

CINEMA



In questo numero:

Maestri di ieri

Il cinema antropomorfo

LUGHINO VISCONTI

Scenari partigiani nel cinema

RENE' GIARDI

Appunti sul Vidor minore

GIULIO DI STEFANO

Educande e recluse

LORENZO QUAGLIETTI

Il Bastardo

BALDO BANNINI

*Cinema Lumière o di una
Stagione perduta*

SANDRO DELL'PONTE

*Bebé Abelard, l'enfant ter-
ribile*

N. GIANNITRAPANI e R. PERSICHINI

La narrazione nel film

GIOVANNI ORCESI

Within the Law

PIETRO GODINI

I trent'anni di Jannings

FLAMINIO PRATI

Film di questi giorni

• V. C.

*Il mirino (piccola enciclo-
pedia)*

M. C.

*Cinema gira - Capo di
Buona Speranza*

173

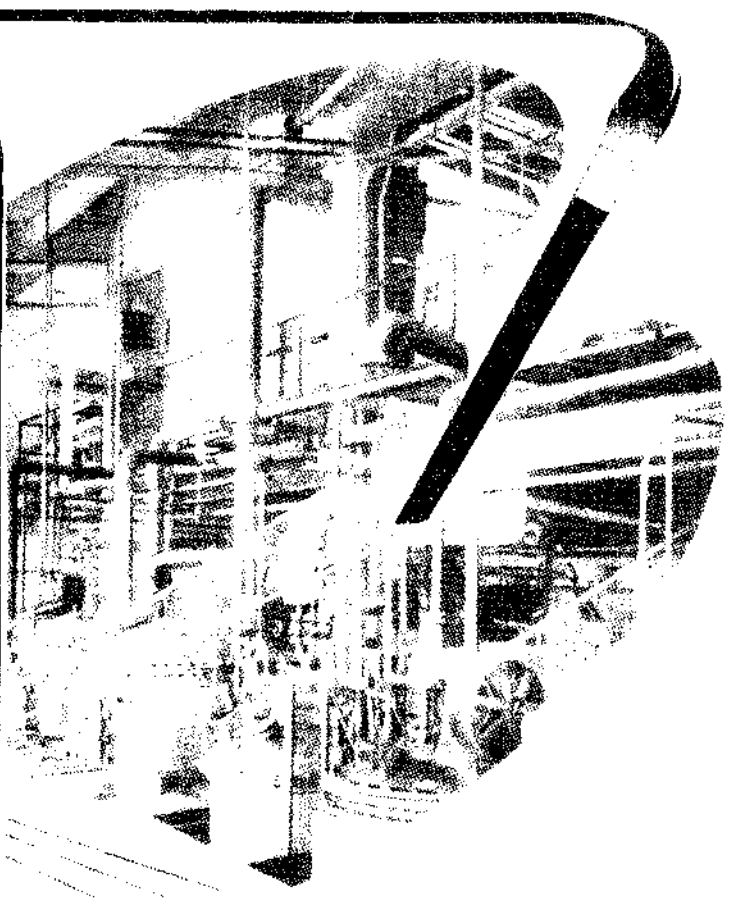
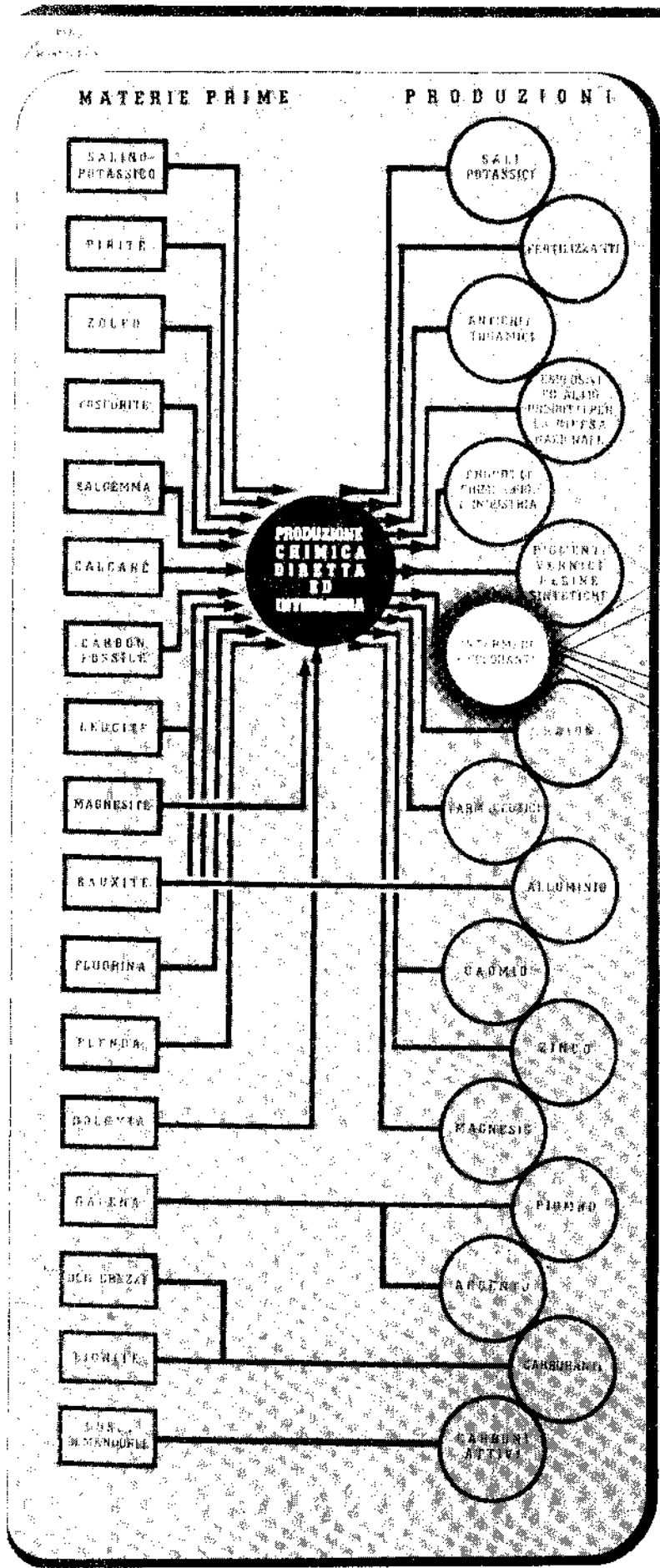
174

LIRE 5

Roma 25 settembre - 25 ottobre

Spediz. in abbon. postale - II

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



I Coloranti

Tutti i problemi che presentano la ricerca, la sperimentazione ed in un secondo tempo la produzione ed il collaudo dei coloranti sintetici sono stati arditamente e felicemente risolti dalla possente attrezzatura industriale e dalla grandiosità degli impianti dell'A. C. N. A., consociata al Gruppo Montecatini. Si deve a questa superba organizzazione, la maggiore d'Italia nel campo della chimica organica, il raggiungimento dell'autarchia per i coloranti e la loro assoluta rispondenza alle complesse e delicate esigenze delle industrie nazionali.

MONTECATINI

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

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

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

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

Anno VIII - Volume II Fascicolo 173-174 25 settem. - 25 Ottob. 1943



ELIO MARCUZZO, rivelatosi nel film **Obsessione**, è un elemento di provato valore. Sulle sue notevoli qualità espressive e recitative il cinema italiano potrà domani certamente contare?

Questo fascicolo contiene:

<i>Maestri di ieri</i>	pag. 107
LUGHINO VISCONTI	
<i>Il cinema antropomorfico</i>	„ 108
RENE' CLAIR	
<i>Senso primitivo del cinema</i>	„ 110
GIULIO DI STEFANO	
<i>Appunti sul Vidor minor</i>	„ 112
LORENZO QUAGLIETTI	
<i>Educande e recluse</i>	„ 114
BALDO BANDINI	
<i>Il Bastardo</i>	„ 116
SANDRO DELLI PONTI	
<i>Cinema Lumière o di una stagione perduta</i>	„ 118
N. GIANNITRAPANI e R. PERSICHINI	
<i>Bebé Abelard, l'enfant terrible</i>	„ 120
GIOVANNI ORCESI	
<i>La narrazione nel film</i>	„ 124
PIETRO GODUTI	
<i>Within the Law</i>	„ 126
FLAMINIO PRATI	
<i>I trent'anni di Jannings</i>	„ 128
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	„ 129
M. C.	
<i>Il mirino (piccola enciclopedia)</i>	„ 130
RUBRICHE:	
<i>Cinema gira</i>	„ 103
<i>Capo di Buona Speranza</i>	„ 131

Stampato da L' "AIRONE", per l'Arte Tipografica - ROMA
Via del Gazometro N. 25 - Telefono 571536

Proprietà letteraria 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.

MARIO CORSI Redattore responsabile

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1:23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

Abbonamenti Italia, Impero e Colonie: anno L. 110; semestre L. 55 - Estero: anno L. 220; semestre L. 110

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 5
NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

Pubbl. in - esalgers: Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Desyatelli, 9 e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: L. 5 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati non si restituiscono



dei bei denti candidi e sani.
Non solo danno grazia al sorriso,
ma sono preziosi per la stessa salute. Ricordatelo.



Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di Credito di Diritto Pubblico
ANNO DI FONDAZIONE 1913

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse: L. 1.037.000.000
Depositi: 9 miliardi e 500 milioni di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA, 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 - ZURIGO

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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



L'ippocampo

INTERPRETI

LIDA BAAROVA - VITTORIO DE SICA
OLGA VITTORIA GENTILI - CLELIA
MATANIA - MARIA MERCADER -
ENRICO VIARISIO e con la parteci-
pazione di SILVIA DE BETTINI e dei
tre fratelli BONOS

Regista:

GIAN PAOLO ROSMINO

Produttore: ARNO FILM



VISITATECI!!!

Vi facciamo gratis dei provini fotografici alla

BRILLANFOTO

Via della Panetteria 19-a (presso Via Tritone)

CINEMA GIRA

ITALIA

NONOSTANTE LE DIFFICOLTÀ...

... attuali, in Italia il cinematografo sembra non aver sospesa completamente la sua attività. Se a Roma le Case produttrici hanno dovuto fermare il loro lavoro, in altre parti della penisola si lavora alacremente: sappiamo che nelle Marche si è costituita recentemente una nuova Società produttrice, la «Film Tauri», che senza indugio ha iniziato la lavorazione del suo primo film *L'amante degli angeli*, tratto da una vicenda di Pietro Bertolini ambientata sulle sponde del Santuario di Loreto. Al coraggioso sforzo dei nuovi produttori il nostro vivissimo augurio: potrà il nostro cinema, in questo cruciale momento trovare la sua vera strada?

DOPO UN NON BREVE...

... e alquanto redditizio periodo di lavoro nel cinematografo, Mascarò ha deciso di tornare al teatro di varietà, suo «primo amore». Con lui ritorneranno alla ribalta anche Marisa Vernati e Carlo Rizzo. I propositi di questa nuova compagnia sono piuttosto seri.

NON MENO AMBIZIOSI...

... sono i propositi teatrali dei fratelli Benos, i concetti che la nostra rivista a suo tempo segnalò per le loro vicende e che infatti hanno dato ottima prova in due film (*Il campo* e *Tutta in città canta*). Le possibilità dalle circostanze a continuare la loro attività cinematografica i celebri fratelli hanno restituito, la vecchia Sala Umberto che rivela Petrolini, per ridonarla agli spettacoli che la resero il più famoso ritrovo del genere. I Benos hanno approfittato della recente esperienza cinematografica per scritturare con loro Rossano Brazzi, Neda Naldi, German, Paoletti, Carlo Duse e altri esponenti del cinema. Il primo spettacolo da essi allestito ha ottenuto un ottimo successo.

IL GIOVANE REGISTA...

... Gianni Pons, che disse tempo fa per la Andros *L'Angelo del crepuscolo*, interpretato da Camilla Horn durante il suo soggiorno in Italia, si propone di dirigere quanto prima un film che dovrebbe prendere il titolo di *L'amante ed essere interpretato da Danielle Darrieux, Raimu, Luisa Ferida e Osvaldo Valenti*. I

FILM NUOVI



«La Storia di una Capitanessa» - Regia di Righillo Vanni - Betty e Maria Giamatti
(Foto Vasselli)



«In cerca di felicità» - Regia di Girolamo Alberto Ranagliati - Lucia PABLOTTI
(Foto Vasselli)



«L'Amante e l'Inimico» - Regia di Strogowsky - Isa Miranda e Mario Ferreri
(Foto Vasselli)

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI - CAPITALE 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 MONTECARLO,,

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

RENATO CIALENTE

MOLTO frequente, seppure mai impaginata come sul palcoscenico, è stata la presenza di Renato Cialente — l'attore tragicamente scomparso in questi giorni — sui nostri schermi.

Fin dai lontanissimi giorni della «rinascita», lo ricordiamo regolare tranquillamente il suo volto malinconico e la sua recitazione sottile, schiata, «notarale», per cui era entrato nel cinema, senza bisogno di raffinarsi, come molti nostri attori di teatro, senza dover tanto sottomettersi alle ferree leggi della macchina da presa a un gruppo di piccole commedie comico-sentimentali, tipici prodotti di un cinema in fasce, come la telefonista, Paprika, Lisetta, l'impiegata di papà; cose piuttosto semplici per un attore attento, sensibile e solido come lui, che, a teatro, era avvezzo a esattamente scaturire nelle complesse creature di Cechov, di Rosso e di Pirandello. Lid avevamo sperato che egli si venisse a trovare, sulla tela, di fronte a dei personaggi altrettanto sostanziosi, dopo di che l'Attore — pensavamo — avrebbe di certo trovato, come un Howard o come un Jovevi, una difficoltà minore per la «camera», un attaccamento caldo e operoso, piuttosto, anche per il cinema. Questo, purtroppo, non è avvenuto. E' evidente che, allora, l'amore di Cialente per il palcoscenico è restato la cosa più forte e il tradimento con la macchina da presa un fatto fuggerole, anche se metodico, dal momento che, dal 1937 al 1941, ricordiamo di averlo visto in Melodramma, L'albero d'Adamo, Pietro Micca, Lotte nell'ombra, La vedova, Le due madri, Mille lire al mese, Traversata nera, Il Cavaliere di S. Marco, Manovre d'amore.

In questi teatri, qualche volta, dove poter continuare ad appoggiare la costruzione d'un personaggio soprattutto sulla sua voce pudica e triste: un'indimenticabile voce del «regista» di Piccola città. Personaggi romantici e gentili, altre, per certi schemi che ostinatamente i produttori gli ponevano davanti, appoggiandosi alla figura sottile, all'espressione dolente, al passo elegante dell'Attore.

Di Piccola, mondo antico, di Un colpo di pistola, di L'amico delle donne sono le sue migliori interpretazioni, dove, cioè, la sua onestà d'uomo e di attore poteva inventare, non a vuoto, un personaggio più autentico: il marciolo capo di polizia del primo, lo scrittore cortese del secondo, il raffinato gentiluomo del terzo.

Ma mezzo ad essi, però, tanti «personaggi-martinetta». Eppure, a guardarli fittamente, qualcosa di molto buono di giusto gioco espressivo e di dizione ineluttabilmente adattata al mezzo cinematografico, si poteva pure notare nei suoi «monellini».

Ma, oggi è facile concludere che Cialente è stato una vittima del cinema, del cattivo gusto e delle abitudini viziose, e antistoriche dei produttori di film, i quali avevano carpito di lui certi fatti esteriori che egli come nessuno conosceva criticamente: nel senso che si aveva tutto anni affrontati e gessati per un giudizio triste e ansioso del mondo. E' morto sul pupo in colluttazione dalla negazione sottile che gli era propria un lume e fatica ancora di creazione, del quale purtroppo non avremo mai visto: nel teatro e, ne siamo sicuri, anche nel cinema.



Un'inquadratura del film «Melodramma» con Renato Cialente.

Foto: L'Espresso

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

I benefici del risparmio assicurativo

Provvedere all'avvenire dei figli garantendo loro il capitale occorrente per l'esercizio di una attività e la conseguente possibilità di una vita decorosa, è certamente l'aspirazione di tutti i genitori.

Provvedere alle necessità della vecchiaia, col rendersi economicamente indipendenti negli anni in cui non è più dato di svolgere una attività redditizia, è egualmente l'aspirazione di tutti coloro che sentono la dignità della vita.

Questi due scopi si possono nel modo più perfetto raggiungere valendosi della « ASSICURAZIONE SULLA VITA », come è dimostrato dal seguente

ESEMPIO PRATICO

Un professionista di anni 30, ammogliato e con figli, intendendo assicurarsi per la somma di centomila lire a favore di se stesso e dei suoi cari, stipula con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni un contratto in forma « Mista a premio annuo della durata di anni 30 », e si impegna a pagare per esso un premio annuo di L. 2.775.

Se il detto professionista sarà in vita al termine del contratto, l'Istituto gli verserà le centomila lire assicurate.

Se egli verrà invece a mancare durante il periodo del contratto, sia pure anche dopo un solo anno dall'inizio di esso, l'Istituto verserà immediatamente le centomila lire ai beneficiari, i quali, ben s'intende, non dovranno più pagare nessun premio all'Istituto stesso.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

(31)



Una rappresentante dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, Dr. Lak Bonaldina, diretta da un'agenzia.

Foto: L'Espresso

Foto: L'Espresso



Otello Toso - Lilla Uspazova nel film «Una donna senza nome» regia Mario Costa



Bianca Doria e Silvana Jachino nel film «Lettere a Sartre» di Sartre (regia) di Alfredo Alessandrini (Foto Proci)

buoni propositi dei nostri tecnici non possono che riscuotere il plauso di «Cinema», specie se sono i giovani a dimostrarli.

ROMANIA

L. CINEMA ITALIANO...

... riscuote sempre più simpatia all'estero. In tre cinematografi di Bucarest sono stati presentati *Orizzonte dipinto*, *Melodie eterne* e *Il Signor Mar*, che il pubblico rumeno ha accolto con simpatia. Anche in altri paesi, ad esempio in Belgio, in un solo mese, sono state effettuate quattordici prime visioni di film di produzione italiana. I film presentati erano *Marco Visconti*, *Rosa Scariatta*, *Addio giovinezza*, *Pari nella nebbia*, *Beatrice Cenci*, *Calone invisibili* e *Giuliano De' Medici*, che hanno ottenuto buon successo. Ai cinematografi «Rex» e «Movy» di Anversa il film *La peccatrice* è stato proiettato per complessivi venti giorni. Al cinema «Coliseum» di Charleroi, *Tosca* ha tenuto il cartello per una settimana.

SVIZZERA

COME GIÀ IN ITALIA...

... e in Germania, il film documentario sta attirando l'attenzione dei produttori svizzeri. Il noto regista Charles Zbinden, colui che coraggiosamente riuscì a darci, in collaborazione con Eos Stauffer, un documentario sulla guerra russo-finlandese, sta studiando seriamente l'estetica e la tecnica di questo mezzo d'espressione dell'arte cinematografica. La sua buona volontà è aiutata moltissimo da una lunga pratica. Durante il mese di agosto u. s. a Berna è stata presentata, in visione privata, la sua ultima fatica *Swizzera, sorgente di santità*, un documentario realizzato su un soggetto di H. Steiner, inteso a tradurre il mito della montagna, la pace di alcuni paesaggi e il tormento dell'uomo malato che cerca la vita. La critica ha lodato il film come frutto di una «personalità commovente di poesia, di passione e di bontà».

A NEUCHÂTEL...

... la Federazione Svizzera dei Clubs ha indetto il suo 9° concorso per il miglior film realizzato dai cinematografisti svizzeri. Il film vincitore riceverà come premio una coppa offerta dal Consiglio Federale.

Per mantenersi giovanile la vostra epidermide richiede la Cosmesi Kaldiderma

Crema detergente - Per la pulizia radicale dei pori. E' la base per il successo di ogni cura. **Acqua per viso** - Rinfresca e rassoda magnificamente. E' un preparato ideale e preventivo contro la pelle arida e appassita. **Crema attiva** - Una composizione specificamente nutriente. Reintegra per vie naturali la scarsa funzione ghiandolare e fa scomparire le rughe. **Crema per giorno** - Delicatamente profumata che durante il giorno dona vellutato splendore all'epidermide

COSMESI KALDIDERMA

Una nuova via per una maggior bellezza

TUTTI I LETTORI
DI «CINEMA»
DEBBO NO
A V E R E

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

che è l'unica indispensabile guida dell'organizzazione cinematografica italiana



Avvertiamo i lettori che la nostra amministrazione ha in vendita le ultime copie dell'**ALMANACCO** al prezzo di lire 110 comprese le spese di spedizione



ISOPAN



Il fascino...

della bellezza femminile avvince anche attraverso una immagine fotografica. Ma soltanto un mezzo tecnico perfetto potrà interpretare con fedeltà i più piccoli dettagli e le più lievi sfumature che, sommate, compongono i ritratti più ammirati. Ecco la ragione per cui i più noti fotografi si valgono esclusivamente del materiale negativo Isopan Agfa, creato per la tecnica del ritratto.

25 SETTEMBRE
25 OTTOBRE
1943

C I N E M A

173
174

MAESTRI DI IERI

FRANCESCO DE SANCTIS

DICESI che il brutto non sia materia di arte e che l'arte sia rappresentazione del bello. Ma è arte tutto ciò che vive, e niente è nella natura che non possa essere nell'arte. Non è arte solo quello che ha forma difettiva o in sé contraddittoria, cioè l'informe o il deforme e il difforme; e perciò non è arte il confuso, l'incoerente, il dissonante, il manierato, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare: tutto questo non è vivo; è abbozzo o aborto di artisti impotenti. L'altro, « bello » o « brutto » che si chiami in natura, esteticamente è sempre bello.

In natura il brutto è la materia abbandonata ai suoi istinti, senza freno di ragione; e ne nasce una vita che ripugna alla coscienza morale e al senso estetico. Alla sua vista il poeta vede negata la sua coscienza, negato sé stesso; e perciò lo concepisce come brutto e gli dice: — Tu sei brutto. Più il suo senso morale ed estetico è sviluppato, e più la sua impressione è gagliarda, più lo vede vivo e vero innanzi all'immaginazione. Perciò non pensa a piellarlo, e tanto meno ad abbellirlo; anzi lo pone in evidenza e lo ritrae coi suoi propri colori.

Il brutto è elemento necessario così nella natura come nell'arte, perchè la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Togliete la contraddizione e la vita si cristallizza. Verità così palpabile, che le immaginazioni primitive posero della vita due principi attivi: il bene e il male, l'amore e l'odio, Dio e il demonio; antagonismo che si sente in tutte le grandi concezioni poetiche. Perciò il brutto, così nella natura

come nell'arte, ci sta con lo stesso diritto che il bello, e spesso con maggiori effetti, per la contraddizione che scoppia nella anima del poeta. Il bello non è che se stesso: il brutto è se stesso e il suo contrario; ha nel suo grembo la contraddizione; perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque meraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno più poetico del paradiso.

(FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*).

GASPARE GOZZI

CHE parrebbe a voi se io vi dicessi che l'architettura, la pittura, la musica, e fino a quella poverella della poesia, hanno più influenza nei costumi, d'ogni altra scuola comune; dove senza sferza, senza voce di maestro, si ripuliscono le genti, senza che esse punto se ne avvegghino? Se considerate che il buon gusto di tutte queste arti non è altro che un amore dell'ordine e una simmetria e un concerto di parti che hanno relazioni col tutto; una regolare varietà; che trae a sé l'occhio, l'orecchio e il cuore della gente, voi vedrete a poco a poco pel mezzo di esse, s'introduce una finezza e una civiltà nei pensieri e nel cuore degli uomini, che non ve la introdurrebbero in un paese privo di queste grazie, tutti i maestri del mondo. Appena se' uscito dalla culla, ti si presentano per tutte le vie ordinatissime fabbriche, regolatissime pitture; o di misurati canti e armonizzate poesie. Che credi tu che la tenerella anima non si bea a poco a poco siffatti

ordini, regole, misure e armonie; e non s'ingentilisce almeno in parte, e non acquisti un poco della delicatezza di queste arti?

(GASPARE GOZZI, *Le pagine più vive*. Società Editrice Internazionale di Torino, 1930).

GIACOMO LEOPARDI

SI può applicare alla poesia (come anche alle cose che hanno relazione o affinità con lei) quello che ho detto altrove: che alle grandi azioni è necessario un misto di persuasione e di passione o illusione. Così la poesia, tanto riguardo al meraviglioso, quanto alla commozione o impulso di qualunque genere, ha bisogno di un falso che pur possa persuadere, non solo secondo le regole ordinarie della verisimiglianza, ma anche rispetto ad un certo tal quale convincimento che la cosa stia o possa stare effettivamente così. Perciò l'antica mitologia, o qualunque altra invenzione poetica che la somigli, ha tutto il necessario dalla parte dell'illusione o passione, ma mancando affatto dalla parte della persuasione non può più produrre gli effetti di una volta, e massime negli argomenti moderni; perchè negli antichi l'abitudine ci procura una tal quale persuasione, principalmente quando anche il poeta sia antico, perchè immedesimatisi in noi l'idea di quei fatti, di quei tempi, di quelle poesie, con quelle finzioni, queste ci paiono naturali e quasi ci persuadono, perchè l'assuefazione c'impedisce quasi di distinguerle da quei poeti, tempi, avvenimenti, e così macchinalmente ci lasciamo persuadere quanto basta all'affetto, che la cosa potesse star così. Ma applicate nuovamente le stesse o altre tali finzioni, sia ad altri argomenti antichi, sia massimamente a soggetti moderni o de' bassi tempi, ci troviamo sempre un non so che di arido e di falso, perchè manca la tal quale persuasione, quando anche la parte del bello immaginario, meraviglioso, sia perfetta ».

(GIACOMO LEOPARDI, *L'Estetica nei « Pensieri »*, Fratelli Bocca Editori, Torino, 1904).

IL CINEMA ANTROPOMORFICO

CHE cosa mi ha portato ad una attività creativa nel cinema? (Attività creativa: opera di un uomo vivente in mezzo agli uomini. Con questo termine sia chiaro che mi guardo bene dall'intendere qualcosa che si riferisca soltanto al dominio dell'artista. Ogni lavoratore, vivendo, crea: sempre ch'egli possa vivere. Cioè: sempre che le condizioni della sua giornata siano libere e aperte; per l'artista come per l'artigiano e l'operaio).

Non il richiamo prepotente di una pretesa vocazione, concetto romantico lontano dalla nostra realtà attuale, termine astratto, coniato a comodo degli artisti per contrapporre il privilegio della loro attività a quella degli altri uomini. Poiché la vocazione non esiste ma esiste la coscienza della propria esperienza, lo sviluppo dialettico della vita di un uomo al contatto con gli altri uomini, penso che solo attraverso una sofferta esperienza, quotidianamente stimolata da un affettuoso e obbiettivo esame dei casi umani, si possa giungere alla specializzazione.

Ma giungere non vuol dire rinchiodarsi, rompendo ogni concreto legame sociale, come a molti artisti accade, al punto che la specializzazione finisce sovente col prestarsi a colpevoli evasioni dalla realtà, e in parole più crude: al trasformarsi in una vile astensione.

Non voglio dire che ogni lavoro non sia lavoro particolare e in un certo senso « mestiere ». Ma sarà valido solo se sarà il prodotto di molteplici testimonianze di vita, se sarà una manifestazione di vita.

Il cinema mi ha attirato perché in esso confluiscono e si coordinano slanci e esigenze di molti, tesi per un lavoro complessivo migliore. E' chiaro come la responsabilità umana del regista ne risulti straordinariamente intensa, ma, purché egli non sia corrotto da una decadentistica visione del mondo, proprio da essa verrà indirizzato sulla strada più giusta.

Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse.

Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo.

Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte. Poiché l'attore è prima di tutto un uomo. Possiede qualità umane-chiave. Su di esse cerco di basarmi, graduandole nella costruzione del personaggio: al punto che l'uomo-attore e l'uomo-personaggio vengano ad un certo punto ad essere uno solo.

Fino ad oggi, il cinema italiano ha piuttosto subito gli attori, lasciandoli liberi di ingigantire i loro vizi e le loro vanità: mentre il problema vero è quello di servirsi di ciò che di concreto e di originario essi serbano nella loro natura.

Perciò importa fino ad un certo grado che attori cosiddetti professionali si presentino al regista deformati da una più o meno lunga esperienza personale che li definisce in formule schematiche, risultanti di solito



Un esterno di " Ossessione ", regia di Luchino Visconti



I non-attori recano al film il contributo affascinante della loro semplicità e verità umana (Foto da un provino di Luchino Visconti).

più da sovrapposizioni artificiose che dalla loro intima umanità. Anche se molto spesso è una dura fatica, quella di ritrovare il nocciolo d'una personalità contraffatta è una fatica che tuttavia vale la pena di spendere: proprio perchè al fondo una creatura umana c'è sempre, liberabile e rieducabile.

Astraendo con violenza dagli schemi precedenti, da ogni ricordo di metodo e di scuola, si cerchi di portare l'attore a parlare finalmente una sua lingua istintiva. Si intende che la fatica non sarà sterile, solo se questa lingua esiste sia pure involuta e nascosta sotto cento veli: se esiste cioè un vero «temperamento». Non escludo, naturalmente, che un «grande attore» nel senso della tecnica e dell'esperienza, possieda tali qualità primitive. Ma voglio dire che, spesso, attori meno illustri sul mercato, ma non per questo meno degni di attirare la nostra attenzione, ne

posseggono altrettante. Per non parlare dei non-attori, che, oltre a recare il contributo affascinante della semplicità, spesso ne hanno di più autentiche e di più sane, proprio perchè, come prodotti di ambienti non compromessi, sono spesso uomini migliori. L'importante è scoprirle e metterle a fuoco. Ecco dove è necessario intervenga quella capacità raddomantica del regista, tanto nell'uno come nell'altro caso.

L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola «cosa» che veramente colmi il fotogramma; che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questa acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa ad un aspetto di non animata natura.

Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente.

Il discorso è appena accennato, nè un regista che ha potuto collaudare le proprie idee e intenzioni in un solo film può essere in grado di dire una parola definitiva.

Ma accentrando il mio netto atteggiamento, vorrei concludere dicendo (come spesso amo ripetermi): potrei fare un film davanti a un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli.

LUCHINO VISCONTI



Vittorio Gassman, uno degli interpreti principali di "Osessione", è fra i pochi giovani veramente dotati che l'ultimo cinema italiano ha saputo scoprire. Finora non ha saputo dimostrare che in minima parte le sue eccellenti qualità, ma è un attore di sicuro avvenire, sul quale sarà bene puntare in un prossimo domani.

SENSO PRIMITIVO NEL CINEMA

DI RÉNÉ CLAIR

Questo scritto di René Clair apparve, nel 1925, in uno dei « Cahiers du mois » — pubblicazione edita dai fratelli Emile-Paul — dedicato al cinema.

Il grande regista era, allora, agli inizi della sua carriera. Ma di già queste sue prime affermazioni d'appassionato amore per la nuova arte, pur ispirandosi ancora ad una « barbarie » d'indubbio sapore intellettualistico, svelano un temperamento polemico e aperto.

Vogliamo marcare l'accento sul motivo della libertà assoluta della creazione, che muove il giovane Clair nella definizione del suo credo artistico. Impetuoso atto di ribellione di Clair contro gli schematismi, le astrazioni e le regole fisse c'indica il sicuro formarsi di una originalissima personalità del cinema. E le opere posteriori di questo regista hanno confermato appieno la sincerità della sua vocazione.

La terra che fugge via sotto una cappotta d'automobile. Due pugni tesi. Una bocca che grida. Gli alberi appesi l'uno dopo l'altro nella gola dello schermo.

Il pensiero rivaleggia in velocità con il susseguirsi delle immagini. Ma è in ritardo e, vinto, subisce la sorpresa. Si abbandona. Lo schermo, nuovo sguardo, s'impone al nostro sguardo passivo. E' in questo momento che il ritmo può nascere.

Si dice « ritmo » e ci si ritiene soddisfatti. Si può scoprire un valore ritmico in tutti i film, con un po' di indulgenza. Sembra tuttavia che il mondo del cinema sia notevolmente sprovvisto di questo valore. Nulla di più incoerente del « movimento interiore » della maggior parte dei film.

Questa informe massa d'immagini sconterebbe se non sapessimo che appartiene all'epoca del caos. A volte, una speranza. Tre brevi richiami di tamburo. Lo spettatore subito si commuove. Gioia troppo breve. Il torrente delle visioni continua a scorrere mollemente tra ingranaggi d'acciaio ben regolati.

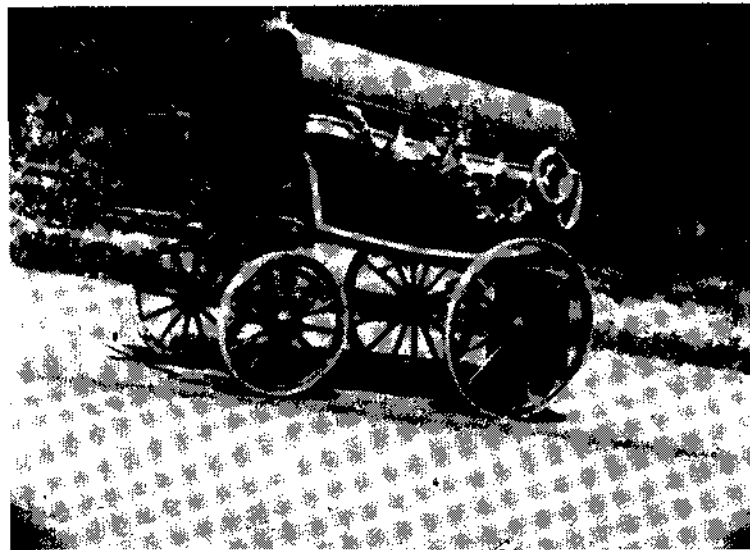
Definizione generale del ritmo. L'ultima è, pare, quella del Prof. Sonnenshein. Il ritmo sarebbe « una serie di avvenimenti nel tempo, capace di produrre nello spirito che l'afferra una sensazione di proporzione tra le durate di ciascun avvenimento o gruppo d'avvenimenti, dei quali si compone la serie ». E sia. Ma sullo

schermo, la serie degli avvenimenti si svolge nel tempo e nello spazio. Bisogna tener conto anche dello spazio. Il valore sentimentale di ogni avvenimento dà un valore ritmico del tutto relativo alla misura della sua durata. Non affrettiamoci a definire la natura del ritmo cinematografico. Apriamo gli occhi.

Un tempo prima di chinarmi sulla tavola luminosa dove si affollano le immagini, pensavo che sarebbe stato facile dare al film dei ritmi regolari. Distinguevo nel ritmo del film tre fattori per mezzo dei quali si sarebbe potuto ottenere una cadenza non senza rapporto con quella dei versi latini:

- 1) la durata di ciascuna visione;
- 2) l'alternarsi delle scene o dei « motivi » dell'azione (movimento interiore);
- 3) il movimento degli oggetti registrato dall'obbiettivo (movimento esteriore: la recitazione dell'attore, la varietà della mes-scena, ecc.).

Ma i rapporti tra questi tre fattori non sono facilmente definibili. Il valore ritmico della durata e dell'alternarsi delle visioni dipende dal « movimento esteriore »



« Entr'acte », di René Clair

re» del film del quale non è possibile afferrare appieno il valore sentimentale. E quali leggi metriche possono resistere all'oscillazione dello spettatore e del paesaggio simultaneamente in movimento intorno all'asse formato dallo schermo? A questo incessante passaggio dall'oggettivo al soggettivo che ci fa vivere tanti miracoli? Così lo spettatore che vede sullo schermo lo svolgersi di una corsa automobilistica in un luogo lontano è ad un tratto gettato sotto le enormi ruote d'una delle vetture, osserva il contachilometri, afferra il volante. Diviene egli stesso attore e vede, alle curve, gli alberi agitati inabissarsi nei suoi occhi.



Agnosticismo. La nostra generazione sarà in grado di comprendere il valore di tale problema e quello del film in se stesso? Ne dubito. Un tale atteggiamento può essere giudicato inconciliabile con la conoscenza della propria arte che si finge di pretendere da un artista. Reclamiamo per il cinema il diritto di non essere giudicato se non per ciò che esso promette.

Per mio conto, saprei facilmente rassegnarmi a non ammettere oggi nel mondo del cinema nè regole nè logiche. La meravigliosa barbarie di quest'arte mi affascina. Finalmente, ecco delle terre vergini. Non mi dispiace di ignorare le leggi di questo mondo nascente sul quale non grava alcuna pesante schiavitù. Alla vista di queste immagini provo un piacere che spesso non è quello che si voleva provocare in me, una sensazione di libertà musicale.

Galoppa, amazzone. Che gli orizzonti sollevandosi si capovolgano e che l'abisso schiuda i suoi petali per accoglierti nel suo cuore placato. Mutati in statua, casa, cane, sacco d'oro, corso d'acqua che trasporta tronchi di querce. Non so più isolarti in mezzo al tuo regno, o cacciatrice.

Le frasi non potrebbero a lungo contenere l'illogismo senza contribuire alla loro stessa morte. Perché costringere nei limiti di una logica una serie di immagini senza alcun senso assoluto, libere da ogni legame con le antiche leggi del pensiero? Donna, tu sollevi la testa e la capigliatura bionda svela in una aureola il tuo viso. A questo sguardo, a questo gesto verso una porta immaginaria, io posso dare il significato che voglio. Se le parole ti dessero la vita mi sarebbe impossibile sottrarti al loro tirannico potere; saresti la loro schiava. Sii la mia dominatrice, immagine.

Tu sei mia, cara illusione ottica. Mio questo universo ricreato di cui liberamente oriento gli aspetti affascinanti.

RENE CLAIR

(trad. di Rosanna Banti)



Di due filmati di René Clair

APPUNTI SUL VIDOR MINORE

UN esame retrospettivo del cinema americano non potrebbe farsi, oggi che siamo lontani da esso e delle sue astute e pubblicitarie suggestioni come da tutto ciò che appartiene a un'epoca diversa e già storica, violentemente scomparsa e, nel suo costume come nella sua sottostruttura economico-sociale, così profondamente cancellata da non potersi davvero rimpiangere; un simile esame non potrebbe farsi che con severa crudezza. Una solenne severità: questo è il tono che uno studioso cosciente, sensibile ai segni del tempo, avrebbe il dovere di assumere.

Il cinema americano è stato, ed è, il più drasticamente soggetto, tra tutti nel mondo, alle leggi dell'industria capitalistica. I suoi maggiori artisti non hanno avuto da scegliere: o sottoporsi al metodico e ineluttabile stritolamento degli ingranaggi hollywoodiani, contentandosi di approfittare, come ladri, delle lacune occasionali lasciate nella muraglia impenetrabile; o abbandonare disperatamente luoghi fattisi irrespirabili (caso Stroheim, il più clamoroso e tragico, e di tanti altri registi europei, importati in California come merce preziosa da sottrarre alla concorrenza europea: sottrazione che il più delle volte, calcolo satanico!, si trasformava in deterioramento organizzato e scientifico). Una terza via, è quella che ha dato al cinematografo gli scarsi film americani «fuori legge»: appoggiarsi su rari capitali mecenatici e realizzare alla macchia. King Vidor ha potuto creare in questo modo *Alleluja* e *Nostro pane quotidiano*, due tra i dieci o venti film (non saranno di più) che, fino ad oggi, possono esser chiamati capolavori.

Ma — questo è il tema che il presente articolo intende sfiorare — con santa pazienza, con una tenacia di cui non è possibile conoscere i lati dolorosi, Vidor, che lasciato libero di servirsi della propria ispirazione avrebbe senza dubbio al proprio attivo un vasto numero di opere d'arte compiute, è riuscito anche in seno all'industria a «sfondare» più volte. In tutto, e allora ha composto *La Folla*, il film che degnamente completa la sua grande trilogia; in parte (il Vidor «minore» del nostro titolo), ed ecco *La grande parata*, *Il campione*, *Street Scene*, *Notte di nozze*, *Stella Dallas*, *Infedele*, *I cavalieri del Texas*. Quando l'ingranaggio l'ha stritolato, sono nati gli anonimi *Bohème* (con Lillian Gish), *Bardelys il Magnifico* (con John Gilbert), *Maschere di celluloidi* (con Marion Davies), *Luana la vergine sacra* (con Dolores Del Rio), ecc. Qui si citano solo i film che appartengono alla nostra esperienza di spettatori: per il resto, sappiamo che *La cittadella* (1939) e

Northwest Passage (1940) sono stati due film di notevole importanza artistico-commerciale: del buono e solido Vidor «minore», probabilmente.

Il Vidor maggiore è un epico e scarno poeta, corposamente impegnato a toccare il fondo delle cose, in una sorta di esplorazione gelosa ma, nello stesso tempo, eseguita senza mistero, con la chiarezza dell'arte vera. Già nella scelta dei suoi temi, egli denuncia senza indugi i propositi che lo animano: comprendere vaste e possenti zone della realtà umana e sociale dell'America contraddittoria, puerile e feroce; illuminare: con una visione energica e inequivocabile, che giunga all'intelligenza di larghe masse, che è dovere educare. Con i sovietici, con Chaplin e Stroheim, Vidor può veramente dirsi uno spirito «collettivo», sempre che si dia al termine un valore non vago né confusionario. Collettivo sia, dunque, chi meglio e più nettamente, senza infingimenti e decadentismi, ha saputo andare a fondo nell'esame delle verità più concrete del nostro tempo (che è un tempo, appunto, dove i valori collettivi soverchiano gli individuali); non importa se con intenzioni polemiche o positive, con una critica negativa e corrosiva (Stroheim) o con una costruzione progressista. Certo è che Vidor è sempre andato diritto allo scopo, con una severità perfino dolorosa: sempre, cioè quando ha potuto.

Il Vidor minore — salvo quel Vidor «stritolato» affatto che qui non c'interessa — ha pur sempre la forza di apparirci come uno dei migliori registi americani. In quei sette film che abbiamo più avanti segnalato, egli ha sempre trovato modo di «mordere» e di lasciare il segno: tanto da abbandonare in ognuno qualcosa che ce lo facesse in seguito ricordare come opera sua. Saranno particolari di racconto, o la costruzione d'un personaggio o d'un ambiente, o la complessiva condotta del film: quanto basti per farci dire che il leone ha unghiato anche le dure sbarre della sua gabbia.

La Grande Parata è il primo grande successo nella carriera esteriore di King Vidor. Successo commerciale, innanzitutto (ancor oggi, nel ricordo, il più famoso della serie di film che Hollywood, con criterio tutt'altro che granitico ma con abilità indiscutibile, dedicò alla prima guerra mondiale); ma anche successo personale del regista.

Le virtù del regista, difatti, trionfano non appena egli riesce a vincere le strettoie imposte dal soggetto, improntato a una retorica facile e a motivi propagandistici rozzi e parziali; allora, Vidor racconta con quel suo modo scabro e affettuoso,



Barbara Stanwyck e Ann Shirley in «Vidor minore».

comporre l'indimenticabile sequenza della corsa di Renée Adorée dietro i camion inesorabili che portano via i soldati, sagoma con affetto cinque o sei robuste figure umane, dà ai rudi ambienti una verità semplice e nuda (le stalle dove i soldati accampano, la casetta e il campicello della contadina, la campagna francese spogliata dalla guerra, triste e umida). *Il Campione*, realizzato da altri, si sarebbe ancorato in un facile piano sentimentale. Vidor riesce anche qui a scavare: basterà ricordare la puntualità efficace onde è ritratto il clima degli incontri di pugilato, la sincera umanità dei perso-



Ronald Colman e Phyllis Barry in «Infedele».



Wallace Beery in "The Champion".

naggi e la potenza di alcune scene (la visita del piccolo Dick alla madre aristocratica, quella al padre in prigione, la morte del vecchio campione).

Di Street Scene (con Sylvia Sidnev), che non fu presentato in Italia, ci resta il ricordo delle recensioni apparse in America. Si trattava di un film crudo e, per così dire, contratto: una strada di New York; un fatto di cronaca, che l'obbiettivo indaga più come un freddo testimone che come un narratore vibrante; ventiquattr'ore passano dal primo all'ultimo fotogramma, e in questo breve tempo i personaggi appaiono in modo così sintetico da portare come scritta addosso tutta la loro vita passata. La tragedia passa fulminea sulla strada: scesa la sera, le luci si spengono, le case tacciono di nuovo, indifferenti al sangue che le ha toccate. Una sorta di «Kammerspiel» americano, come si nota. Anche senza averlo veduto, s'immagina facilmente quale partito abbia saputo trarne il regista.

Nozze di Nozze è un film corretto, e correttamente diretto. La sequenza del matrimonio e della tragica morte della ragazza è però un pezzo di grande rilievo: l'unico che abbia interessato Vidor, e nel quale egli s'è fortemente impegnato. Tuttavia, è notevole la cura con cui è descritto l'ambiente degli emigrati polacchi, e vive ed efficaci appaiono molte notazioni di regia.

Stella Dallas (*Amore Sublime*) non è so-

lo una formidabile interpretazione di Barbara Stanwyck. Si comprende evidentemente che Vidor ha provato un vivo interesse per questo suo lavoro: tant'è vero che ha saputo trasformare una storia melodrammatica in un potente racconto realistico e, in parte, in un pungente e doloroso libello di polemica sociale. Ammirevoli in tutto il film, la compattezza e continuità del fotogramma, la pienezza dei rapporti tra uomini e cose, tra primi piani e sfondi: segni non labili d'uno stile maturo.

Infedele è un vecchio film quasi dimenticato, nel quale però non mancavano le unghiate del Vidor che abbiamo definito minore; non mancava la dignità specchiata che distingue il Nostro anche nei «compromessi». Dignità, è la parola giusta: di chi ha coscienza di essere costretto in limiti angusti ma di difendere anche in tali strettoie la validità d'una vocazione. *Infedele*: un soggetto trito, una piccola storia di due amori, un piccolo e frammentario dramma familiare. In altre mani, sarebbe rimasto un film piatto e comune, del genere «triangolare» ben noto. Vidor è un uomo avvertito e pensoso, che non s'accontenta di lasciare le cose alla superficie, di fermarsi alla sovrastruttura. Vidor ha fatto diventare anche stavolta universale ciò ch'era particolare, per cui la tragedia di un uomo e di due donne mediocri (piccolo-borghesi) diventa la denuncia aperta e accorata d'un modus vivendi

di tutta una classe in decadenza. Con fatale semplicità, il regista sa far cadere veli e convenzioni, anche se è costretto a concludere con una riconciliazione troppo comoda, con un mezzo «happy end» un po' speciale, invero, che costa il sacrificio della vita alla «intrusa»: un personaggio, questo, innocente e terrestre, e perciò ben vidoriano (l'attrice Phillis Barry, guidata con estrema efficacia).

I Cavalieri del Texas è un sereno ed equilibrato omaggio a un genere glorioso del cinema americano: il «western», con la sua caratteristica drammaturgia, il suo moto perpetuo, i suoi modi ingenui e pittoreschi. Anche qui non mancano i tocchi del maestro: l'uso felice di quella larga e sorprendente visione ch'è il campolungo, mezzo peculiare del «western»; il piglio netto e immediato di certe scene (l'entrata di Sam nel caffè concerto, con le pistole puntate che fanno giustizia sommaria di due nemici, raccontata solo mediante una «figura intera» finale — il giustiziere nascosto che si svela di colpo —: sospensione creata in modo magistrale coi minimi mezzi, ecc.); caratteri costruiti con chiarezza e cordialità. E forse, sotto sotto, il piacere di lavorare all'aperto, in esterni quasi tutti non «fasulli»: come ai tempi felici di *Nostro Pane Quotidiano* e di *Alleluja*, quei tempi che certo Vidor ricorda ancora con una nostalgia pungente e insoddisfatta.

GIULIO DI STEFANO



EDUCANDE E RECLUSE

AL 1932 si può far risalire la nascita di un genere che sarà successivamente molto sfruttato: quello che ha per ambiente i collegi e le carceri femminili. In quell'anno, infatti, in Germania, per la regia di una donna — Leontine Sagan — veniva prodotto il famoso *Ragazze in uniforme* (*Macchen in Uniform*) film ambientato in un collegio femminile e interpretato da sole donne (gli uomini erano presenti solo in fotografia). Fu uno strano film che fece molto parlare di sé e che ancora oggi, a distanza di parecchi anni, è vivo nella nostra mente per l'originalità e l'arditezza del contenuto, per l'ambientazione mirabile, per la regia veramente creatrice e, infine, per la completa « resa » di ogni elemento. Così impresso è rimasto in quanti lo videro che da allora quando apparve un nuovo film del genere fu inevitabile un confronto comparativo con esso. *Ragazze in uniforme* è divenuto, insomma, il prototipo di un « genere » cinematografico.

Gli effetti drammatici ottenuti in *Ragazze in uniforme* misero, infatti, in risalto la possibilità di ancor più facili sviluppi drammatici nel caso di un'ambientazione dei film nelle carceri femminili. Se ne comprende facilmente il motivo. Dato l'ambiente i registi potevano far vibrare quanto non mai la corda sentimentale degli spettatori se si pensa che un av-

venimento normale quale può essere la nascita di un bimbo, acquistava un particolare valore drammatico per determinare il quale nei collegi (e diciamo collegi in senso molto lato nel termine comprendendo le « pensioni », le scuole, ecc.) si era invece dovuto (*Ragazze in uniforme*) e si dovrà ricorrere ad un suicidio tentato od effettuato (*Educande d'America*, *Palcoscenico*, *Ragazze sole*).

Incominciò così la nuova serie. Per qualche anno si ebbe una completa fioritura di film di tal fatta. Tutti i tasti furono battuti, tutte le corde suonate. Il film più significativo fu *Prigioniera* (*Ladies of the Big House*) di Marion Gering con Silvia Sydney: esso può sintetizzare tutti gli altri film che compresero parzialmente questo ambiente come, ad esempio, *L'uomo che voglio* di Van Dyke. Si giunge così al 1935.

Ormai il genere si era standardizzato completamente e l'interesse del pubblico assopito per la monotonia assoluta delle trame alle quali mancava il benchè minimo di « imprevisto » necessario per trattenere l'attenzione dello spettatore.

All'Italia spetta di aver detto una parola nuova con *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, film che, pur tornando all'ambiente dei collegi, ruppe completamente i ponti con la precedente formalmente analoga produzione. Questa infatti si era,

nella sua totalità, occupata dei collegi e delle carceri femminili (specialmente, come si è detto, delle carceri) esclusivamente rappresentandoli nei loro aspetti drammatici. *Seconda B* invece ci narrava semplicemente la storia, che lo spettatore seguiva nelle sue vicende ora ironiche, ora sentimentali, raramente drammatiche, di un non più giovane professore che crede di essere amato da una sua giovane e bella allieva, e tutto ciò ambientato, se Iddio vuole, in una vera scuola ed in vere case. Lo stesso tema sarà poi trattato da Irving Cummings in *Collegio femminile* (*Girls Dormitory* - 1938) con più leziosità e con un lieto fine dettato da pure necessità commerciali. Ricordiamo di aver letto appunto in quell'epoca un trafiletto in cui si diceva che per venire incontro alla richiesta del pubblico americano al quale evidentemente riusciva troppo doloroso che una diciottenne si burlasse di un uomo di quarant'anni, il regista aveva dovuto apportare al film quella modifica.

Mentre in Italia il genere non aveva seguito, in Francia Jacques Deval dirigeva *Ragazze sole* (*Club de femmes*), film la cui analogia, anche per il ripetersi di situazioni quasi identiche, con *Ragazze in uniforme* era evidente. E' bene precisare, peraltro, che tale analogia si limitava, in effetto, ad un superficiale riferimento diretto a certe situazioni di *Ragazze in uniforme*, in *Ragazze sole* mancando una fondata e giustificata caratterizzazione dei personaggi così da acquistare un tono troppo e forse esclusivamente esibizionistico. Questo genere in Francia fu comunque molto seguito perchè si accordava pienamente con il particolare carattere della produzione francese di allora per le possibilità che offriva di indagini introspettive e psicologiche.

Sono infatti di quest'epoca parecchi film. Più di *Ragazze sole* ottenne successo *Prigioniera senza sbarre* (*Prison sans barreaux*) di Leonida Moguy. In esso ritroviamo molti dei luoghi comuni della precedente produzione con meno sentimento e un po' più di sentimentalismo ed il successo che esso ottenne anche tra la critica crediamo sia stato causato più che altro dalla interprete — Corinne Luchaire — allora al suo primo film. Oltre agli appunti di ordine estetico molti se ne potevano fare d'ordine tecnico e grammaticale tra cui, principalissimo, quello di avere affidato la soluzione delle scene culminanti al dialogo anzichè alla colonna visiva.

Un certo ritmo cinematografico si poteva invece riconoscere a qualche scena di *Fanciulle alla sbarra* (*La mort du cygne*) di Jean Benoit Levy.

L'ultimo film francese sui collegi femminili venuto in Italia è stato *Ragazze in pericolo* (*Jeunes filles en detresse*) di G. W. Pabst. E' questo il triste documento di un Pabst completamente commercializzato che, pur essendo nitido e scorrevole, non ci ha detto nulla di nuovo nel



« Teresa Venerdì... » di De Sica

campo della commediola con morale in coda.

In America il genere, nelle sue due suddivisioni (carceri e collegi), deve aver avuto largo sviluppo se si pensa che in Italia, nonostante il Monopolio, sopravvenuto appunto alla fine del '38, si è avuta la possibilità di vederne parecchi.

Tralasciando *Condannate* (Condamned Woman) di Lew Landers, dove pure c'era qualche sequenza — come quella della rivolta delle recluse con la morte di Ann Shirley — di buon cinematografo, *Recluse* (Women in prison) di Lambert Hillier e *Vogliamo l'amore* (Girl's School) di John Brahm, ci soffermeremo particolarmente su *Palcoscenico* (Stage door) di Gregory La Cava e su *Pazza per la musica* (Mad about Music) di Norman Taurog.

Palcoscenico era una vivissima ed efficacissima pittura dell'ambiente teatrale. Come si ricorderà il film era ambientato in una pensione femminile abitata esclusivamente da aspiranti attrici le cui vicissitudini ne costituivano la trama. Qualcuna arriverà, qualcun'altra preferirà sposarsi con un agiato provinciale, qualcun'altra ancora preferirà la morte all'oscurità. Ci è sembrato questo il terzo film dopo *Ragazze in uniforme* e *Seconda B* dove la monotonia del « genere » sia stata ravvivata e vinta dalla calda spontaneità della narrazione e dal perfetto uso dei contrasti (escludendone il forzato finale).

Pazza per la musica era interpretato da Deanna Durbin: si comprende perciò subito quale fosse l'atmosfera generale del film. Abbiamo però voluto ricordarlo specificamente perchè ad esso si può far immediatamente risalire la più recente produzione italiana del « genere ». I nostri produttori, dimentichi di quel delizioso precedente italiano che fu *Seconda B*, si rivolsero infatti alla produzione di questo tipo di film dopo il successo di *Pazza*

per la musica. In *Assenza ingiustificata* di Max Neufeld si poteva notare non solamente una semplice somiglianza della trama chè alcune battute e scene — come quella di far scrivere per punizione per cinquanta volte una stessa frase alla lavagna — vi furono trasportate di peso.

Assenza ingiustificata ottenne un tale successo che i nostri produttori pensarono bene di sfruttare il genere.

E' inutile ricordare *Maddalena zero in condotta* di Vittorio De Sica e il più recente *Ore 9: lezione di chimica* di Mario Mattoli che a quella hanno fatto seguito. In ambedue, e specialmente nel secondo, è tale la convenzionalità delle si-

tuazioni, diciamo psicologiche, e la falsità degli ambienti che neppure una talvolta lodevole interpretazione può far dimenticare. Ancora una volta Mario Mattoli ha dimostrato che la sua versatilità è in ragione diretta con la mancanza di originalità e con l'insufficienza della preparazione tecnica.

Un cenno a parte meritano invece i due successivi film di Vittorio De Sica: *Teresa Venerdì* e *Un garibaldino al convento* nei quali il regista oltre a raggiungere un perfezionato stile narrativo ed una tipizzazione originale e perfetta (la ragazza cattiva in *Teresa Venerdì*, la ragazza pettegola in *Un garibaldino al convento*) si libera, specialmente nel secondo film (chè il primo risente ancora in molti punti dell'eredità dei predecessori) dalle pastoie di un manierismo ovvio ed abusato. In *Un garibaldino al convento* spirava indubbiamente un'aria di novità e, sebbene il film fosse ambientato nella seconda metà del secolo scorso, di modernità, in quanto un certo senso ironico e talora grottesco continuamente avvertibile allontanava personaggi e cose nel tempo. L'ultimo film presentato in Italia che, più per il titolo che per il contenuto, ci riporta alle carceri femminili è *Prigioni di donne* (Prisons de femmes) di Roger Richbé. Un film francese vecchio di parecchi anni, privo di un qualsiasi sforzo inteso ad uscire dal convenzionale.

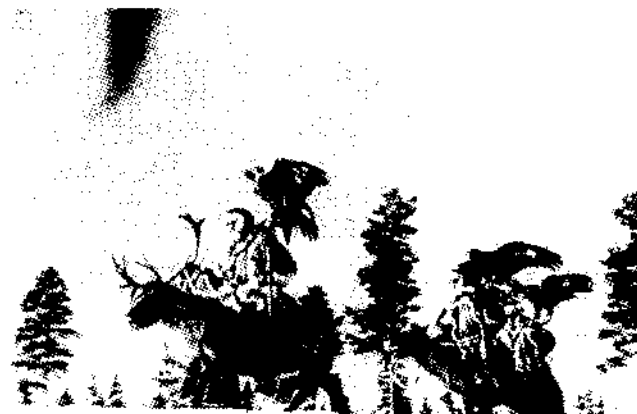
Un film insomma che ci ha fatto comprendere, se ce ne fosse stato ancora bisogno, che ormai dire in proposito qualcosa di nuovo è molto, molto difficile. Solo un vero artista potrebbe riuscirci.

LORENZO QUAGLIETTI



« Prigioni senza sbarre... » di Moggi





La sequenza di caccia del "BASTARDO,"

Se il film storico non è che una cattiva esasperazione veristica e rappresenta sempre, anche coi migliori intenti, una limitazione delle facoltà espressive e liriche, una prova severissima del gusto, che quasi sempre ne scappa, il verismo può però indicare due vie fruttuose e dense di risultati: il verismo psicologico ed ambientale minutamente realistico ed il naturalismo inteso come apertura ed allontanamento dai contenuti espressionistici verso più ampi ed aerei orizzonti, verso un'umanità più sentimentale e comunicativa. Quest'ultima via, che è in fondo una «variazione» veristica come lo dimostra il complesso della produzione francese, che è un continuo oscillare, anche solo d'aspirazioni, tra il verismo psicologico e il naturalismo, è segnata e più caratteristicamente individuata dalle opere validamente folkloristiche, paesistiche, regionali, della scuola boemo-cecoslovacca e di quella nordica.

Nel film storico il costume lega e paralizza l'attore, nel film psicologico-veristico l'ambiente è tutto un riflesso del soggetto e della vicenda; nel film naturalistico invece il costume è proprio ciò che salva l'attore, che in abiti normali rivelerebbe tutta la sua rozzezza e ingenuità; e l'ambiente è libero e signore e determinante: da esso dipende la trama, il dramma umano ed entro di lui si muovono e agiscono influenzati i personaggi, elementi d'ambiente, animali entro la natura. Indubbiamente gli usi e i costumi, la vita di genti lontane dalla nostra civiltà comune tendono ad acquistare isolatamente un valore documentario ed oggettivo ed a rappresentare per lo spettatore un elemento di curiosità e d'informazione: ma se sono realmente sentiti ed inquadrati in un'opera unitaria allora acquistano un valore poetico d'incanto e di suggestione. E' il caso della sequenza della caccia con le aquile degli Orothnen nel film norvegese Il bastardo di Goesta Stevens. La trama di questo film esiste, è chiara e narrativa, ma non importa: è una scusa, un appoggio per altri interessi e per altre finalità, che si compendiano materialmente in alcune sequenze magnifiche: l'idillio tra il cacciatore e la ragazza, la caccia, i lupi nel villoggio, ecc.



Rodolfo Valentino



Auguste



Maria Jacobini



Dolores Del Rio

ITINERARIO DELLA MEMORIA:

CINEMA "LUMIERE" O DI UNA STAGIONE PERDUTA

CINEMA «Lumière»? Ma sì. C'era un tempo qui, a Roma, un locale — fra i tanti — che vantava proprio il nome dei fratelli Luis e Auguste che nel lontano 1895 avevano ottenuto il brevetto per il loro «appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves cronophotographiques». Un cinema senza importanza, rionale, caro più che altro ad una periferica ragazzaglia turbolenta e ad una esigua schiera di studentelli; una sala lunga lunga che sapeva di odori assai strani, con le sue vecchie poltrone di velluto rosso e le sgangherate sedie ridotte a mal partito dalle acrobazie di un pubblico ingenuo, voglioso solo di «gustarsi» la pellicola il più vicino possibile al lenzuolo non troppo candido dello schermo, con le sue luci fiacche e le pareti costellate di policromi manifesti pubblicitari inneggianti al film di «prossima programmazione». Un cinema dall'ingresso angusto, con «maschere» che alternavano la vendita delle sementi e delle caramelle di qualità scadente alla «scorta» dei signori spettatori; cinema profumato di bucce d'arancio, rifugio sicuro per qualche romantica coppia di fidanzati ventenni in vena di tenerezze; e, infine, prezzo irrisorio per accedere ai «primi posti»: una liretta soltanto, venti soldini per due film, comica finale e, spesso, varietà.

Ricordo nostalgico, eco non sopita di una perduta stagione ginnasiale — per noi, diciamo — di un non lontano tempo dominato da un'allora incipiente passione per il cinematografo (deliziosa, pura innocenza non angustiata da severi problemi di estetica); ricordo di entusiasmi sregolati, ma logici, per i famosi film a «episodi» che di giorno in giorno rimandavano a casa il piccolo ed ingenuo spettatore insoddisfatto, che magari ci inducevano a trascurare le prime regole della grammatica latina o la storia dei sette Re di Roma presi dalla fregola di indovinare il «seguito» e l'epilogo del mastodontico polpettone di celluloido; ricordo di imperterrite «file» dinanzi alla cabina dell'operatore per accaparrarsi un paio di fotogrammi da custodire gelosamente in una certa scatolaletta di latta insieme alle «figurine Lurati»; caro ricordo di un cinema italiano appena agli albori, di opere ormai dimenticate dai più, di attrici e di attori d'oltre Oceano gravati oggi dal peso inesorabile degli anni; ricordo di irresistibili «comiche» e di «westerns»...

Ecco: A chiudere gli occhi tutto un caleidoscopio di volti ci assale, e di sorrisi, e di gesti che «allora» — quindici anni addietro — ci erano usuali. Ci ammaliavano lo sport, il cine-

ma; e a nessuno di noi mancava una raccolta di «figurine». Sport. «Tifo» schietto per atleti ormai scomparsi: dal classico De Vecchi a Costante Girardengo detto «l'omino di Novi», dal «ciclone» Piemontesi al buon Frigerio, dal superbo Beccali al funambolo Cesarini, da Libonatti e Tazio Nuvolari. In quanto al cinema, poi, non difettavano le passioncelle secrete ed innocenti e ciascuno di noi aveva un suo amore cinematografico. La deliziosa Renée Adorée, l'esuberante Kay Francis, la piccola Janet Gaynor dal volto costellato di efelidi, e Norma Shearer, e Greta Garbo e Dolores del Rio... Ci indispettavano i compagni di lavoro troppo belli di queste fidanzate del sogno e solo Rodolfo Valentino, il ragazzo di Castellaneta, non suscitava infantili gelosie. Poi, gli unici attori che non insidiavano le nostre «passioni» erano Tom Mix, Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd.

«Western». Le famose avventure del Far West accendevano la nostra giovane fantasia già alimentata dalle mirabolanti imprese di Sandokan, dei tigrotti del Mompracem. C'incantava il cavallone portentoso dell'eroe Tom Mix e, talvolta, se le sue pellicole venivano programmate al «Centrale», al «Palazzo Altieri», al «Colonna» o allo «Aurora» si tradiva volentieri il cinema «Lumière». In quei film pieni di spettacolose cavalcate, di ruberie, di pistolettate, il buon Tom dal cappellone alla «cow boy» vi figurava generalmente come salvatore in «extremis» della bionda fanciulla rapita dai banditi e la sequenza finale, (ma chi s'intendeva, «allora», di sequenze, di carrellate, di primi piani, di ritmo?), puntualmente ripeteva il solito ma sempre atteso motivo della furibonda lotta e tremenda sparatoria tra buoni e cattivi con esplosione in sala del fatidico grido: «ecco i nostri!».

Buono e caro Tom. Un diverso entusiasmo suscitava, invece, Douglas. Le acrobazie, quel volare da un tetto all'altro di altissime case con irrisoria facilità, i duelli dai quali usciva sempre vittorioso, ci impensierivano come un non so che di soprannaturale, che sfuggiva al nostro «capire» soltanto le cose semplici; ma si «tifuva» seriamente per l'agilissimo Zorro capace finanche di attraversare l'aria, sotto stupiti occhi, comodamente assiso su un tappeto.

Accanto a Douglas, si accompagnavano — cari amici — i comici. Difficile la scelta, varie le preferenze. Non s'afferrava il significato concreto della maschera esaltata di Buster Keaton, l'attore che non sapeva sorridere, ma i suoi film ci attrae-

tava: il surrealismo della marionetta Ridolini non ci invitava a diatribe estetiche, o spiegazioni ma solo a ridere, a troppo ridere. L'unico astruso segreto risultava quello del bacio a lungo metraggio che si scambiavano Nils Asther e Greta Garbo, segreto che solo avrebbero potuto scoprirci i nostri padri o le nostre buone mamme acerrime nemiche dell'imperante «charleston» e della conturbante bocca sciolta di Joan Crawford aperta a sorrisi di sfida su quel suo volto sinagrito e malinconico.

Cinema «Lumière». Ogni pomeriggio le solite poltrone di quarta fila occupate da noi della seconda ginnasiale B. Molte menzogne per racimolare i pochi soldi necessari a comprare il biglietto e dolce ricordo di debitucci mai più saldati... Poi, di anno in anno, a Tom Mix e a Charlot, a Greta Garbo e a Dolores del Rio, sostituimmo altri volti, ma il cinema «Lumière» non riuscivamo a tradirlo, affezionati a quella sua sala lunga lunga come ad una mamma che invecchia, sì, ma alla quale si vuol sempre più bene. Cominciammo ad amare i film italiani. Le riviste ed i periodici in rotocalco ci smalziarono sulle già credute magie e, ormai esperti dei primi segreti, il cinema fornì l'avvio ad elementari discussioni sulla nuova arte. Di anno in anno nuove conquiste della tecnica; nuove «passioni» si sostituirono alle precedenti per questa o quella attrice. La prima Isa Pola, la nostalgica Dria Paola, le pepata «verve» di Elsa Merlini, l'angelica dolcezza di Germana Paolieri, le forme esuberanti di Leda Gloria ci invitavano a più corposi sogni e, certo, l'omaggio appassionato di una lunga e troppo meditata lettera scritta su carta azzurra rimane oggi, negli antichi pacchi di corrispondenza forse conservati da Isa o da Germana, come l'eco più esatta di una giovanile esuberanza amorosa. Imparammo a saccheggiare le edicole per rifornirci di opuscoli inneggianti alla platinata Jean Harlow, alle marmoree gambe di Marlene Dietrich, alla seducente Joan Blondell. Avidi d'ogni più intimo segreto delle «stelle» olliuvdiane e nostre, ci ancoravamo speranzosi alle risposte della rubrica «Lo dica a me e mi dica tutto». Seguimmo con simpatia le prime affermazioni dei Blasetti, degli Alessandrini. Non ci immalinconiva una «assenza» del cinema italiano; e da Falconi a De Sica, da Mino Doro a Elio Steiner, credemmo per certo ingenuamente d'esserci imbattuti nei rivali capaci di superare i più dotati Wallace Beery, Clark Gable, Bob Montgomery, John e Lionel Barrymore.

Anni. L'America ci assordò e sorprese d'un tratto con le immaginifiche coreografie di Busby Berkeley, con eserciti di ballerine semi nude, con le tambureggianti danze «tip» della coppia Fred Astaire-Ginger Rogers o di Eleanor Powell. Il vecchio ed impeccabile Menjou imperava coi suoi baffoni da tricheco mentre da noi, annunziata da un clamoroso «battage» reclamistico, fioriva sugli schermi l'eterea bellezza della dattilografa milanese Isa Miranda in «La signora di tutti». Così, anno per anno, sempre fedeli — anche se ormai alle soglie dell'Università — all'intimo cinema di via del Gesù, al caro cinema della nostra perduta fanciullezza, ci piacque seguire ed approfondire la settima arte fino alle novità estreme, fino al colore di «Becky Sharp». Poi, quando il cinema «Lumière» si trasformò in un Magazzino-Deposito di stoffe, fummo costretti, allora, a percorrere altre strade, ad occupare altre poltrone e le «prime visioni» al «Supercinema» e al «Barberini» ci costrinsero ad un pubblico diverso. Ma rappresentò per noi, quel distacco, la certezza di saperci uomini, ormai; e fu, quel giorno, l'avvio a più concreti traguardi. Non senza rimpianto rivolgemmo un accorato addio a quel cinema «Lumière» dinanzi al quale, oggi, se ci vien fatto di percorrere la via del Gesù, ci è grata la sosta: omaggio estremo ad un tempo lontano che riaffiora da una certa scatola di latta gelosamente custodita. E in essa, accanto alle «figurine Lurati», molti fotogrammi sbiaditi riposano. Unica, tangibile traccia della malinconia di Charlot, delle scorribande di Tom Mix, delle acrobazie di Douglas, degli occhi luminosi di Greta...

SANDRO DELLI PONTI



Harold Lloyd



Peter Pancrehan



Douglas Fairbanks



John Barrymore



Ridolini



Rimón Novarro



Tom Mix



Jackie Coogan

BEBÈ ABELARD,

l'« enfant terrible »



Bébé Abelard, l'« enfant terrible ».

platee di quasi tutto il mondo.

Il metodo di lavoro adottato da Feuillade per il piccolo artista era, se vogliamo, rudimentale, ma forse il migliore per giungere ad una pura espressione cinematografica scevra di teatralità e di retorica. Bébé era un ragazzo come tutti gli altri, ma in più di questi aveva il dono naturale di saper essere attore. La personalità quindi doveva essere lasciata libera di spaziare fin dove il mezzo-cinema glielo permetteva. Così il regista non obbligava il suo attore a studiare la parte, ma gli spiegava l'azione pochi minuti prima di girare la scena.

Dai film che ha girato si nota in Bébé la massima facilità di passare dall'interpretazione di un ruolo

schermo un ruolo stabilito al quale si deve attenere come, per esempio, Jackie Coogan o Shirley Temple: ora è l'« enfant terrible », ora il ragazzino precoce, ora pastorello dispettoso, ora tamburino di Napoleone.

Le comiche interpretate da lui alcune hanno valore educativo, altre invece hanno soltanto una funzione ricreativa.

Raramente Bébé lavora solo: il più delle volte ha a fianco Giulia, la grossa fantesca che viene moltissime volte tolta dai pasticci dalle astuzie del ragazzo.

La maggior parte dei film erano brevi comiche con un metraggio che andava dai 100 ai 250 metri; le commedie raggiungevano fino i 400 metri. Quasi tutti i film erano virati. Pochi quelli in bianco e nero. Ve ne erano alcuni a colori. Fra le comiche ricorderemo *Bébé attacca i francobolli* (metri 150) sulle lettere del padre aiutato dalla fedele Giulia che, con la lingua di fuori, ha le funzioni di spugna bagnata. Terminato il lavoro la fantesca riceve la visita di Isidoro, il pompiere suo innamorato. I due si abbracciano, ma i baffi di Isidoro rimangono appiccicati alle labbra di Giulia sporche della colla dei francobolli. Nel frattempo giungono i padroni di casa: non c'è tempo da perdere: Bébé ha un'idea geniale: taglia con le forbici i baffi liberando così il pompiere che si dà alla fuga. I genitori di Bébé vedendo poi la cameriera con due magnifici mustacchi neri rimangono dapprima esterefatti, ma poi, essendosi il figlio confessato autore dello scherzo, ridono di gusto.

Da notare l'ingenuità del film che si vale

TUTTI conoscono certamente, perchè visti sui nostri schermi fino a poco tempo fa, Jackie Coogan, il melanconico ragazzo di *Monello*, Shirley Temple, la vivace bambina di *Mascotte dell'aeroporto*, Mario Brambilla di *Vecchia guardia*, Freddie Bartholomew di *Capitani coraggiosi* e, infine, Mariù Pascoli di *Piccolo mondo antico*, ma ben pochi ricorderanno Bébé, il primo bambino-prodigio del cinema che ebbe un buon successo non soltanto europeo. Ai tempi di Bébé lavoravano anche Puccettino e Pallottolino, ma ebbero meno successo e passarono come figure di secondo piano nella storia del cinema.

Il momento di celebrità Bébé lo ebbe agli albori del cinema, quando Max Linder, consigliato da Lucien Nonguet, lasciava il varietà per dedicarsi allo schermo e Policarpo e Calino erano in piena auge. Siamo intorno al 1910.

All'età di cinque anni Bébé già si esibiva in un caffè-concerto dove lo vide (1909) Louis Feuillade (1) che, intuendo le possibilità del piccolo artista, lo scritturò immediatamente per la sua casa. Girò con lui numerose comiche e qualche film a soggetto riscuotendo il più vivo plauso delle



Bébé attacca i francobolli

di tipi stilizzati da giornale umoristico, come la cuoca e il pompiere con i baffi, per raggiungere un effetto comico.

Bebè e il fauno (metri 230): Bebè, pastorello dell'Attica, conduceva al pascolo gli armenti del padre e mentre guardava le pecore suonava il flauto con tale maestria che le ninfe accorrevano ad ascoltarlo. Un giorno un vecchio fauno in cambio di una moneta d'argento, gli chiede un flauto per piacere alle ninfe. Il pastorello promette e gli porta un flauto pieno di farina così il fauno, soffiandovi dentro, si imbianca tutto il viso facendo ridere le ninfe. Bebè dice, al fauno furente per lo scherzo, che è colpa del mercante di flauti e, per calmarlo, gliene promette un altro per il giorno dopo. Questa volta lo riempie di fuligine, ma il fauno insospettito lo obbliga a suonare prima di lui e lo fa tingere di nero. Bebè ora piange disperato...

Bebè nel baule (metri 240): proibitogli di seguire la madre in un viaggio, si nasconde in un baule. Arrivato in un albergo, sta per uscire dal suo nascondiglio quando vede nella stanza un uomo mascherato tutto vestito in nero: un topo d'albergo, il quale, munito di lanterna cieca, esce nel corridoio. Bebè lo segue e constata che scassinava una porta. Tornato nella stanza, il piccolo vede sul tavolo i gioielli della madre, se ne impadronisce insieme ad una rivoltella e si chiude in un armadio. Il ladro torna; mentre cerca meravigliato i gioielli sotto il letto, Bebè gli spara alcune revolverate colpendolo. L'allarme è dato: accorre il personale dell'albergo che arresta il malfattore, mentre la madre di Bebè, vedendo i gioielli salvi, non può fare a meno di perdonare la scappatella del figlio.

Tentato suicidio di Bebè (a colori, metri 195) in cui Bebè per fare restare al suo servizio Giulia, lasciata licenziata dai genitori perchè troppo lazzarona, finge di annegarsi; *Come si veste Bebè* (m. 175) in cui una zia è scandalizzata dal fatto che Bebè così grande si faccia ancora aiutare a vestirsi da Giulia ed obbliga il ragazzo a vestirsi da solo; questi si mette la maglia al posto dei calzoni e viceversa. Questa scappatella fa ritornare le cose come prima. *Bebè geloso* (m. 130) di un cagnolino. Per farlo prendere a malvolere gli attacca sotto il collare una crosta di formaggio facendolo così puzzare in modo che il cane viene subito dato via.

Bebè farmacista (m. 205) in cui dà ad una donna già eccitata una soluzione eccitante ed a un ubriaco della nitro-glicerina cosicché il disgraziato scoppia...

E così si potrebbe continuare dato che le comiche sono numerosissime e presso a poco uguali.

Abbiamo voluto dare questi esempi per rendere un'idea approssimativa di come erano allora congegnati i film comici e di come erano usati i piccoli attori.

Ma alcuni film si staccano nettamente



«Bebè e il Fauno»



«Bebè e il Fauno»



«Bebè e il Fauno»

dalle comiche. Fra questi, pochi invero, citeremo *Bebè adotta un fratellino* e *Bebè tamburino*.

Il primo è uno dei più lunghi essendo in 12 quadri (m. 400). Con *Bebè* lavora Pallottolino, al secolo Dupré, che allora aveva appena tre anni. *Bebè* diventa amico di Pallottolino, un povero ragazzo che, spinto da due individui da galera, chiedeva, suonando una fisarmonica, la carità per le strade. Una sera Pallottolino, addormentatisi i suoi aguzzini, va, con la fisarmonica, a fare una serenata a *Bebè*. Questi lo accoglie in casa e lo mette a dormire nel suo letto mentre lui si sdraia per terra. La mattina siccome deve andare a scuola chiude il suo ospite nell'armadio. Quando torna a casa però ha perso la chiave e non sa come fare. Pallottolino, allora, dal di dentro dell'armadio, lo consiglia di andare a chiamare i suoi due vecchi soci, abili scassinatori. Arrivano, legano *Bebè* e lo imbavagliano e poi si accingono a fare bottino. Ad un tratto però l'armadio incomincia stranamente a muoversi e cade sui due malviventi che ne restano prigionieri. Pallottolino da una spaccatura esce, libera *Bebè* e dà un sacco di botte ai due prigionieri. Intanto l'allarme è dato. I malviventi vengono arrestati e *Bebè* presenta il suo salvatore e

chiede che sia adottato. La richiesta viene accolta con piacere dai genitori.

Lo svolgimento della vicenda, come si vede, è puerile: tutto l'interesse della pellicola appoggia sui due piccoli protagonisti che sostengono con onore i rispettivi ruoli. Il film ha una certa importanza perchè, oltre alla non comune lunghezza per il suo genere, riuniva due dei più famosi divi di quei tempi.

Bebè tamburino (episodio della Campagna Napoleonica di Russia, m. 350) è forse l'unico film storico girato dal nostro piccolo attore.

Sono le giornate che precedettero immediatamente la battaglia di Mosca. Napoleone riceve una lettera dall'Imperatrice nella quale gli diceva che aveva spedito un quadro del Re di Roma dipinto da Gerard. La gioia di Napoleone viene subito oscurata dalla notizia che il quadro era caduto in mano ai cosacchi. *Bebè*, tamburino dei Granatieri della Guardia, per trovare qualcosa da mangiare, dato che le provviste scarseggiavano, si spinge fuori dell'accampamento. In una osteria mezza diroccata trova una lepre e se ne impadronisce. Sta per ritornare quando due cosacchi lo sorprendono e si mettono a ridere del minuscolo soldato. Avevano con loro una cassa: *Bebè* è curioso e ne vuole

vedere il contenuto. I due lo accontentano, aprono la cassa e dentro, fra gli altri oggetti c'è il quadro del Re di Roma. *Bebè* allora cambia il quadro con la lepre. Tornato al campo consegna a Napoleone l'oggetto che gli stava tanto a cuore. Il film termina con la sfilata dei soldati davanti all'Imperatore, al quadro del Re di Roma e a *Bebè* che rulla il suo tamburo.

Questo film può ritenersi un punto di arrivo per *Bebè* che raggiunge il massimo della perfezione consentitagli come attore e un punto di partenza per Feuillade con il genere poliziesco che doveva poi portarlo a *Fantomas*.

GIANNITRAPANI - PERSICHINI

Lois Feuillade entrò in cinematografia nel 1906, scritturato da Léon Gaumont, dirigendo il film *C'est papa qui prend la purge* (E' papà che prende la purga), interpretato da Giorgio Monca. Scopersesi poi *Bebè* Abelard e lo diresse in numerosi film. Ma il genere di Feuillade non era il comico: preferiva quei drammi tipo «romanzo d'appendice» e così, nel 1913, girò *Fantomas* interpretato da René Navarre, il cui soggetto era stato tratto dall'omonimo romanzo di M. Allain e E. Souverste. Finì questo a episodi come il romanzo: il successo fu enorme poiché, oltre ad essere uno dei primi film polizieschi, l'attenzione dello spettatore veniva svegliata lasciando in sospeso l'azione nel momento più saliente. L'inizio dell'episodio seguente dava la soluzione. Nel 1919 diresse *Les deux gendres* in sei episodi.



Come si vestì *Bebè*



MARINA BERTI (Foto Eugen Haas)

LA NARRAZIONE NEL FILM

MASSIMA difficoltà nel campo delle immagini è senza dubbio quella di narrare. Per questo verbo, venuto di un'alta letteratura e con qualche speculazione surrealista perfino in pittura, sarebbe assai difficile trovare nel campo filmico canoni altrettanto precisi e artisti altrettanto dichiarati. Chi è il «narratore» in letteratura? Secondo la più moderna definizione lo scrittore che ricerca l'ispirazione in un episodio della vita quotidiana che per lui assume un particolare significato e narra di questo episodio tutti gli sviluppi nella vita dei protagonisti portandosi a volte al loro fianco nella soggettivazione delle loro sensazioni e dei loro sentimenti, cercando in una parola di scavare il più profondamente possibile nei loro animi per trarne i rilievi più evidenti e specifici e di maggior significazione. Ma caratteristica del narratore è anche quella di un certo tal quale estraniarsi dalle vicende e dai personaggi, nella ricerca di un distacco che gli permetta di guardarli con occhio attento e imparziale registrandone ogni movimento con certa tal quale raffinata disumanità che lo porti alla massima acutezza nell'indagine psicologica e alla massima veridicità di espressione. È naturale che tale movimento letterario di origine unica assuma diversi caratteri se non diversi significati nei vari paesi nei quali si manifesta, primi fra essi quelli dell'Europa Centrale e dell'America del Nord. Nei primi esso assume le caratteristiche di uno studio attento e meticoloso del problema dei sessi e della vita moderna tutta, esaminata specialmente nelle sue difficoltà di ordine economico e nel cozzare delle mentalità di due mondi divisi dalla catastrofe della guerra; nel secondo assume a un movimento di un più vasto respiro che investe nella sua complessità tutta la vita dell'uomo moderno e la tragedia della sua desolata e desolante aridità. Nella ricerca, spesso affannosa di una forma il più possibile veristica, nasce certa tal quale crudezza di linguaggio, non sempre genuina, e tale esacerbata rozzezza, che per raggiungere effetti di notevole evidenza,



Nel "Don Chisciotte" di Pabst la perfetta definizione psica del personaggio costituisce anche la perfetta identificazione dei valori dell'opera

scende a volte nella volgarità. Ci rimane l'oscura riconoscenza per i narratori, specie a quelli operanti l'impegno di cimentarsi nell'esame dei problemi più difficili della vita moderna, spesso risolti con eccessiva semplicità, ma sempre affrontati con notevole immediatezza e precisione di intenti, anche se la fonte ispirativa rimane piuttosto in seconda linea. Ma non è qui il caso di esaminare pregi e finalità di tale letteratura, ma che ci noi interessa è stabilire se possa esistere un cinema narrativo e quali possano apparire i suoi mezzi più peculiari e caratteristici. In letteratura i «narratori» hanno riscontrato vasto favore e i romanzi filmici, spesso privi di significato, ma densi di fatti, hanno invaso le librerie. Nel cinema, invece, narrare filmisticamente è un privilegio riservato a pochi, se per narrare filmisticamente s'intende impiego di mezzi espressivi strettamente cinematografici. In prima approssimazione può dirsi che esistono registi tipicamente narratori quali Pabst, Vidor e in un certo senso Carné e Renoir come esistono scrittori tipicamente cinematografici quali Saroyan. Comunque, il regista creatore dell'opera cinematografica, come il letterato, si trova di fronte a infinite risoluzioni del problema di narrare quel che forma il tema della sua opera e starà in lui ricercare quale forma possa apparire più evidentemente più concettualmente espressiva, come starà in lui, se vorrà fare opera cinematograficamente artistica, ricorrere a quei mezzi che non traggono la loro natura da altre arti, ma esclusivamente dal complesso e misterioso mondo delle immagini. Già si è molto parlato dei campi di azione e dei limiti del cinematografico e della letteratura, di come sia difficile realizzare il clima di un libro in un film, di come certe caratteristiche letterarie siano intraducibili sullo schermo. Ad esempio la complessità psichica di certi personaggi mal si presta ad essere tradotta sullo schermo che dispone di mezzi efficacissimi, ma molto spesso nettamente definiti e particolari.

In questo senso il film dispone senza dubbio di un numero assai minore di mezzi toni della letteratura la quale può precisare con maggior distensione e con maggiore esattezza il carattere di un personaggio a volte intraducibile per immagini. Basti pensare all'impossibilità di filmare un *Trionfo della morte* di D'Annunzio e un *Ritratto di Dorian Grey* di Wilde senza deturparli nella loro più intima essenza, facendo scendere il primo nel dramma passionale non meglio definito e il secondo nell'avventura fantastica del Sig. Grey e del suo patto semi diabolico. Sarebbe impossibile infatti rendere la tormentata essenza dell'individualità dell'Uebermensch, del Superuomo, o il prezioso decadentismo della mentalità di Lord Enrico e del suo succube Dorian. E come si potrebbe rendere filmisticamente l'impalpabile clima che si forma e segue la personalità del poeta Sparkenbroke in *Nel bosco d'amore* di Morgan? Il suo squisito cerebralismo fonte di tutte le sue apparenti contraddizioni dovute al contrario alla profonda consequenzialità del suo spirito non potrebbero trovare espressione che in forma letteraria. Ma oltre a queste sostanziali differenze di carattere concettuale e psichico che rendono spesso inconciliabili le vie del cinema e della letteratura e che infiniti esempi potrebbero soccorrere, si pensi alla inconciliabilità di certi mezzi espressivi delle due forme d'arte, mezzi che mentre in letteratura possono distendersi secondo un giuoco di effetti pre-stabilito non immediato, nel cinema necessitano, per apparire significativi, di una precisione continuata che abbia un attento riscontro con l'animo dello spettatore. In questo senso può dirsi che il «narratore» può permettersi un maggiore distacco del regista dalle sue creature. I personaggi dello schermo debbono essere seguiti più minutamente e soffrono di una minore indipendenza nel senso che il loro agire deve essere conforme non soltanto ai principi di vita ma anche di spettacolo. Abbiamo inteso vari scrittori dire che essi davano vita ai personaggi che poi li guardavano agire, semplicemente, registrandone le reazioni e traendone le logiche deduzioni. Questo per il regista è impossibile in quanto il film è opera meno continuativa del libro: gli intervalli fra un quadro e un altro, l'alternarsi delle sequenze, spezzano il racconto cinematografico in una serie di «tempi» che possono variare nel modo più ampio, ma che danno al film un carattere di frammentarietà maggiore del libro. Vero è che anche in questo i capitoli servono allo stesso scopo, ma in genere quel che è contenuto in un capitolo deve essere reso nel film in pochi quadri se non si vuole correre il rischio di appesantirlo eccessivamente. Inoltre il film ha bisogno di elementi, diremo così, visivi, (assai più che auditivi nonostante il cinema sonoro), il che non sempre è possibile ad attuarsi quanto si traduce dalla letteratura. Ma il film ha d'altra parte vantaggi notevoli sul libro: basti pensare alle infinite possibilità evocative per

mezzo di risorse tecniche e fotografiche, di particolari mezzi per mettere in maggiore o minore evidenza un fatto o un'espressione nei riguardi del resto dell'opera per mezzo, ad esempio, del primo piano, alle infinite combinazioni di luce e di ambiente che permettono di trasportare inavvicinatamente lo spettatore nel clima desiderato. A tale riguardo si noti come il regista ha modo, per mezzo del primo piano, di raggiungere non soltanto effetti emotivi, ma anche narrativi (quando ad esempio si faccia uso della cosiddetta illuminazione alla Rembrandt). Inoltre nel film per mezzo del montaggio, vi è una maggiore possibilità di accostamenti e di riferimenti di carattere significativo o simbolico che non in letteratura ove tali avvicinamenti necessitano di una più notevole distensione e ove non possono mai raggiungere, se non assennando il tono incerto o quasi balbettante di certa letteratura moderna come in Dos Passos il tono quasi convulso, ma di grande efficacia, di un alternarsi di campi lunghi e di primi piani in un montaggio ritmico. Il montaggio alla « Griffith », ad esempio, dà la possibilità del riavvicinamento di due azioni simultanee con il raggiungimento di una particolare evidenza attraverso la visione di due azioni staccate, ma connesse fra loro. Basti pensare all'impiego vastissimo di questo mezzo nella visione di un personaggio che corre per una certa missione e l'azione che si svolge in quel luogo. L'alternarsi dei tempi riesce in questo caso ad eccitare mirabilmente il senso d'ansia dello spettatore. Il montaggio permette inoltre il riavvicinamento di quadri apparentemente staccati ma legati da una continuità ideale e l'inserimento di brani estranei alla vicenda ma di manifesto significato simbolico (di tali ricercati effetti di montaggio un pioniere può ritenersi Lupu Pick che deve considerarsi il precursore della cinematografia surrealista). E ancora: il film ha la possibilità di significazioni di carattere psichico effettuate per mezzo di materiale plastico che in letteratura non sarebbero possibili altro che con mezzi molto più estesi e di minore efficacia. Bisogna quindi convincersi che « narrare » per mezzo del film è fare opera profondamente diversa dal « narrare » per mezzo del libro. Tali due forme di arte diversificano non soltanto per la loro estetica e per la loro tecnica ma anche per la loro stilistica e la loro poetica. Il cinema infatti si avvale di espressioni che potremmo definire più istintive in quanto, nei confronti con la letteratura, ci pone davanti, anziché la descrizione dell'oggetto, l'oggetto stesso.

Del resto l'impossibilità di rendere con parole gli stati d'animo più segreti, gli stessi letterati l'hanno avvertita e le frequenti esasperazioni di forma e di sostanza che noi notiamo nelle loro opere sono forse dovute alla affannosa ricerca di una compiuta forma di espressione. Il cinema presenta invece soltanto delle immagini la cui potenza evocativa è per lo spettatore lo spunto alle introspezioni più vaste e segrete. In tal senso può dirsi che la interpretazione del film, come opera d'arte, è senza dubbio più personale e appassionante di quella del libro. Inoltre, mentre la letteratura si riferisce continuamente agli oggetti in modo imprecisato a causa dell'astrattezza della parola e quindi senza alcuna specifica determinazione, nel cinema il continuo riferimento alla concretezza degli oggetti lo rende una forma d'arte più impegnativa anche perché mentre la letteratura si serve di tutti i sensi in libera mescolanza mediante l'uso delle parole, il cinema, oggi ancor limitatamente, e domani più completamente, (quando al cinema sonoro si affiancherà quello... odoroso) si rivolge più direttamente al sensorio dello spettatore.

Peraltro in tema di confronti fra cinema e altre arti è preferibile riferirsi al film muto come forma più organica d'espressione per la maggiore evidenza delle risorse cinematografiche sia attraverso il montaggio di pezzi più brevi di pellicola con conseguente maggiore snellezza (poiché il cinema parlato avvicina inevitabilmente il tempo cinematografico al tempo reale), sia attraverso una maggiore libertà di movimento della camera e perfino attraverso le didascalie che possono considerarsi una forma di cadenza visiva. Le differenze fra cinema e letteratura unica è l'ispirazione creatrice, nel film diverse sono le personalità che concorrono a formarne l'unità artistica, basti pensare agli infiniti rimaneggiamenti a cui è sottoposto il soggetto in sede di sceneggiatura e di regia e se è pur vero che il regista resta l'ultimo e definitivo creatore dell'opera filmata, non è men vero che egli si trova spesso a dover operare su un materiale già preventivamente in buona parte determinato e sulla cui natura egli potrà agire soltanto limitatamente. In tal senso sarebbe quanto mai augurabile che le personalità del soggettoista dello sceneggiatore e del regista si riunissero in una persona poiché in tal modo si raggiungerebbe una maggiore unità non soltanto concettuale ma anche stilistica. *La Folla* di King Vidor è l'esempio di un'opera dove meglio si riscontra tale carattere d'omogeneità in quanto oltre ad essere stato regista Vidor ne è stato anche soggettoista e sceneggiatore.

È possibile quindi narrare per immagini ed è possibile tradurre sullo schermo l'opera letteraria? In sede di una prima grossolana approssimazione può dirsi che le opere letterarie di maggiore rilievo presentano maggiori difficoltà ed incertezze nella realizzazione sullo schermo, specie quelle di notevole estensione o che di un minuto descrittivismo di personaggi e di luoghi necessitano per la ricostruzione di un ambiente. Questo ci spiega perché, ad esempio, i *Miserabili* e *I Promessi Sposi* non abbiano ancora trovato, nelle loro innumerevoli edizioni, una adeguata rappresen-



Don Chisciotte di Pabst

tazione filmica, nonostante alcuni brani squisitamente cinematografici. Per fare opera degna occorrerebbe in tali casi ritarsi semplicemente ad uno spunto ispirativo trascurando una esatta traduzione dell'opera letteraria che per la molteplicità dei personaggi e delle situazioni risulta troppo spesso arbitraria e affrettata. Sono da notare anche in tale campo notevoli eccezioni come il *Don Chisciotte* di Pabst che resta un esempio di rara perfezione artistica: in esso le avventure del cavaliere erano rese dal regista tedesco con grande perizia, mentre le inquadrature sullo sfondo del seicento spagnolo costituivano una serie di quadri stupendamente ambientati. Pabst è infatti soprattutto un regista storico: qualunque opera diriga vi è in lui la tendenza ad universalizzarne il contenuto nel tentativo del raggiungimento di speculazioni, quasi diremmo, superumane e quindi il *Don Chisciotte* ben si prestava alla estrinsecazione di tale tendenza. Così pure ne *La Madre* di Pudovchin la progressiva metamorfosi psichica del personaggio era resa con così graduale processo di trasformazione e così netta evidenza da raggiungere una forza equivalente se non maggiore dell'opera letteraria, specie attraverso un montaggio di rara efficacia (si pensi ai brani delle acque inseriti nel film quasi ritornello di una lieta canzone di speranza e di vita). Ma in tali due casi la perfezione raggiunta era da attribuirsi, oltre alla perizia consumata dei registi, anche alla particolare natura delle opere letterarie. Infatti in ambedue vi era un carattere comune che permetteva la loro traduzione cinematografica: infatti in entrambe la perfetta definizione psichica del personaggio costituiva anche la perfetta identificazione dei valori dell'opera. In una parola in tali libri il mondo è visto soprattutto in funzione della visione particolare del protagonista, mentre ne *I miserabili* o ne *I Promessi Sposi* il mondo descritto si forma gradualmente con il concorso di tutti i personaggi e le situazioni. La descrizione dei movimenti psichici dei protagonisti attuata quindi mirabilmente da Pabst e Pudovchin diveniva semi-impossibile nei primi due casi. Occorre quindi, per « narrare » un racconto per mezzo dello schermo la possibilità di concentrarne i valori ideali e psicologici e di estrinsecarne i valori ambientali. Ecco forse la ragione per cui opere letterarie di incerto valore hanno assunto, in mano a registi di fama, rara evidenza artistica e spettacolare. Probabilmente l'artista creatore, sentendosi in tal caso meno legato e meno intimidito dal rispetto di un modello da seguire, può con maggiore libertà abbandonarsi al proprio estro creativo.

Si può quindi concludere che alla letteratura può spettare nei confronti del film una funzione ispiratrice che sarebbe assurdo negare. Ma nel procedere alla determinazione della loro forma concreta le due arti restano indubbiamente autonome in quanto diversi sono i mezzi a loro disposizione e diversi i loro significati.

Quindi gli accostamenti tra letteratura e cinema possono riuscire proficui a quest'ultimo soltanto quanto la mentalità che presiede alla sua creazione limiti l'accostamento ad una fonte ispirativa e non dimentichi l'impiego dei mezzi cinematografici nella narrazione. Così l'opera di Zola non ha fornito a Renoir che « spunti » e contrasti di carattere occasionale da cui egli è risalito ad opera d'arte di notevole valore e assolutamente autonoma.

Non bisogna dimenticare cioè le infinite risorse dello schermo, ma anzi potenziandole al massimo e tralasciando ogni pedestre indulgere letterario di un eccesso di dialogo o di un piatto descrittivismo, tendente alla realizzazione dell'« optimum » dell'espressione cinematografica e della sua potenza evocativa: la narrazione per immagini.

GIOVANNI ORCESI

Regista Gustav Machaty - produzione Metro Goldwyn Mayer 1934 - soggetto di Bayard Veiller sceneggiatura di Charles Lederer e Edith Fitzgerald - fotografia di Charles Lawton - musica di William Axt - montaggio di George Boemler.

PERSONAGGI E ATTORI

Mary Turner	Ruth Hussey
Richard Gilder	Tom Neal
Joe Garson	Paul Kelly
Casidy	William Garvan
«English Radio»	Paul Cavanagh
Agnes	Rita Johnson
Gilder	Samuel S. Hinds
June	Lynne Carver
George Demarest	Sidney Blackmer
Helen Norris	Jo Ann Sayers

Mary Turner (Ruth Hussey), commessa in un grande magazzino, è stata accusata di aver rubato una spilla che un'altra aveva nascosto nei suoi abiti per sfuggire alle ricerche e alla punizione. Nei tre anni che è costretta a passare in prigione Mary ha studiato a fondo la legge americana, ha imparato tutti i trucchi e le scappatoie per far molti quattrini senza incorrere nei rigori della giustizia, e, una volta libera, vuole vendicarsi di Gilder (Samuel Hinds) proprietario del magazzino nel quale ella lavorava.

Agnes (Rita Johnson), sua compagna di carcere, pone Mary a contatto con una banda di malfattori, capitanati da Joe Garson (Paul Kelly). Mary diventa l'avvocato e la direttrice della banda: gli affari vanno bene e le ricchezze piovono senz'altro rischi.

Mary conosce il figlio di Gilder, Richard (Tom Neal) e lo sposa per portare a termine la sua vendetta. Poi lo lascia.

Gilder riesce però ad ottenere che la Banca non dia più quattrini ai componenti della banda, così che dopo poco Joe Garson, istigato da un membro della banda stessa, venduto alla polizia, accetta di andare in casa di Gilder a rubare un presunto Rembrandt. Mary, messa al corrente del colpo all'ultimo momento, corre in casa di Gilder, per impedirlo.

Quando la banda è nella stanza, arriva Richard. Egli dice che il quadro non ha nessun valore. Joe capisce di essere stato tradito, ammazza il compagno e fugge. All'arrivo della polizia, Mary dichiara che è stato il marito ad uccidere l'uomo, per difesa personale, in casa propria. Ma questa volta non c'è bisogno di alcun imbroglio, dato che Joe Garson, in un secondo tempo, confessa tutto.

Mary e Richard, nonostante tutto, hanno imparato ad amarsi e il vecchio Gilder deve riconoscere di avere una nuora molto in gamba.

NESSUN autore cinematografico ha mai rivelato uno spirito più perverso ed insieme più estetizzante del cecoslovacco Gustav Machaty, se si eccettuano quegli ignoti compilatori di cortometraggi pornografici che un certo pubblico privato conosce, in Francia, col nome di *Cinema Cochon*, e dai quali, del resto, lo stesso nostro regista sembra derivare direttamente.

Dalla Francia, infatti, infrollita e clamorosa, Machaty aveva tratto, nella sua fresca e primitiva Boemia, quel sapore da lupanaro, tutto speciale, dei *Paris-Soir*, quel gusto del perverso e del sensuale, allora di moda, frutto di calcolate elucubrazioni cerebrali ed indice di una cultura male assimilata. Proust, Gide, Cocteau, tre scelse ben distinte di un linguaggio letterario ma, nel medesimo tempo, tre gradazioni di una stessa sensibilità, di uno stesso clima mentale, non avevano agito invano sulle coscienze, seppure con fretta e confusamente.

Nacquero in tal modo, *Erotikon* (1927), *Estasi* (1933), e *Notturmo* (1934). Opere oramai famose per la loro audacia sessuale e che sconfessavano, improvvisamente, davanti al mondo intero, una Cecoslovacchia cinematografica, poeticamente semplice e lineare nelle sue ispirazioni, così come l'avevano sempre cantata i suoi mi-

giori registi da Josef Rovensky a Karel Plicka.

Ma Machaty pretendeva di sbalordire il mondo solo perchè il mondo aveva sbalordito lui.

Costretto, da ragioni geografiche, a vivere fra due grandi cinematografie, quella russa e quella tedesca — mai più tanto rigogliose come in quegli anni —, il cinema cecoslovacco era riuscito, tuttavia, a mantenersi fedele alla sua più vera seppure modesta tradizione naturalistica.

Machaty è nel cinema dal 1919. I suoi lavori fino al 1926 non presentano alcun carattere speciale che lo faccia distinguere dalla mediocrità dei suoi colleghi. Ma l'Europa cinematografica si evolve, Machaty fiuta nell'aria, vuole uscire dal chiuso regionalismo fin qui seguito, vuole imporsi all'attenzione del mondo, aprirsi una strada sul piano internazionale. Ha il torto, però, di accostarsi ai suoi scopi con animo di provinciale avido e presuntuoso, vuol strabiliare il cittadino. La sua vera natura, fino ad ora malcelata, sorge alla luce dal fondo del subcosciente, gli indica la strada dell'istinto come la più sicura. Ma è una strada scandalistica. Machaty non la teme, anzi, laddove altri osa dipingere con sfumature di rosa, egli getta il carminio a grandi pennellate. E' in ciò il segno del suo provincialismo, con ciò egli vorrebbe tentare di abbattere le

forze cinematografiche — già affermatesi — della Russia e della Germania.

Con Pabst e Dupont, infatti, la Germania dava, proprio in quegli anni, l'avvio ad un genere di racconto dove l'indagine psicologica teneva il centro dell'interesse delle nuove esperienze, creando così il *Kammerspiel*, e con Murnau e Fritz Lang espandeva il campo delle ricerche tecnico-figurative fino a raggiungere risultati artistici tra i più strabilianti.

Era l'affermazione definitiva delle assolute possibilità che oramai il mezzo espressivo cinematografico permetteva.

Pabst e Dupont dimostravano come l'immagine potesse scavare nelle più recondite zone del pensiero umano e persino del subcosciente.

Le luci di un paesaggio, il volto di un attore, il loro rapporto prossimo o lontano, coltavano di significato anche i sensi più misteriosi; per la prima volta nel cinema l'uomo s'era levato nel tempo e nello spazio in una vita di comunione con la natura, l'uomo viveva con tutti i suoi attributi, viveva finalmente il suo ruolo più umano con le sue vibrazioni più naturali, con le sue contraddizioni, le sue debolezze, i suoi abbandoni, le sue crisi. Gli schemi di un *neo-classicismo* cinematografico, fino ad allora imperante, sono definitivamente rotti. Ora si dettano le premesse di un nuovo *romanticismo* che si afferma con tutta la potenza espressiva dei mezzi propri al cinema.

Dall'altra sponda, la Russia, celebrava il suo Ottobre rivoluzionario e le sue tragiche giornate di sangue proletario, celebrava lo spirito degli uomini nuovi affermatosi su quello oramai corrotto e abbandonato delle pseudo-coscienze democratiche, celebrava una storia che non avrebbe mancato di incidere anche sulla civiltà di altri paesi.

Eisenstein, Pudovkin, Dovgenko erano i figli diretti di questa rivoluzione, l'avevano vissuta nelle strade e nelle piazze, sulle barricate, ed ora potevano raccontarla con un linguaggio, profetico anch'esso come l'idea che l'aveva promosso, linguaggio che non ammetteva compiacenze, che mirava a toccare diritto nel cuore degli uomini della nuova Repubblica.

Fu la nascita di uno stile crudo, secco, incisivo, tutto espressione cinematografica: le leggi di una armonia ritmica venivano sancite definitivamente. Ora il cinema può vantare la sua epica popolare. Si afferma un *realismo* cinematografico avido di fratellanza umana, di verità, forte di concerti ed allusioni ideologiche, mai fine a se stesso perchè ispirato da chi per quella stessa fratellanza e verità aveva rischiato la vita.

L'Europa cinematografica, tutta, ed anche

l'America, dovevano dipendere in seguito, dalle poetiche intuizioni rivelate dalla Russia e dalla Germania. Da qui, seppure disperdendosi, nascevano, dopo qualche tempo, quei motivi che, ancora oggi, danno vita all'intero cinema mondiale.

Ma, che cosa aveva compreso Machaty di tutto ciò? Niente, o quasi niente, sul piano umano e del contenuto. Orecchiato aveva, invece, i caratteri formali con i quali quelle due civiltà, quei due paesi si erano espressi; e ora li fa suoi, con una sorta di gelosa esuberanza, quasi volesse dimostrare la facilità con cui i predecessori erano giunti a quelle rivelazioni. Se, infatti, i tedeschi s'erano rivolti all'indagine psicologica per spiegare la più intima natura dell'uomo, del piccolo-borghese al colmo della sua decadenza, e tener testa, in tal modo, anche al cammino letterario che la giovane narrativa europea andava seguendo; e dall'altro i Russi erano ricorsi all'uso di un montaggio analogico, fatto di simboli, di rapporti in contrasto, onde comunicare più semplicemente con le masse proletarie secondo i principi di una concreta propaganda sociale; ora Machaty pretende di mischiare il sacro al profano, di fare di tutto ciò una unica zuppa: crede un colmo di raffinatezza, di buon gusto calcare la mano su ogni cosa; fa della psicologia anche con le pietre, con i vetri di una finestra, con la lampada, con un albero; crea simboli vuoti di senso, talvolta persino inafferrabili, dettati solo da vane campicenze stilistiche.

Da una materia così composta nasce un

ibrido, il più viziato, il più incestuoso che linguaggio cinematografico ricordi: vi si indovina, negli accenti, nei modi, una anima tipicamente femminile più che maschile, con tutte le fallaci conseguenze che tale stato d'animo sempre comporta. Nell'arabesco, nel ricamo, Machaty lavora con una morbidezza di tocchi, una attenzione amorosa al particolare inutile, da non lasciare dubbi sulla sua natura. Le ormai squalificate esperienze dei vari poetucoli decadenti sul principio del nuovo secolo, dei letterati cicisbei post-wildiani, trovano, certo, in Machaty, il loro più accanito e degno proscrittore cinematografico. Machaty è l'inventore del *calligrafismo simbolico-psicologico* dove si incontrano modernizzati alla rinfusa, senza coesione, i miti di Deucalione, degli antichi pastori e delle ninfe, o i baccanali olimpici. L'aspirazione ad una mitologia naturalistica, ed alla creazione di un'epica con fatti di ordine esclusivamente carnale, si perde nei ghirigori formali della sua macchina da presa. Machaty è ossessionato dalla forma. Il suo quadro composto, pieno, ogni volta, ingombro di suppellettili oltre misura, è quanto di più barocco si possa inventare.

Estasi — forse l'opera più dimostrativa di Machaty — è il campionario di un gusto siffatto, nè quel finale di tono moralistico in cui i due amanti trovano riposo l'una nella maternità, l'altro nel lavoro, serve a giustificare lo scopo del film.

Chi non ricorda le prosperose nudità di Hedy Kieslerova (oggi, in America, Hedy

Lamar) esaltate come quelle di una divinità campestre, o la monta dei cavalli paragonata all'accoppiamento dei due amanti?

Chi non ricorda, in *Notturmo*, la farfalla abbattuta contro il radiatore di un'automobile in corsa come a significare la sorte della protagonista, vittima della libidine di un uomo?

La scapestrata esuberanza permise a Machaty di dire, in questi film, più di quanto egli stesso forse avesse in animo di dire. Fu così che la sua malefica immaginazione si esaurì. Un film realizzato in Italia, *Ballerine*, fu la conferma di un tale esaurimento. Machaty non si ritrovava più. Emigrato in America realizzò anche qui delle bruttissime opere tra le quali questa *Within the law* dove è impossibile a chiunque riconoscere la sua mano. Film anonimo e sciatto, d'ultima categoria al cospetto del quale non si prova nemmeno quel tanto di curiosità storico-filologica che sempre un'opera di questo regista potrebbe offrire. Ogni cosa è sommersa dalla più completa impersonalità. Solo un attimo, appena una inquadratura può farti ritornare alla mente il vecchio Machaty: una donna entra in una stanza, dal cerchio del suo braccio appoggiato sul fianco si vedono seduti su un divano alcuni uomini intenti ad aspettarla. Niente di più che un accorgimento formale, ripetizione di un motivo che già Machaty aveva inserito nel film *Notturmo*.

PIETRO GODUTI



"Estasi", di Gustav Machaty

I TRENT'ANNI DI CINEMA DI EMIL JANNINGS

EMIL JANNINGS può essere oggi considerato come uno dei migliori attori del teatro e del cinema tedesco. Egli ha assimilato, fin nelle sue più profonde radici, la gloriosa tradizione del teatro nazionale germanico. Fin dal lontano 1914 Jannings ha dedicato la sua attività al teatro, interpretando nel «Deutsche Theater» di Berlino, i ruoli più difficili ed impegnativi, da Macbeth ad Otello, da Mefistofele a Pietro il Grande. Questo attore multiforme e dotato di una maschera mobilissima ed espressiva, riassume in sostanza la più pura tradizione del teatro tedesco del rinascimento e quella dei secoli successivi.

Oggi Emil Jannings è l'eroe nazionale di quel teatro, attribuzione romantica che è la più ambita e la più alta espressione che la Germania tributa alla sua gente di teatro.

Le sue interpretazioni cinematografiche sono innumerevoli. L'U.F.A. lo ebbe in due periodi, dal 1915 al 1926 e dal 1930 ad oggi. Nel 1925 fu chiamato a Roma, ma la sua parentesi hollywoodiana durò tre anni: dal 1926 al 1929. Gli americani, che conoscevano questo attore soltanto dal cinema, lo sfruttarono piuttosto in maniera uniforme: un personaggio che non usciva mai dai termini più semplici che il suo fisico suggeriva. Il cinema muto era già, del resto, anche in America, nella sua parabola discendente. Jannings così impersonò grassi e tarchiati piccoloborghesi ed esuberanti camerieri ai ristoranti tedeschi a San Francisco o a New York. Immane era un violento litigio con i più giovani rivali (*Lo zar folle* con Gary Cooper, *La via del male*, *Le colpe dei padri*, *Tradimento*): le intemperanze di Emil, dal sangue caldo e così pieno di vita, erano però quasi sempre derivanti dagli usuali pretesti della gelosia.

Emil Jannings è stato diretto da un numero notevole di registi. Interessante seguirne la lista: Lubitsch (6 volte), Murnau (3), Steinhoff (2), Wiene, Dupont, Robinson, Paul Leni, Czinner, Sternberg (2), Fleming, Milestone, Bu-

chowetzky, Carl Froelich, Joe May, Erich Engel. Una lunga schiera, come si può vedere, dove si possono riconoscere varie tendenze e diversi stili, scuole di natura profondamente dissimile fra loro, come la tedesca e l'americana. In Germania, Emil Jannings, famoso soprattutto come attore di teatro, soltanto nei film del secondo periodo riuscì a liberarsi in maniera completa della tecnica della recitazione teatrale. Questo fatto non è difficile a spiegarsi, soprattutto se si tiene presente che in Germania gli attori del cinema provengono in gran parte dal teatro, dove in precedenza hanno acquistato non soltanto il necessario mestiere, ma soprattutto una personalità spiccata, che poi gli spettatori vorranno ritrovare immutata

o quasi nei personaggi da loro impersonati sullo schermo. E' chiaro quindi che soltanto chi possiede un temperamento genuino e qualità espressive di prim'ordine, riesce ad uscire dagli schemi che il palcoscenico gli aveva imposto. I primi personaggi di Jannings erano corposi e sensuali, ma irretiti in una maniera che al cinematografo non poteva certo giovare. Danton, Nerone, Mefistofele, Pietro il Grande, Enrico VIII: tappe difficili, ma superate sempre con la stessa disinvoltura da Jannings, capace di trovare le espressioni più accese e veementi e di trasmettere ai suoi personaggi i sentimenti più complicati. Ma è soltanto nel secondo periodo della sua carriera che Jannings penetra più a fondo nella legge della recitazione cinematografica, dandoci le sue interpretazioni più genuine e più schiette. Ne *L'angelo azzurro*, in *Variété*, ne *L'ultimo uomo*, in *Tartufo*, e finalmente nelle sue ultime, recenti interpretazioni: nella *Vita del dott. Koch*, in *Ohm Krüger*, in *Vecchio cuore ringiovanisce*, quest'ultimo non ancora apparso sui nostri schermi.

FLAMINIO PRATI



L'ultimo Emil Jannings in «Vecchio cuore ringiovanisce» (Tobis-Ufa)

FILM DI QUESTI GIORNI



« L'Amante mascherata ».

L'AMANTE MASCHERATA

(Mascherate Geliebte) - Produzione: Lucerna film - Boemia - Distribuzione: E.L.A. - Regia: Otokar Vavra - Soggetto: tratto da un romanzo di Honoré de Balzac - Interpreti: Lída Baarova, Gustav Nezal.

L'Ottocento, nel cinema, con i suoi ambienti sfarzosi, col suo rigonfiato ad ogni costo, ha servito a sviluppare maggiormente nei registi quella diffusa tendenza al bel quadro, alla bella inquadratura, sorretta da leggi di esclusivo interesse formale. Guardarsi intorno: i compiti di « colibrata » più diligenti si trovano proprio in film di questo genere. Il mondo moderno — a meno che, sinceramente non vi sia un esteta a ritrarlo — si presenta già nelle sue intime fibre più spoglio, più scarno, perché l'umanità che si offre allo sguardo è in se stessa più sofferente e maggiormente in crisi. Con la realtà dei nostri giorni, omelidiano sotto gli occhi dell'artista, più difficilmente che con altra più lontana e persa nel tempo, si scende a compromessi. Si son visti registi di fama mondiale, un Pabst, un Feyder, ad esempio, che, dopo aver diretto con assoluta essenzialità di linguaggio alcuni film di ambientazione moderna, al contatto con altre ambientazioni hanno preferito « dipingere » anziché narrare con la consueta buona fede. Chi ricorda il Pabst di *Crisi* o della *Tradagna della miniera*, non può non essere rimasto meravigliato di fronte al Pabst de *I commedianti*.

Ci sono registi, invece, specialisti nel

genere ottocentesco, e che sanno risolvere quel compromesso tra « forma » e « contenuto » con un brillante equilibrio. Fra tutti costoro, indubbiamente, un posto d'onore spetta a Willy Forsi. Ma dai suoi schemi quanta gente ha poi tratto dei brutti film? *L'Amante mascherata*, ad esempio, è un degra rappresentante di questi errori. Il suo regista venne al contatto con un mondo decadente e in dissoluzione in breve, ne diventa la vittima. Non sa vedere al di là della onnipotenza estetizzante di questi balli in maschera. Di queste aleeve profumate, il senso del ridicolo di certi effetti. E' come se avesse paura di fermarsi ad indagare nel cuore dei personaggi, e scantonava volentieri posandosi, con maggiore soddisfazione, ad inquadrare l'aspetto di una specchio. Attendete, di volta in volta, che l'occasione gli offra lo spunto per sfuggire: i coriandoli di un veglione, il cancello di una villa. Gli stessi attori sono obbligati a prendere atteggiamenti che favoriscano, in ogni modo, quella impostazione. E si badi, qui non c'è già il desiderio di descrivere un'epoca, di ambientare, ma solo di ben fotografare in accorte pose. E si può immaginare quanta staticità e lentezza ne derivi al film. Con tutto ciò, inoltre, si rafforza nel pubblico quel gusto naturale che egli ha per le cartoline illustrate: gusto a cui anni di consuetudine e una diffusa retorica, espressa soprattutto in quegli album di raccolte fotografiche, lo hanno addomesticato.

Per tutto ciò, tanto spesso, ci siamo fermati in queste stesse pagine, ad

esaminare con attenzione gli squilibri che film come questo determinano.

La trama de *L'Amante mascherata* è stata ricavata da un romanzo di Honoré de Balzac. Non è certo un buon giuoco fatto allo scrittore, poiché tutto il racconto, rivestito com'è di simili espedienti calligrafici, se ne va per aria. C'è l'aleova di una stravagante signora dell'aristocrazia, addobbata, per un convegno notturno, di fiori sparsi persino sul pavimento dove passerà l'amante, che riporta lo spettatore, d'un tratto, alle dannunziane stravaganze del film interpretati da Lyda Borelli. E davvero gli attori si muovono tutti come quelli di un tempo. La Baarova, dal volto troppo smalzato e grassoccio, non possiede la grazia necessaria ad un personaggio come questo da lei interpretato. E', inoltre, anche come attrice, eccessivamente melodrammatica. Il suo partner, poi, carica di ridicolo ogni fotogramma per l'aspetto tutt'altro che romantico.

TRISTI AMORI

Italia - Produzione: Cines-Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Carmine Gallone - Sceneggiatura: Sergio Amidei, e Gallone - Soggetto: tratto dalla commedia anonima di Giuseppe Giacosa - Scenografia: Gastone Medin - Operatore: Anichise Brizzi - Fonico: Arrigo Usigli - Interpreti: Gino Corchi, Luisa Ferida, Andrea Checchi, Jules Berry, Enrico Viariso, Giuseppe Vanni.

Carmine Gallone ed i suoi collaboratori non sono riusciti a rendere cinematografica questa vicenda, ormai famosa, dovuta alla penna di Giacosa. Ogni cosa è rimasta allo stato di pura teatralità con cui l'autore drammatico l'aveva concepita. Naturalmente Gallone ha saputo mettere insieme il tutto con la solita furbata spettacolo, ed il film comunoverà come al solito, tutte le platee.

Gli attori quasi tutti mediocri, Corchi inespressivo, la Ferida fuori ruolo, Andrea Checchi senza alcun impegno.

LA VERGINE RIBELLE

Ungheria - (Beszélő Kontos) - Produzione: Kárpát film - Ungheria - Distribuzione: Titanus - Regia: Gisa Radányi - Interpreti: Maria De Tasnady, Pal Javor, Ferenc Kiss, Jula Csontos.

Non è facile comprendere che cosa si proponessero di raggiungere i realizzatori di questo film! Una storia che sembra nata senza una idea preordinatrice, e che si sviluppa quindi, abbandonandosi, di volta in volta, alle più spicciolate, possibili conseguenze da ricavarci dall'ultimo avvenimento. Dapprima è un tema a sfondo patriottico, poi si inserisce una trama d'amore, e quel filone viene del tutto dimenticato; infine, entra in scena un misterioso mantello che ha lo strano potere di tenere lontano gli abitanti di un paese della vecchia Ungheria dall'invasione dei Turchi. Una sorta di avventura da *Millè e una notte*, come se ne sono viste tante nel cinematografo, e che, anzi, un tempo costituivano il grosso della produzione delle migliori case americane. Un tempo, quando i pascei

venivano a visitare l'Europa, caricati di oro, e sposavano le « manicures » dei grandi magazzini parigini, o le « vedettes » del Moulin Rouge.

Ma, qui, ogni cosa è frutto di tale ingenuità da sbigottire persino il pubblico italiano, pur abituato oramai da anni a certe cose! Lascio immaginare, dunque, la fatica di assistere ad uno spettacolo come questo, cui fanno difetto, inoltre, una tecnica ora eccessivamente rozza, ora troppo complessa.

E' il primo film dove l'Ungheria fa l'esperienza dell'Argicolor, sebbene in modo molto ridotto. Infatti, il colore fa capolino, sostituendosi al bianco e nero solo nelle scene di masse, o dove il paesaggio offre possibilità di sfoggiare tonalità pacchiane e cartolinesche.

Maria De Tasnady non manca di una certa dolcezza, ma qui non è neanche il caso di parlare di recitazione. Pal Javor molto ridicolo nei suoi tentativi di imitare il grande John Barrymore.

LA MAESTRA SI DIVERTE

Svezia - (Lararinnu Pa Vift) - Produzione: Svensk Filmindustri - Svezia - Distribuzione: Lux - Regia: Barje Larsson - Interpreti: Karin Ekblund, Allan Bohlin, Georg Radvberg, Gull Natorp.

La guerra si prende la sua porzione di vendetta contro gli uomini e le cose inutili. Chi osa ancora ridere al cospetto di un film come *La maestra si diverte*, della sua vuotaggine, della sua costante quanto irrimediabile anonimità? Sono portato a credere che si possa giudicare il grado di civiltà cui un paese è giunto dal modo come assiste e reagisce ad un brutto spettacolo cinematografico. C'è chi ha sostenuto e continua a sostenere che il cinema, ed ogni altra forma di spettacolo, lungi dal prendere in esame argomenti educativi e formativi della coscienza di un popolo, debba invece servire a distrarlo. E' perciò che tanti anni di malcostume hanno dato all'Italia, quasi esclusivamente, un cinema rigonfio di ibride risonanze edonistiche, lontane da ogni buon principio di civiltà, e di conseguenza un pubblico cinematografico dei più agnostici ed apatici.

Quanti conti da rifare, e non solo per quanto riguarda il particolare problema del cinema. Per ora, impariamo, almeno, ad essere più rigidi con noi stessi, a lasciarci indietro le vane debolezze giornalieri, e i quotidiani compromessi con la nostra coscienza. Alleniamo il nostro spirito ad una costante moralità, se non si vuole assistere, un brutto giorno, allo spettacolo di dispersione e confusione d'ogni nostra forza creativa. Abituamo il nostro corpo ed il nostro pensiero a rinunciare, in una seconda esperienza, a quei gesti ed a quelle parole che, in una prima volta, ci fossero sembrati privi di senso.

Avremo imparato così, fra l'altro, anche a disertare le sale cinematografiche dove si proiettano brutti film. Il pubblico italiano ne ha tanto bisogno! Riportiamo il cinema alla sua più pura, più viva e profonda funzione. E' cosa questa attuabile solo quando un popolo abbia acquistata piena coscienza di sé. Ciò dipende, quindi, solo dalla nostra buona volontà e dalla nostra buona fede.

VICE

IL MIRINO

Un importante accessorio della macchina da presa è il dispositivo di mira: attraverso ad esso, al momento della ripresa si può avere un'idea precisa della delimitazione del campo e controllare durante i movimenti di macchina il divenire dell'inquadratura, la posizione del fuoco e la disposizione dei vari piani di luce. La visione nel mirino permette quindi di stabilire la composizione e l'illuminazione e di prevedere gli attacchi di montaggio tra un quadro ed il suo successivo. Caratteristiche tecniche del mirino devono essere: assoluta corrispondenza dell'immagine su cui avviene il controllo a quella che effettivamente si forma sulla pellicola; facilità di variazione di campo per l'adattamento a tutte le lunghezze focali degli obiettivi; comodità di visione e quindi buona luminosità e dimensioni adeguate dell'immagine controllo.

I primi mirini erano costituiti da un semplice traguardo che delimitava grossolanamente la visione dell'occhio messo in una posizione obbligatoria. Questo sistema di mira, poi perfezionato ed utilizzato sotto il nome di mirino iconometrico nelle macchine fotografiche per le prese sportive, non poteva dare alcuna garanzia di precisione e fu quindi presto sostituito dal mirino ottico. Quest'ultimo consiste in un cannocchiale galileiano a cui è stato frapposto nel sistema delle lenti una mascherina rettangolare che delimita la visione al campo voluto. La mascherina può essere intercambiabile ed allora se ne ha tutta una serie corrispondente ai vari obiettivi. Ma questo tipo di mirino dà un solo carattere dell'immagine, cioè la sua delimitazione di campo, poiché avendo una ottica a sé non può riportare, per esempio, il modo di variare del fuoco nei vari piani dell'inquadratura. Inoltre proprio per le sue caratteristiche costruttive presenta il cosiddetto « errore di parallasse ». Infatti l'obiettivo della macchina da presa e l'ottica del mirino distano tra di loro di qualche centimetro, poco ma quanto basta perché il soggetto, non più visto da uno stesso punto, risulti nelle due immagini sensibilmente diverso (fig. 1); e tanto più grande è la differenza quanto maggiore è la distanza tra le due ottiche e quanto più vicino è il soggetto alla macchina da presa. Con una opportuna inclinazione dell'asse ottico del mirino si possono praticamente render simili le due immagini

ma non si può mai arrivare alla perfetta coincidenza che si realizza solamente per un piano del soggetto. In genere si fanno coincidere le immagini del piano su cui è fatto il fuoco: in alcune macchine tale correzione della parallasse è automatica ed accoppiata alla messa a fuoco. Ma anche così perfezionato la precisione del sistema risulta ancora insufficiente.

Per evitare questi inconvenienti si è ritornati al vecchio sistema di mira delle macchine fotografiche a lastre. Un vetro smerigliato viene ad inserirsi al posto della pellicola, quando la macchina è ferma, e l'immagine che su esso si forma, necessariamente identica a quella della pellicola, può essere osservata attraverso ad un sistema ottico che l'ingrandisce notevolmente. Si cerca così, prima della ripresa, di mettere a punto la macchina ed un altro mirino su cui seguire la scena. Tale metodo riesce inutilizzabile quando si hanno movimenti di macchina.

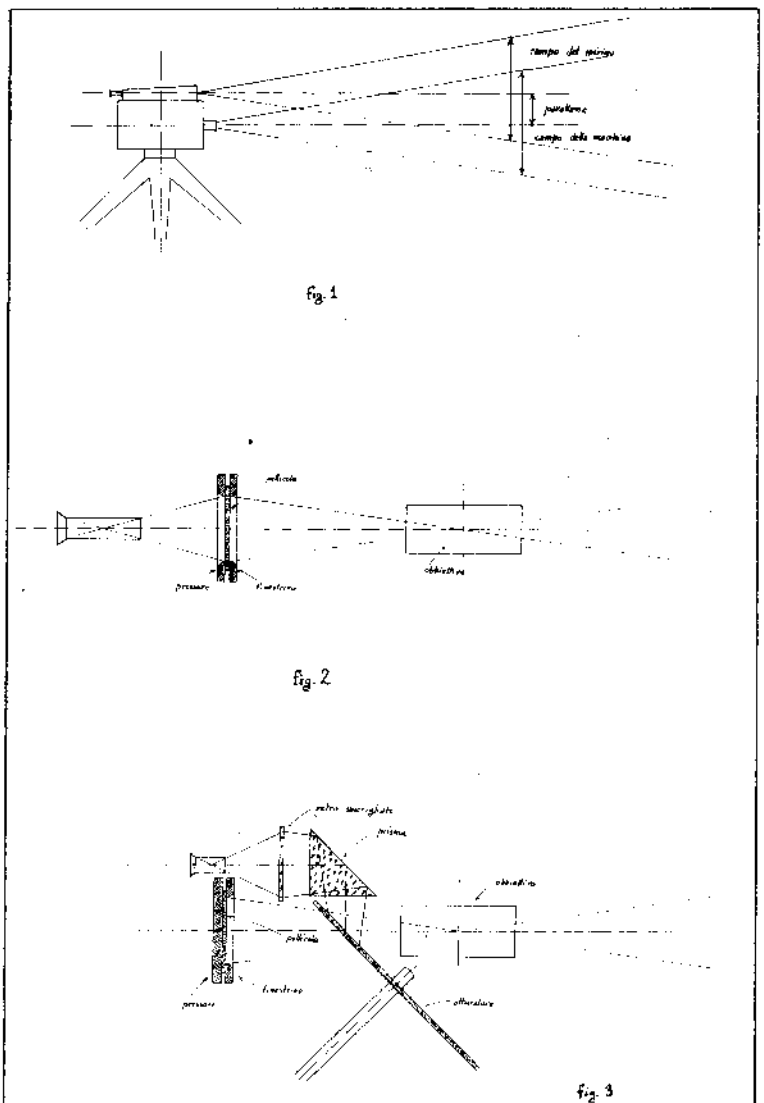
Dal vetro smerigliato alla « loupe » il passo è stato breve. Infatti migliorando la trasparenza delle emulsioni ed abolito ogni strato antialonico dorsale, è stato possibile utilizzare la stessa pellicola come vetro smerigliato con il vantaggio di poter continuare il controllo anche con la macchina in movimento. Il sistema di mira, oggi comunemente adottato, è dunque così concepito: dietro l'obiettivo (fig. 2), sul piano dove si forma la immagine, è disposto il corridoio della pellicola, spostabile in modo da poter essere sostituito da un vetro smerigliato quando la camera non è in movimento. Il pressore, che spinge la pellicola contro il finestrino nel piano del fuoco, presenta un'apertura della stessa forma e dimensione del finestrino stesso, di modo che l'immagine può essere osservata per trasparenza dal di dietro. Prima della presa si osserva l'immagine nel vetro smerigliato, poi, fatto ritornare al suo posto il corridoio, si esegue la presa continuando ad osservare l'immagine. Naturalmente si ha così un'immagine assai scura, sia per la trasparenza assai piccola dell'emulsione, sia perché l'otturatore, passando continuamente davanti al finestrino, crea dei periodi di oscuramento che tolgono luminosità all'immagine e producono un notevole sfarfallio. Questi difetti sono largamente compensati dal fatto che il dispositivo di mira risulta costruttivamente assai semplice e quindi anche di facile uso,

e si adatta automaticamente a qualsiasi tipo di obiettivo. Inoltre si può così controllare anche il regolare andamento della pellicola nella macchina da presa, il regolare intazionamento dell'otturatore e si ha anche un'idea grossolana sull'uso del diaframma, dato che lo stesso mirino può sotto un certo aspetto funzionare da fotometro ottico.

In alcune macchine recentissime, quali l'italiana O.G. 300 di costruzione Galileo-Ventimiglia, si hanno altre soluzioni costruttive. Nell'O.G. 300, probabilmente tenendo conto delle esigenze della pellicola a colori (il negativo a colori a tre strati oltre ad essere notevolmente più opaco della normale pellicola, possiede uno strato antialonico dorsale verde scuro che rende impossibile la visione per trasparenza) integra la « loupe » con un altro complesso strumento di mira. Un obiettivo, piazzato quanto più vicino è possibile all'ottica della macchina, per evitare l'errore di parallasse, rinvia l'immagine attraverso un sistema di prismi a riflessione totale, su di un vetro smerigliato mentre attraverso un complesso sistema meccanico ed ottico l'immagine corrisponde per fuoco, dimensioni di campo a quella registrata ed il residuo errore di parallasse viene automaticamente corretto. Si ha così, anche durante la presa, un'immagine fissa e notevolmente luminosa.

Una geniale innovazione è stata portata in una macchina di qualità: l'Amreflex. Essendo la « loupe », per la sua scarsa luminosità, poco compatibile con questo tipo di macchina, e d'altra parte volendone conservare i pregi si è ricorso ad un artificio (fig. 3). L'otturatore, anziché giacere su di un piano normale all'asse ottico, compie con esso un angolo di 45° e le sue pale sono rese speculari nella parte che guarda l'obiettivo. Nel momento dunque in cui si oscura la pellicola, la pala riflette, attraverso un prisma, l'immagine ricevuta, su di un vetro smerigliato. Se la distanza otturatore-pellicola ed otturatore-vetro sono eguali identiche per dimensioni, fuoco, luminosità, ecc. saranno le due immagini. Naturalmente non si avrà, nemmeno in questo caso, errore di parallasse poiché immagine-controllo ed immagine-registrata derivano da un'unica ottica e quindi esiste un solo punto di vista. L'operatore potrà così procedere al cambio di obiettivo, che automaticamente il mirino gli registrerà il giusto campo e, per mettere a fuoco, non farà altro che spostare l'apposita leva senza bisogno di osservare la scala delle distanze, fino a che, sul vetro smerigliato non si avrà una immagine nitida. Accorgimenti questi assai utili quando interessi effettuare delle prese con la massima rapidità.

M. C.



CONRADO LESCA (*Torre Pellice, Torino*) - Ecco i film realizzati da Trenker: *Montagne in fiamme*, tratto da un suo romanzo, diretto con la collaborazione di Karl Hartl e da lui stesso interpretato (1931); *Il grande agguato* (1932), in due versioni, quella tedesca diretta da Kurt Bernhard, quella inglese da Edwin H. Knopf, interpretato da Trenker, Victor Varconi, Luise Ullrich (sostituita da Wilma Banky nella edizione inglese), scenario di Trenker, Stemmler, Schmidt Kunz; fotografia di Goblberger e Kuntze; *Il figlio prodigo* (1933) soggetto, regia e interpretazione di Trenker, con Maria Audergast, Marian Marsh, Paul Henckels; *L'imperatore della California* (1936); *Condottieri* (1937), in duplice versione italiana e tedesca; *Lettere d'amore dall'Engadina* (1940); *La grande conquista* (1942); *Monte miracolo* in doppia versione italiana e tedesca (1943). Sono d'accordo col Canessa. Se si toglie la sequenza della fame a New York del *Figlio prodigo*, un bel «pezzo» di cinema muto, equilibrato e preciso, i film di Trenker possiedono sempre una mancanza di ritmo che è spesso data dalla retorica, dal «pompiatismo», dalla prosopopea di questo vanitoso regista-attore.

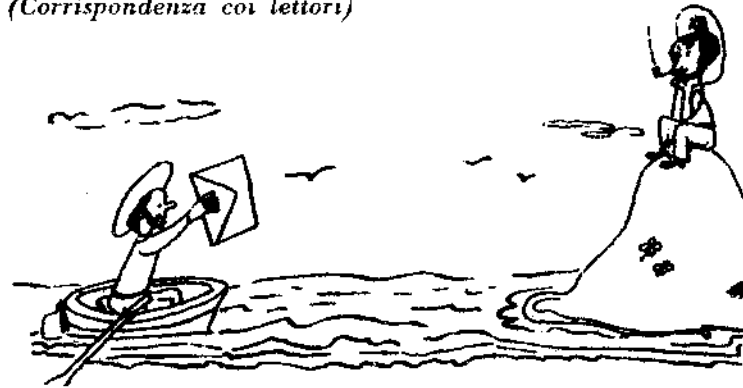
AVIERE BASSO GAETANO (*Aerop.* 35, P. M. 3200) - Non pubblichiamo più fotografie di lettori.

DI FLORIO DANTE (P. M. 12) - Come avrai già visto, d'ora in poi i programmi delle proiezioni retrospettive del «Museo del Cinema» vengono pubblicati su «Cinema» in calce agli articoli che illustrano e criticano questi film.

LUCIANO (*Pistoia*) - Non conosco *Albergo Imperiale*. In quanto a Mondadori indirizza pure a Verona o a Roma. Per i romanzi da cui è stato

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tratto un film, aggiungo un po' alla rinfusa: *Lac aux dames, Ragazze in uniforme* (Palma), *La grande pioggia* (Omnibus-Mondadori), *Via col vento* (Mondadori), *Anna Karenina, Volo di notte, Manon Lescaut, Il dottor Jekyll, Werther, Il fu Mattia Pascal, Cavaliere senza armatura, Carmen, Malombra, Piccolo Mondo antico, Arrowsmith, Pygmalion, Frick, Resurrezione, Davide Copperfield, Il carrello fantasma, Delitto e castigo, Delitto Karamazoff, Il cappello a tre punte, Giacomo l'idealista, Lanciere del Bengala, Ben Hur, Atlantide, Ammutinamento dell'Elsinore, Uomini e topi, Furrore* (Mondadori, Garzanti e altri). Mi chiedi se ti consiglio i *Malavoglia* di G. Verga? Acquistalo subito, se ancora non l'hai fatto, e leggilo molto attentamente. E' un'opera d'arte eccezionale, nella quale potrai ritrovare, narrata con mezzi rapidi, incisivi, epici, non la storia astratta del proletario italiano,

non la realtà del proletario siciliano o del siciliano d'una provincia o di un paese, ma la realtà universale del proletario che vive drammaticamente «in un pezzettino di terra larga quanto la palma di una mano».

GIANNI CESIRA (*Conegliano*) - Ti consiglio di leggere «Film e fonofilm» di Pudovkin, «L'attore nel film» dello stesso autore, «La grammatica del film» di R. Spottiswoode, i quaderni di «Bianco e Nero», «Cinema, ieri e oggi» di Margadonna, «Storia del cinema» di Pasinetti, ecc. Torna ancora a scrivermi. Auguri.

CARLO BARSOTTI (*Piacenza*) - C'è un'edizione dei «Miserabili» del 1924, diretta da Henri Fescourt; una, invece, del 1934, realizzata da Raymond Bernard. Grazie e auguri.

OSCAR PENNA (*Genova*) - Non si pubblicano più fotografie di lettori.

FIGMALIONE - Non ti so dire il nome dell'attore che nel film *Il prigioniero di Santa Cruz* sostiene la parte del taverniere, marito di Amelia (Chellini, perché non ha visto il film e non ne possiede notizie. Può darsi che qualche lettore possa accontentarti; e così per la regia di film come *Ladro gentiluomo, Il ritorno di Raffles* (di questo so dirti che è di produzione tedesca ed è interpretato da Camilla Horn), e *La villa del mistero*. Il regista de *Il pirata ballerino* è Lloyd Corrigan. Umberto Sacripanti ha preso parte alla *Corona di ferro*. Nini Gordini Cervino; Camilla Horn non ha preso parte al film *Fuori servizio*, mentre Giovanni Grasso è uno degli interpreti de *Il chiromante* con Macario, Salati.

L. S. B. - Studentessa svogliata (*Cuneo*) - Fernandel sta sempre in Francia, ma non mi è possibile darti un indirizzo preciso. Nel numero 72 di «Cinema» troverai una foto del tuo «carissimo». Fotografie di Conchita Montenegro e di Leonardo Cortese puoi trovarle nei numeri 103 e 167 (della prima addirittura la Galleria), per esempio. Non abbiamo mai pubblicato fotografie di Louis Hayward.

REMO PARENTI (*Roma*) - Desideri ch'io pubblichi il tuo indirizzo per metterti in corrispondenza con qualche lettore per cambi ed acquisti di numeri arretrati di «Cinema». Eccoti accontentato: Via G. Nicotera, 24 Roma. Aggiungi che, frattanto, saresti disposto a cedere i numeri 15-28-30-33-34-36, ricevendo in cambio o per acquisto i numeri 3-6-7-9-16-17-19 e qualsiasi numero dal 56 al 99. Non conosco il libro di cui parli.

IL NOSTROMO

Produzione: **CINES**
realizzata dalle S. A. C. I. F.

APPARIZIONE

Regista: **Jean De Limur**



INTERPRETI

Fioretta Dolfi
Massimo Girotti
Dora Menichelli Migliari
Amedeo Nazzari
Andreina Pagnani
Olga Solbelli
Paolo Stoppa
Alida Valli

Esclusivo - E. N. I. C.



Bieticoltori!



RAGGIUNGETE LA META DEI 50 G.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*

CALCIOCIANAMIDE
15/16% AZOTO
K. 75 CALCIOCIANAMIDE
CONCENTRATA 20/21% AZOTO
80/60% CALCO
TERNI.
SOCIETÀ ITALIANA FERTILIZZANTI

TERNI

SAFAR



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