparire cieco Giuchetti in *Luce nelle tenebre*, non so dirti. Certo che il trucco, se c'è stato, non è riuscito.

IL NOSTROMO

Stampato da DI BIASE - Studio Tipografico - Roma - Piazza del Popolo, 3

Proprietà riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista Cinema quando non se ne citi la fonte

IL CAPPELLO da prete

Interpreti: Luigi Almirante
Lida Baarova
Roldano Lupi
Luigi Pavese

Regista: F. M. Poggioli

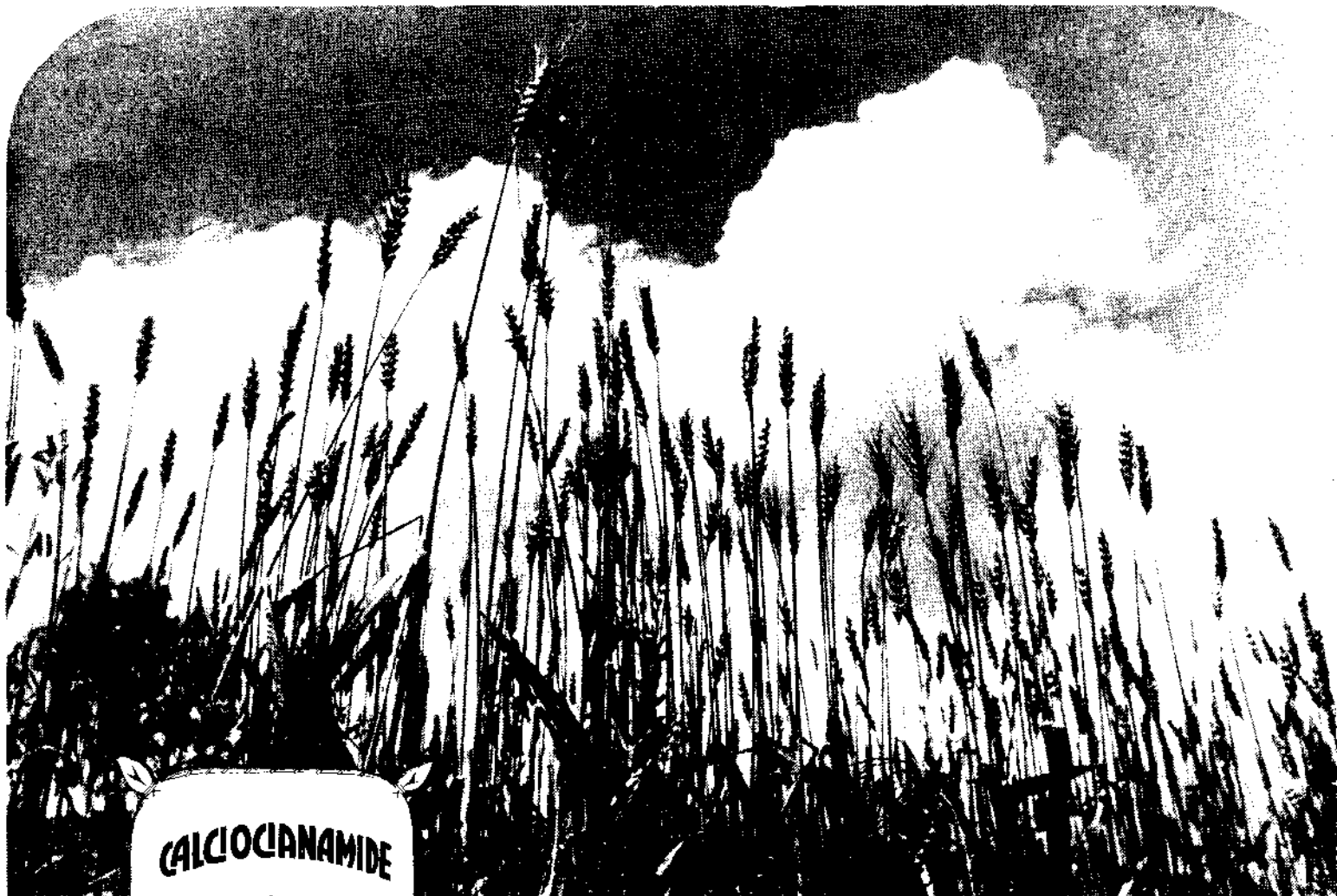
Produzione: Cines-Universalcine

Esclusività:

Beeticoltori!



RAGGIUNGETE LA META DEI 50 Q.LI DI SACCAROSIO PER ETTARO. IL PAESE ATTENDE DA VOI IL SUO FABBISOGNO DI ZUCCHERO E DI ALCOLE CARBURANTE PER LA NOSTRA VITTORIA.



*Agricoltori!
coltivate bene
concimate meglio*

FLORIDA

Terni
SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ



MILANO

SAFAR



RADIO - TELEVISIONE - ELETTROACUSTICA - CINEMATOGRAFIA
SONORA A PASSO RIDOTTO - TELEFONIA SPECIALE - APPARECCHI DI
MISURA - TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE ELETTROCOMUNICAZIONI