

CINEMA



In questo numero :

Insegnamenti DE LA BALLEZ

*Meccanica e storia della
"trovata"* AMERICO CENZI

Preraffaellismo cinematografico
U BALDO IVO

Il teatro nel cinema
LORENZO BUONACCORSI

Il problema dell'attacco
RENATO MAY

Aspirazione al cinematografo

La tecnica della regia
NINO GIULI

Circo equestre
MARCO DONATI

Film di questi giorni

*Vecchi film in Museo: Gli
ultimi giorni di Pompei*
MARIO ORSO

Pastore
SIGNOR FORMICA

*Cinema Gira - Galleria:
Jacques Feyder - Capo di
Buona Speranza*

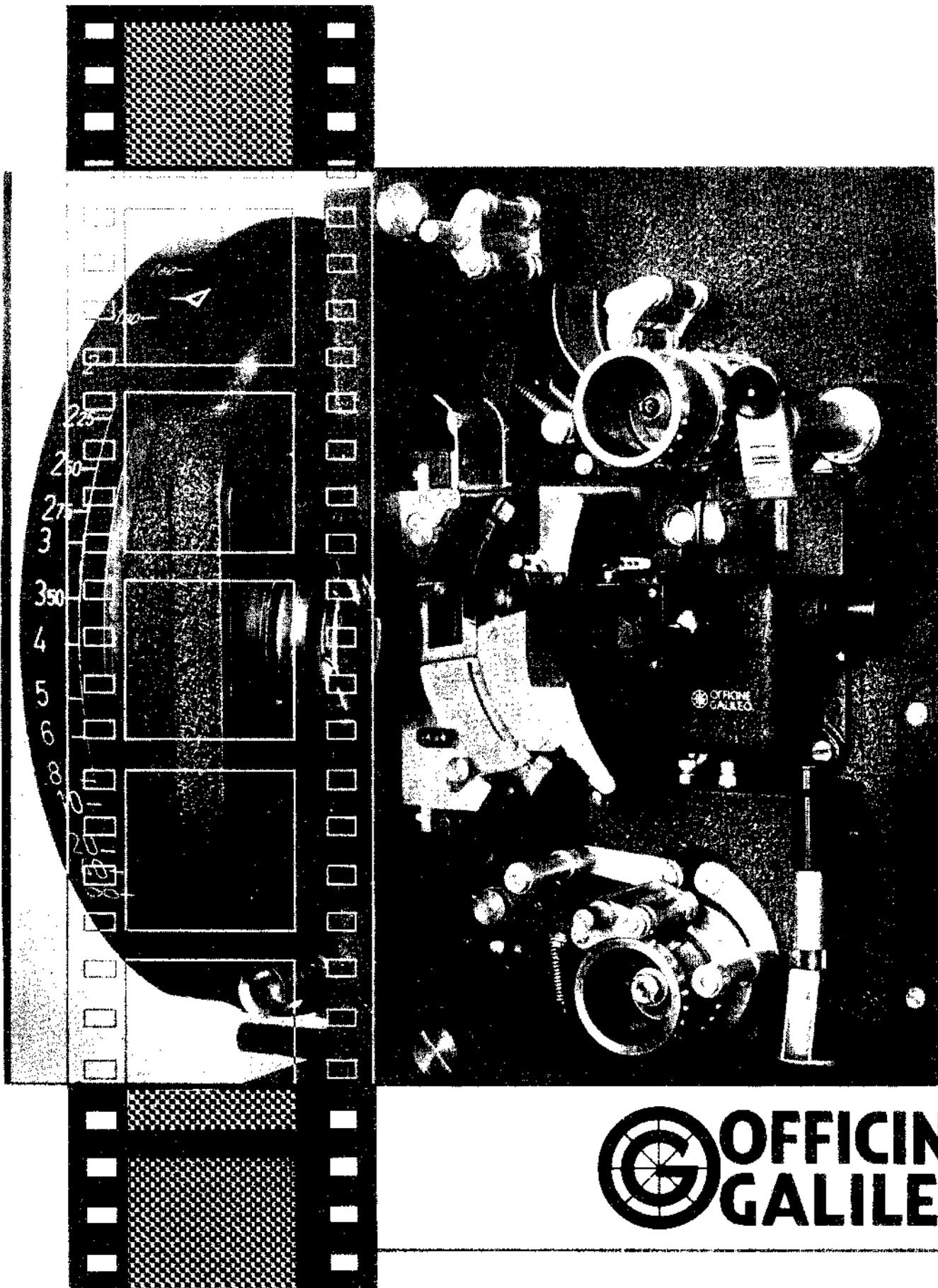
175

176

LIRE 5

Roma 25 novemb. - 10 dicemb. 1943
Spediz. in abbon. postale - Il Gruppo

PER LA CINEMATOGRAFIA



**MACCHINE E OBIETTIVI DA PRESA
SPECCHI E OBIETTIVI PER PROIEZIONE**



ISA MIRANDA, dopo aver interpretato Zaza, un film diretto da Renato Castellani, si accinge a portare sulla scena lo stesso famoso personaggio in una moderna riduzione della commedia dovuta ad Alfredo Guarini.

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 175-176 25 novem. - 10 dicem. 1943

Questo fascicolo contiene:

BÉLA BALÁSZ	
<i>Insegnamenti</i>	pag. 139
AMERIGO CENCI	
<i>Meccanica e storia della "trovata",</i>	„ 140
UBALDO IVO	
<i>Preraffaellismo cinematografico</i>	„ 142
LORENZO BUONACORSI	
<i>Il teatro nel cinema</i>	„ 144
RENATO MAY	
<i>Il problema dell'attacco</i>	„ 146
<i>Aspirazione al cinematografo</i>	„ 148
NINO GHELLI	
<i>La tecnica della regia (1ª puntata)</i>	„ 150
MARCO DONATI	
<i>Circo equestre</i>	„ 154

<i>Film di questi giorni</i>	„ 157
MARJO ORSONI	
<i>Vecchi film in Museo: Gli ultimi giorni di Pompei</i>	„ 158
SIGNOR FORMICA	
<i>Pastore</i>	„ 162
RUBRICHE:	
<i>Cinema gira</i>	„ 136
<i>Galleria: Jacques Feyder</i>	„ 160
<i>Capo di Buona Speranza</i>	„ 163

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 cita la fonte

MARIO CONSI - 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 DOPPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: L. 5 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPPIO

Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati non si restituiscono



TUTTI I LETTORI
DI «CINEMA»
DEBONO
AVERE

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

che è l'unica indispen-
sabile guida dell'orga-
nizzazione cinemato-
grafica italiana



Avvertiamo i lettori
che la nostra ammi-
nistrazione ha in ven-
dita le ultime copie
dell'**ALMANACCO**
al prezzo di lire 110
comprese le spese di
spedizione

L'ATTORE DIETRO LA MACCHINA

Il cinema ci ha abituati a vedere gli attori davanti alla macchina. Essi nascono, agitano, soffrono: ecco l'occhio magico, con aria indifferente, captare le loro gioie e i loro dolori, al comando d'un uomo, il regista, che impera sulla macchina e sugli attori.

Da qualche tempo in qua, sempre più frequentemente, il cinema ha aiutato, se non addirittura capovolto, la situazione. Gli attori, molti attori, si sono collocati dietro la macchina, ma non per una curiosità momentanea: per restare e di lì comandare agli antichi colleghi: autorevoli, agitateci, soffrite! È un rutiloso atteggiamento da Titani, questo, è un autentico bisogno di narrare con le immagini, una precisa sicurezza di possedere un mondo da trasfigurare nel bianco e nero. Non fidarsi, non deludeteci!

Produzione: CINES

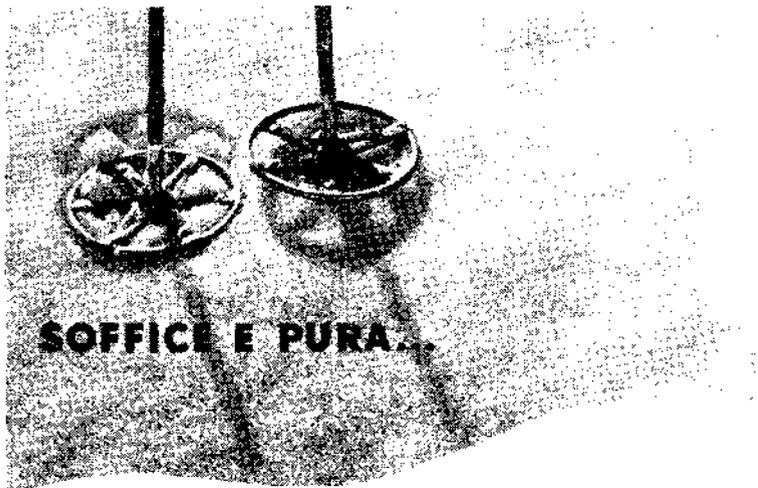
Esclusività: E. N. I. C.



Ferrico

Regista: **GIORGIO PASTINA**

INTERPRETI
ENZO BILIOTTI - CLARA CALAMAI -
LAURO GAZZOLO - AUGUSTO MAR-
CACCI - LUIGI PAYESE - CHECCO
RISSONE - OSVALDO VALENTI



SOFFICE E PURA...

... e la schiuma disinfettante e detergente della pasta dentifricia **"ALBA RUMIANCA..** Usatela sempre e sarete sicuri di mantenere sani i denti e le gengive.



Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

Foto: G. P. - A. S.

FILM NUOVI



Massimo Girotti ne "La carne e l'anima", regia di V. Strigewsky.
(Titanus - Foto Vaselli)



Dina Sassoli in "Nessuno torna indietro", regia di Blasetti.
(Artisti Associati - Foto Olivetti)



Fabrizi ne "L'ultima carrozzella", regia di M. Mattoli

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 175.000.000

VISITATECI!!!

Vi facciamo gratis dei provini fotografici alla

BRILLANFOTO

Via della Panetteria 15-a (presso Via Tritone)

CINEMA GIRA

FRANCIA

LE AUTORITÀ...

... locali sembrano disposte a rivedere e uniformare allo stato di guerra tutta la situazione cinematografica. E' di ieri la notizia del severo provvedimento preso nei riguardi della distribuzione di pellicola ai produttori, nonché del fatto che la produzione francese deve mantenere nel periodo attuale. Oggi sappiamo che sarà emanata una nuova legge tendente ad escludere dalle sale cinematografiche gli spettatori minori di diciotto anni. Sembra nemmeno che per questi verranno prodotti film speciali, film da ragazzi. Approviamo tale provvedimento e speriamo che anche da noi certe disposizioni venissero tenute con più rigore.

JACQUES DE BARONCELLI...

... un regista che ci ha dato fino ad oggi soltanto film commerciali di mediocre valore artistico, è stato attirato a ridurre per lo schermo i misteri di Paris di Eugenio Sue. Ricordiamo di questo film una edizione assai monotona in una lunga serie di episodi: cose ormai passate e che restano soltanto come nebuloso e

confuso ricordo della nostra giovinezza.

Questa volta Jacques de Baroncelli — a quanto dicono le cronache — pare abbia voluto uscire un po' dai vecchi criteri di descrizione cruda e drammatica dei vecchi quartieri parigini. Non sappiamo però quanto potrà riuscire in questo tentativo: una scersa che non è tanto facile togliere, avvolge quel mondo descritto con intenti populareschi dal vecchio Sue; spostarne il significato e modificarne l'assunto ci sembra cosa quasi impossibile.

Il regista ha chiamato come collaboratori: Léon Barsacq per la scenografia. Faute come aiuto alla regia, M. Sabas come direttore di produzione. Gli interpreti principali sono: Lucien Coëdel, Cécilia Paroldi, Teta-Tehai, Marcel Herrand, Ginette Roy, Simone Ribaut, Claudie Carter, Alexandre Rignault, Raphael Paterni.

ANCHE MARCEL CARNÈ...

... riprendendo la vecchia abitudine, ha iniziato la lavorazione di un film a due episodi LES ENFANTS DU PARADIS (I fanciulli del Paradiso), in-



LE COLPE DEL CINEMA

ORMAI non ci stupisce più la quotidiana pioggia di lettere delle migliaia di fanciulle che sognano il cinema, le luci dello schermo, e la popolarità che solo il cinema può dare. Ma forse non avremmo immaginato che questo male così diffuso presso i popoli cosiddetti civili, varcando i confini vasti di terre e di mari, fosse arrivato presso quei popoli di asceti quali sono gli asiatici. La colpa del cinema appare grande: perturbatore di ogni serenità, di ogni disposizione alla vita calma e contemplativa, è diventato nuovo strumento di agitazione, di ambizioni sbalate e non sbalate, di sogni accesi e violenti. Se un asiatico quale il sig. Agap Aviazian fa accompagnare le foto che pubblichiamo da una lettera del tono di quella che abbiamo dinanzi agli occhi, c'è di che incolpare il cinematografo: «Il cine, il cine, ossia il cinema, dove non c'è un cinema, che non conosce il cinema, tutti grandi e piccoli. Da tanti lunghi anni ho sempre sognato di essere attore, ma senza l'aiuto di un produttore la voglia d'essere attore rimane sempre un sogno. Il cinema è il conforto del mio vivere, senza il cinema la mia vita sembra al cielo (sic) senza sole, e ad un prato senza fiore». Virtù somma del cinematografo! Dà la vista ai ciechi; spinge le fanciulle in costume da bagno per le strade cittadine, come accadde ad Armid Molin; muove gli asiatici dal letto di indolenza e di meditazione e li accende di fuoco vivo.



Luigi Trenker e Mino Doro in "Monte Miracolo", - Regia di Trenker (Cine - Enic)

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

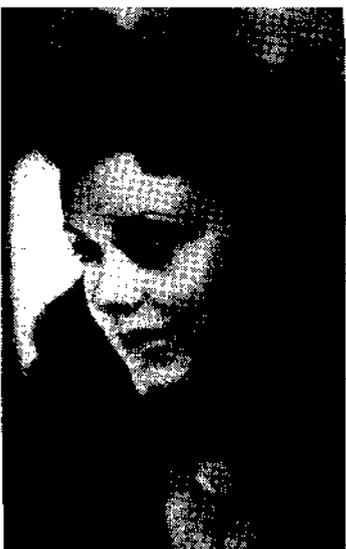
VETRINA



Barbara Lodi



Roberto Bruni



Anna Petri

interpretato da Jean-Louis Barrault attore di prosa alla Comédie Française.

PRIMA DI...

... venire in Italia per interpretare ADONIS, AMORE!, diretto da Gianni Franciolini per la « Fauno Film », Jacqueline Laurent aveva preso parte al film L'HOMME QUI JOUE AVEC LE FEU per la regia di Jean de Limur, anche lui attualmente in Italia. I dialoghi di questo film sono di Pierre Bost, al quale si deve anche la sceneggiatura. Altri interpreti: Aimé Clariond, Ginette Leclerc, Jean Davy, Georges Marchall, Georges Janin, Marthe Mellot, Régine Poncet, Germaine Kerjean, Lucien Leblanc.

JEAN GIRAUDOUX...

... dopo il successo ottenuto con la riduzione di LA DUCHESSE DE LANGRÈS, interpretato da Edwige Feuillère, ha adattato per lo schermo un racconto di Honoré de Balzac, L'INTERMEZZO.

PIERRE FRESNAY...

... e Albert Préjan saranno antagonisti in un film poliziesco. Préjan impersonerà Maigret, il celebre commissario di Simenon, e Fresnay sarà il commissario Wens, altro celebre personaggio « giallo ».

FINALMENTE...

... anche in Francia la produzione dei cartoni animati è diventata fatto compiuto. Al cinema dei « Champs Elysées », a Parigi, è stato presentato il primo cartone animato dal titolo Callisto, realizzato da André Marthy. La musica è di Honnegger e di Roland Manuel. Attualmente negli studi francesi sono in corso di lavorazione altri 22 disegni animati.

GERMANIA

SOTTO IL...

... titolo VON DEUTSCHER FILMKUNST (L'Arte cinematografica tedesca) apparirà prossimamente un volume illustrato, edito da Herman Scherping a Berlino. L'opera, compilata e presentata da Heinrich Koch e Heinrich Braune, illustra tutto il cinema germanico dai primordi al periodo attuale.

LA PRODUZIONE...

... di film tedeschi continua nonostante la guerra. Anche negli stabilimenti dei territori occupati il lavoro procede. DIE SCHWARZE ROBE (L'abito nero) è il titolo di un film, interpretato da Vili Rose, che la Berlin Film gira nei suoi stabilimenti in Olanda.

FINLANDIA

SOLO A POCHI...

... è noto che la Finlandia ha il primo posto fra le nazioni europee nella produzione cinematografica quando si confrontano il numero dei suoi film prodotti con la sua popolazione e il numero delle sale cinematografiche. Durante l'anno 1942 il numero dei film a lungometraggio prodotti in Finlandia erano 16, cifra che nel corrente anno ha raggiunto il 20. Un buon successo se pensiamo che la popolazione finlandese non è molto rilevante e che attualmente esistono in Finlandia 429 sale cinematografiche.

LA POLIZZA A TERMINE FISSO COMBINATO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Delle tante forme adottate dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, vogliamo oggi illustrare quella così detta a "Termine fisso combinato", col seguente

ESEMPIO PRATICO

Un commerciante dell'età di 28 anni intende assicurare ad un suo figlio attualmente in tenera età, un capitale di 100.000 lire, che gli consenta, fra 25 anni, di sviluppare in proprio l'azienda paterna; ma intende anche che parte del suo risparmio sia utilizzato, in caso di sua morte prematura, a sostegno di tutta la famiglia e quindi stipula con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni un contratto a "Termine fisso combinato", col quale acquista la certezza:

a) che dopo 25 anni, sia egli vivente o no, suo figlio percepirà dall'Istituto la somma di L. 100.000;

b) che inoltre, in caso di sua morte durante il periodo di durata del contratto, l'Istituto corrisponderà immediatamente agli eventi diritto la somma di L. 10.000, somma che potrà servire alle spese più urgenti;

c) che per di più, dalla sua morte fino alla scadenza dei 25 anni, l'Istituto corrisponderà agli aventi diritto una rendita annua di L. 10.000, pagabile anticipatamente a ciascun anniversario della polizza, a partire da quello immediatamente successivo alla morte e fino alla scadenza del contratto, alla qual epoca sarà pagato, come già è stato accennato più sopra, l'intero capitale assicurato di L. 100.000.

Nel caso contemplato, il premio annuo che il commerciante dovrà pagare, al massimo per 25 anni o sino alla sua morte, sarà di L. 3.900.

Per informazioni e chiarimenti rivolgersi alle Agenzie
DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

(82)



Virgilio Riento in « 10 minuti di vita », regia di Leo Longanesi

NECCCHI



25 NOVEMBRE
10 DICEMBRE
1943

C I N E M A

175
176

INSEGNAMENTI

L'EPICA DEI SENTIMENTI

LA mimica esprime sentimenti, è dunque lirica. E' una lirica che nei suoi mezzi di espressione è incomparabilmente più ricca e più differenziata di qualsiasi letteratura. Quante maggiori fisionomie esistono che non parole! Con quanta maggior precisione uno sguardo può esprimere ogni sfumatura di un sentimento che non una descrizione! Quanto più personale è l'espressione di un volto che non la parola, che anche altri adopera! Quanto più concreta e personale è la fisionomia che non il concetto sempre astratto e generale!

In ciò consiste la più vera e più profonda poesia del film. Chi giudica un film soltanto dal favoloso è per me uno che dica di una storia d'amore: « Che cosa c'è dunque di speciale? Ella è bella, egli l'ama ». Spesso in film meravigliosi non è detto molto di più. Tuttavia questo è espresso in un modo ed in una maniera come i versi non sanno dire.

E per due speciali ragioni: per il fatto che la natura delle parole è più legata al tempo di quello che non sia la mimica e perchè nella indispensabile successione delle parole non può sorgere alcuna armonia contemporanea, nessun accordo dei suoi significati. Un tale sviluppo del sentimento non può essere rappresentato dalla lirica delle parole. Poichè ogni parola può significare soltanto uno stadio limitato dal quale nasce uno « staccato » di isolate istantanee psichiche. Una parola deve essere pronunciata fine alla fine prima di incominciare una nuova. *Ma un'espressione mimica non ha bisogno di essere finita quando l'altra vi subentra, ed a poco a poco l'assorbe.* Nel legato della continuità visiva l'espressione passata e quella a venire sono già anche nell'attuale, mostrandoci così non solo i singoli stati d'animo, ma perfino il misterioso processo del loro sviluppo. Per questo il film ci offre per mezzo di tale epica dei sentimenti un qualcosa di assolutamente specifico.

L'espressione del volto è assai più polifona che non la lingua. La successione delle parole è come la successione dei suoni di una melodia. Ma in un volto possono apparire contemporaneamente le cose più diverse, come in un accordo, ed il rapporto fra di loro, di queste differenti espressioni, pro-

duce le armonie e le modulazioni più ricche. Si creano così gli accordi del sentimento, la cui essenza per l'appunto consiste nella contemporaneità. Ma quest'ultima non si può esprimere con le parole.

IL PRIMO PIANO

Il *primo piano* è la condizione tecnica necessaria all'arte della mimica e quindi alla più elevata arte cinematografica. Un volto per poterlo leggere deve esserci portato vicino, deve essere isolato dall'ambiente circostante, che potrebbe distrarci (anche questa è una impossibilità tecnica del palcoscenico), e deve esserci concesso di rimanere a lungo vicino a lui. Il film esige una raffinatezza ed una sicurezza di mimica quale l'attore puramente teatrale non può neppure lontanamente immaginare. Poichè nel *primo piano* la più piccola ruga del volto si trasforma in lineamento fondamentale del carattere, ogni fuggitiva vibrazione di un muscolo ha un suo *pathos* che colpisce e che è indice di grandi avvenimenti interiori. Il *primo piano* di un volto, che molto spesso rappresenta l'immagine finale ad effetto di una grande scena, deve essere un estratto lirico di tutto il dramma. Se un volto, che appare improvvisamente isolato e così ingrandito, deve avere un significato, dobbiamo riconoscere nei suoi lineamenti i rapporti con il dramma.

Occorre che il dramma si rifletta in lui come in un piccolo lago si specchiano tutti gli alti monti che lo circondano. A teatro anche il volto più significativo rappresenta soltanto un elemento dell'interesse del dramma. Nel film, invece, quando in un *primo piano* un volto si amplia, sull'intero schermo per alcuni minuti esso diventa « il tutto » in cui è contenuto il dramma.

I *primi piani* sono la ragione più profonda del cinema. Nei *primi piani* si scoprono nuovi orizzonti per questa arte nuova. Generalmente si parla delle *piccole cose della vita* senza pensare che anche le cose più nobili e più grandi sono formate di dettagli e singoli momenti e che per lo più i grandi profili sono soltanto il risultato della nostra insensibilità che ci fanno tralasciare e sfuggire i particolari. L'immagine astratta che si ha di un concetto superiore della vita deriva spesso dalla nostra miopia.

Invece la lente del cinema ti rivela le sin-

gole cellule del tessuto vitale, ti fa nuovamente sentire la materia e la sostanza della vita concreta. Essa ti mostra ciò che fa la tua mano, che tu non osservi e non noti affatto, mentre accarezza o colpisce. Tu vivi in lei senza vederla. Ti palesa l'intimo volto di tutti i tuoi gesti vitali nei quali appare la tua anima e tu non la conosci. La lente dell'apparecchio cinematografico ti mostrerà sulla parete l'ombra con la quale vivi senza notarla, e ti racconterà l'avventura ed il destino del sigaro nella tua mano ignara e la segreta — perchè inosservata — vita di tutte le cose che sono tue compagne nella vita. Tu hai osservato questa vita come un mediocre amatore ascolta un pezzo di orchestra. Egli ode soltanto la melodia principale mentre il resto gli si confonde in un suono generale. Ma il buon film ti insegnerà con i suoi *primi piani* a leggere la partitura della vita multiforme, a notare le singole voci della vita, delle quali si compone la grande sinfonia. Il momento decisivo della vera azione in un buon film non sarà mai la ripresa totale, poichè nella ripresa totale non si può mai veramente vedere ciò che in realtà accade. Essa esiste soltanto per orientare. Quando vedo il dito che comprime il grilletto del fucile e poi la ferita, assisto all'origine ed al compimento di un'azione, alla sua nascita ed alla sua trasformazione. Quello che nello spazio vi è di intermedio è invisibile come la pallottola che vola.

Al cinema il *primo piano* è l'arte della accentuazione. E' un muto accenno a ciò che vi è di importante e di significativo. Due film con lo stesso soggetto, la stessa recitazione e gli stessi quadri totali, ma che abbiano però diversi *primi piani*, esprimeranno due diverse concezioni della vita.

I *primi piani* rappresentano una specie di naturalismo, poichè essi sono precise osservazioni di particolari. Ma in queste osservazioni vi è una delicatezza che io vorrei chiamare il naturalismo dell'amore. Chè ciò che veramente si ama lo si conosce bene e lo si osserva con la più delicata attenzione fin nei minimi particolari. (Certamente vi è anche un'accuratezza di osservazione, e quindi un naturalismo dell'odio). In un film con molti buoni *primi piani* si ha spesso l'impressione che le osservazioni non siano di un buon occhio ma di un buon cuore. Allora esse irradiano un calore, una lirica indiretta la cui speciale importanza artistica consiste nel fatto che è commovente senza diventare sentimentale. Rimane impersonale e neutra.

BELA BALÁZS

(Da " Bianco e Nero ", - Gennaio 1941)

MECCANICA E STORIA DELLA "TROVATA,"

CHE la trovata, quel tipico mezzo di captazione violenta e infallibile dell'attenzione e (per così dire) dell'elettrizzazione d'un pubblico immerso nel buio d'una platea cinematografica, che la trovata sia un'invenzione del vecchio film comico americano, sarebbe un'affermazione azzardata, se la si enunciasse così *tout court*. Si tratta, in verità, d'un meccanismo che ha le sue radici ben lontane nella storia della letteratura e del teatro: tant'è vero che un ricercatore sottile potrebbe dirci che una delle trovate classiche del cinema e del teatro — lo scambio d'identità, l'errore di persona — va addirittura fatta risalire alla storia biblica d'Isacco e del diritto di progenerazione. E per scendere a tempi più vicini, va da sé che da Plauto a Boccaccio alla commedia dell'arte non mancherebbero, chi volesse sbizzarrirsi in un'erudita e astuta consultazione, punti d'appiglio a scoperte divertenti e strane in questo senso.

Tuttavia, la trovata come noi oggi, riferendoci alla storia del film, siamo abituati a intenderla, è qualcosa di diverso: è un fatto cinematografico, un mezzo peculiare del cinema, un modo inconfondibile di parlare un linguaggio ottico-dinamico. E perciò non è più tanto arrischiato affermare che i vecchi *gagmen* di Mack Sennett posseggono un diritto di paternità non facile a negarsi. E soprattutto: che in seguito ad anni di lavoro minuzioso e sagace, essi hanno fissato regole precise, hanno creato una meccanica non più mutata fin dal tempo delle «bathing beauties» di ormai «classica» memoria.

Se si volesse fissare un luogo di nascita alla trovata, non potremmo discostarci da quell'ubicazione che gli storici del film americano ci hanno indicato: Eastlake Park, a nord-est di Los Angeles, una piccola oasi grigia e fredda tra fabbriche, binari e gazometri. Fu nel laghetto artificiale che dà nome al parco che si bagnarono le «bellezze bagnanti» di Mack Sennett e tutti i divi che, battezzati nei «two-reels» sennettiani, ebbero poi larga fama mondiale: da Gloria Swanson a Wallace Beery, da Bebe Daniels a Charlie Chaplin, da Harold Lloyd a Marie Dressler, da Harry Langdon a Buster Keaton, da Reginald Denny a Laurel e Hardy. Si intende che si trattava di bagni piuttosto scomodi: tuffi e schizzi prodigiosi, cadute spettacolose e, probabilmente, raffreddori eroici, a simbolo d'un mestiere amato ma ispidato.

La vecchia comica americana si basava su tre termini fondamentali, che tutti insieme

formano ciò che chiamiamo «trovata»: il «gag», la «routine» e la «topper». «Gag», termine preso in prestito dal «vaudeville» americano (da non confondersi col francese), serve a indicare un lazzo riuscito; «routine» è lo sviluppo della situazione accennata dal «gag»; «topper» è la conclusione, lo scioglimento della vicenda. Nella pratica comune, «gag» era divenuto sinonimo di «trovata», e indicava la trovata stessa: in altre parole, per definire il tutto si adoperava una parte.

E' necessario avvertire a questo punto che non dimentichiamo ciò che si faceva anche in Italia e in Europa a quel tempo. Se attribuiamo una più concreta importanza alle «comiche» americane, è proprio per questo: perchè alla loro creazione presiedevano un ordine, uno stile, una consapevolezza che poi permisero ai grandi comici d'un'epoca successiva di realizzare opere indimenticabili. Al contrario, in Italia, e negli altri paesi, il film comico o morì di morte stenta o tentò di rivivere basandosi sull'esperienza americana (e questa è storia recente: è la storia dei film di Macario, di Totò, di Rascel, nati nel segno di Sennett e di Ridolini). Bisognerebbe anche scendere su un terreno più difficile, e tentar di scoprire le profonde ragioni storiche di tutto questo: e forse sarà questo il tema d'un articolo successivo. Basterà qui dire che il limite concreto degli americani è già indicato dal termine «meccanica» che appare nel titolo: un limite che chiude, del resto, tutto il cinema di Hollywood, il limite di un'industria basata sull'organizzazione e sul metodo più crudeli, e così crudele per raggiungere uno scopo nettamente commerciale.

Per renderci conto dei tre termini sopra indicati, basta esaminare la struttura di una comica di Harry Langdon, *THE STRONG MAN* (uno dei primi film di Capra). Harry, stracciato e timido come di prammatica, è fermo all'angolo d'una strada. Inseguita dalla polizia, una bella ladra lo urta e gli fa scivolare in tasca, di nascosto, un pacchetto di banconote. Passato il pericolo, la donna torna sui propri passi per recuperare la refurtiva: ma Harry, all'oscuro dei motivi che la guidano, pensa che la ragazza voglia imbastire un amoretto con lui; e quando essa gli introduce una mano in tasca, dolcemente protesta contro una simile familiarità. Alla fine, non sapendo più come resistere a quelle che egli considera come eloquenti civetterie, salta in un taxi. La ragaz-

za, dietro; e si mette a frugarlo con energia. Il fatto che, da uno strappo della tasca, il denaro era scivolato via, complica la situazione, fino al momento in cui la ladra, ritrovate le banconote sul sedile del taxi, abbandona Harry stordito e umiliato. Il «gag» è il fatto di nascondere il denaro rubato nella tasca di un innocente; gli sforzi della donna per recuperarlo, costituiscono la «routine»; il finale, in cui la donna viene arrestata e Harry si tiene il denaro, il «topper».

Ecco un altro esempio. Si vede un morto di fame davanti alla porta d'una trattoria, in atto di aspirarne malinconicamente gli appetitosi odori. A un tratto, l'uomo scorge una moneta sul marciapiede; la raccatta e, tutto allegro, entra nella trattoria. Mentre si rificilla, un altro cliente confessa al direttore d'essere nell'impossibilità di pagare il pasto consumato. L'infelice è bastonato senza pietà e scaraventato fuori. Ora il nostro uomo si alza per pagare il conto con la moneta trovata; ma la cassiera, nel verificarne il suono, scopre ch'è falsa. Il malcapitato le chiede di provare daccapo; e mentre essa la getta in alto, egli batte un bicchiere con una forchetta. Il suono prodotto sembra proprio convincente. Meravigliata, la cassiera ripete l'operazione tre o quattro volte; e ogni volta l'altro batte il bicchiere; finchè, per aver battuto troppo forte, il bicchiere si rompe. Allora, scaraventano fuori anche lui...

Il battere sul bicchiere per far sì che la moneta sembri buona, è il «gag»; il ripetersi della situazione è la «routine», e il rompersi del bicchiere è la «topper».

Tutte le trame delle comiche sono foggiate su modelli simili o sulle varianti di questi modelli. Vi sono trovate sugli inseguimenti, sulle sorprese e via dicendo: tutti ceppi del medesimo tronco. Incidenti e guai: ecco ciò che ci vuole. Mack Sennett era solito dire ai suoi più grandi astri: «Per me, valete di più cascati per terra che in piedi».

Dopo una lunga serie di comiche rozze, non basate su quel vero e proprio studio psicologico delle reazioni che seguono alle trovate ch'era la forza degli americani, di comiche del genere italiano (Polidor, Cretinetti, ecc.), i francesi raggiunsero un alto livello coi film di Max Linder. Pure, non c'è nulla di nuovo nemmeno in essi, a parte l'intensità espressiva del protagonista: è ancora e sempre l'abile sviluppo dal «gag» alla «topper» in cui i predecessori americani di Max erano stati maestri. Ecco la

trama d'una comica linderiana, per esempio. Max è innamorato di una ragazza, ma questa ha giurato a se stessa che sposerà solo un cantante. Max è stonato, ma ha un cervello agile. Sentito un contadino cantare nei campi, gli chiede di cantare nascosto dietro di lui, mentre egli eseguirà la mimica della canzone. Gustata la posticcia serenata, la ragazza acconsente a sposarlo. Il giorno del matrimonio, il contadino è nascosto in cucina; ma naturalmente è ubriaco fradicio proprio nel momento in cui la fidanzata domanda a Max di cantare nuovamente. Max tenta di ripetere il solito trucco; ma l'ubriachezza del contadino mette le carte in tavola. Il film si chiude col solito inseguimento e coi soliti incidenti acquatici.

Più tardi la trovata ebbe vita più ampia. Con le sue regole rigide, si spostò in campi ritenuti prima inaccessibili: nei film normali, e perfino drammatici. Lo schema però non muta. Ad esempio, in un film poliziesco, un losco personaggio si trascina dietro un pupazzo travestito da poliziotto, che deve servire a salvaguardarlo. Nell'incontrare un poliziotto vero, il malvivente si nasconde dietro al manichino, in modo però da aver libere le mani che fa scivolare sotto le braccia del pupazzo. Segue allora una pantomima nella quale sembra che il pupazzo saluti, si soffi il naso, si spazzoli, ecc. Gli scenaristi di film drammatici rubarono questo tipo di trovata alle comiche. La virtù di una simile trovata è duplice, in quanto è collegata da un lato all'efficacia espressiva della pura pantomima e dall'altro costituisce una riuscita canzonatura del poliziotto che ignora quanto, viceversa, gli spettatori sanno.

Un'altra trovata tipica del film comico, la « trovata a ripetizione » (« running gag »), fu adoperata in un film giallo. L'azione è imperniata intorno a una rivoltella munita di silenziatore. Si spara un colpo e un vaso cinese va in frantumi senza che l'arma produca fumo o rumore. Poi il silenziatore è del tutto dimenticato nel corso del film, fino a che non ricompare nella scena finale, come l'elemento principale dell'azione. La stessa tecnica è seguita nel processo di MARY DUGAN, dove a colui che si sospetta essere l'assassino viene lanciato un coltello, che l'uomo coglie al volo con la mano sinistra. Essendo stato assodato in precedenza che, dato il modo come la vittima era stata pugnalata, il delinquente doveva essere mancino, l'avvocato difensore si procura in tal modo la prova della sua colpevolezza.

Ogni vicenda drammatica, insomma, acquista forza e interesse ove sia ravvivata da trovate: non trovate decisamente o sempre umoristiche, ma nondimeno trovate nella loro forma e struttura. L'arte cinematografica è dunque largamente debitrice alle scoperte della vecchia comica, ai primitivi bagni clamorosi e ai lanci di torte alla crema.

AMERIGO CENCI



IL SOLE RIVELATORE

Evidentemente Lili Murati deve appoggiare tutto il successo sulle sue doti interpretative e non sulla bellezza fisica, come tante attrici, dal momento che, quasi con spavalderia, accetta che il sole, come uno spirito demolitore, sveli, caparbio, le "zampe d'oca", d'una donna al delirio.

Questo nostro pensiero è derivato da un'impressione, non meglio approfondita. Quando ci siamo chinati ad indagare sulla storia di quest'attrice, abbiamo scoperto che è un'attrice di teatro, una delle più famose dei moderni paleosecenici magiari. Avvezza a entusiasmare con la sola voce, è giusto, allora, che disprezzi le intronissioni patetico-pettegole del sole rivelatore.



LA FIERA DELLE VANITA'

Meluzzi, completamente immerso in una minuta indagine della propria persona, è pronto, in quanto attore di teatro, a demolire ciò che abbiamo affermato intorno a Lili Murati. Siamo salvi! Abbiamo, difatti, scoperto che tiene gli occhi chiusi, con un'estrema noncuranza per i propri lineamenti. Piuttosto, ripassa, dentro dentro di sé, le battute che elettrizzarono le platee piccolo-borghesi. Guardate, invece, Silvana Jachino, attrice cinematografica, come spalanca tanto d'occhi, perché tutto sia perfettamente a posto sul suo viso fotografico!



Preraffaellismo cinematografico

D. G. BOSSETTI: Beata Bontrix - "La testa dolorosamente rovesciata, la gola che si svolge come un ventaglio, le palpebre a metà calate sugli occhi, la bocca dischiusa, le mani inerti sulle ginocchia, in un esagerato atteggiamento di languore e di prostrazione". (Robert De La Sizeranne)

ANCORA oggi la visione di antichi film nelle varie scrate retrospettive ha mosso e muove al riso non solo gli spettatori disattenti o superficiali, quelli che la curiosità o la degnazione muove al richiamo di amenità vecchio stampo, ma anche coloro che intesi ai problemi di estetica e di tecnica cinematografica si riaccostano ai vecchi « classici » con amore di studio. La generale ilarità sottolinea volta a volta ingenuità tecniche, didascalie improntate a una retorica dannunziana fiorita di arcaicizzanti parole, apparizioni di personaggi in costumi, dai quali l'evoluzione della moda ha scavato solchi che sembrano addirittura abissi.

Le ragioni che a distanza di più d'un quarantennio hanno profondamente mutato il volto del cinema fino alla forma attuale aspettano sempre d'essere indagate da uno studioso del costume che scopra gli addentellati con i tempi nei quali il cinema venne sviluppandosi.

Legato più che ogni altra arte a fenomeni transitori di moda, il cinema inizia e conclude interi cicli di esperienze nel corso di pochi anni, tanto che allo scadere di ogni lustro o tutt'al più d'un decennio è facile tirare le somme e archiviare i vari orientamenti presi dalla cinematografia dei vari paesi.

Cosa che sappiamo impossibile per le altre

arti dove non bastano secoli a concludere cicli iniziati, e tanto meno a valutarne le conquiste.

Le altre arti sembrano più lente, muovono passi inavvertibili, incontrollabili quotidianamente, come le piante che sembrano inerti e dopo alcun tempo hanno foglie nuove, e stelo più robusto e freschi polloni. Tutto ciò farebbe pensare a un innaturale processo dell'arte del cinematografo. Forse molto di tutto questo era dovuto a quella sua necessità di aderenza a fatti transitori e di moda, a gusti passeggeri e vani, che hanno la durata delle stagioni, in grazia dei quali il cinema poteva muovere incontro all'interesse del pubblico, offrendo i suoi prodotti alla stregua di un comune prodotto d'una comune industria.

Nessuno può negare il verificarsi di questi fenomeni fin dai primi anni del cinema. L'industria aveva il predominio sull'arte: Coli, Méliès, Porter e altri subirono fortune e rovesci finanziari come veri e propri industriali. Le dive e i divi furono persone alla moda; il gusto del pubblico falso e ampolloso e di moda anch'esso, cioè tendente a quelle manifestazioni di vita che avevano come segno di raffinatezza il « bagno a dondolo brevettato » e i « mobili di legno curvati a vapore » della Ditta « Jacob e Josef Kohn di Vienna ».

Ma accanto a questi fenomeni è indubbia l'esistenza di un'aspirazione a una forma d'arte che nel cinema venne a imporsi mano che se ne scoprivano le possibilità e la funzione, cui, per sua natura, era chiamato.

Cominciò a farsi strada l'idea di un'estetica cinematografica, e nacquero le prime indagini sulla natura, sui mezzi, sui fini del cinematografo.

Col passare degli anni vedremo il cinema tentare esperienze sulla scia delle varie correnti letterarie e artistiche. Lo domina una volontà di adeguarsi alle altre arti, passa dal decadentismo dannunziano all'espressionismo, al surrealismo, al verismo, ecc., con una apprezzabile volontà di raggiungere posizioni sicure. Ma nei primi tempi di questa presa di coscienza, quando meno si pensava a esperienze ardite, il cinema nelle sue aspirazioni d'arte portò una tendenza, forse anche nata da un moto incosciente, che sfuggì all'indagine dei più per essere troppo nascosta dietro l'ingannevole aspetto di una moda transitoria.

Prima che si venisse per deliberato programma a sperimentare i vari « ismi » dell'estetica cinematografica, nell'orientamento artistico del cinema era stato scelto quel comune ideale d'arte ricorrente nella società di allora.

Erede d'un Ottocento passato dalla fredda accademica esperienza neoclassica attraverso il romanticismo e il realismo, il principio del nostro secolo fu caratterizzato dal diffondersi di un neoromanticismo spirituale addomesticato e dissolto fin nelle più semplici manifestazioni di vita.

Era il tempo in cui i più aggiornati in cose dell'arte acclamavano Ettore Tito e G. Aristide Sartorio, e conoscevano di nome le giovani promesse Siviero e Orazio Amato. Questa l'arte ufficiale, accanto alla quale, come ancor oggi, fioriva un'arte per il pubblico dei salotti borghesi di nomi ignoti che imperversavano nei giornali illustrati.

Si era educato il gusto pacchiano del pubblico grosso con leziose tavole illustranti temi di sicuro effetto: *Il giorno dei morti in un camposanto alpestre*, *Duello fatale*, *Fior di loto*, erano i titoli; e gli autori R. Pellegrini, P. Roda, N. Sichel, nomi che mai più incontreremo sulla nostra strada per nessuna ragione. Gli atteggiamenti dei personaggi, specie femminili, erano quelli medesimi dolciastri, languenti, sdolcinati dei divi del nostro cinematografo.

Questo diffuso, direi generale gusto figurativo del tempo era, a mio avviso, frutto di un Preraffaellismo mal digerito.

Il Preraffaellismo, preso in molte sue manifestazioni, è senza dubbio un fenomeno di degenerazione del gusto (noi non lo giudichiamo qui nella enunciazione e nel programma dei suoi teorici tra i quali primo John Ruskin). Esso racchiude in sé tutti i germi d'un decadentismo senza misura, di una incapacità a esprimere con mezzi furti interiori e intimi i propri sentimenti.

Uno storico del Preraffaellismo, Robert De La Sizeranne, così nota i termini di espressione dei pittori di quella scuola: «le teste si chinano forse troppo, per la meditazione; le braccia si torcono a volte più sottilmente di quello che non sia necessario, per ottenere un gesto inedito o per esprimere qualche cosa di nuovo del corpo umano, come rami d'alberi fruttiferi che siano costretti a pose bizzarre lungo le spalliere. Il desiderio di rendere più intensa l'espressione dei più piccoli atteggiamenti spesso giunge sino alla mania».

Proviamo a pensare il brano citato, così com'è, scritto per il nostro cinema muto: non calzano le parole con matematica precisione alla recitazione di una Soava Gallone, di una Maria Jacobini, di una Pina Menichelli?

I mezzi stessi del cinema muto sembrano

favorire al massimo una simile forma di vistosa espressione.

Un gesto doveva far comprendere anche ciò che di solito si esprime in parole, ed eccò l'esagerazione del gesto, la necessità di «rendere più intensa l'espressione dei più piccoli atteggiamenti».

Se poi si aggiunge che una tale esagerazione bene esprimeva il gusto dei tempi in cui una «donna fatale», «la tragica smorfia del labbro sinistro di Francesca Bertini» e «gli accorati sospiri di Lida Borelli» erano il massimo del *sex-appeal*, si vedrà in quale misura e in qual maniera deleteria i principi estetici del Preraffaellismo fossero diventati luogo comune nel cinematografo così come lo erano nella vita.

E vita e cinema vissero insieme in questo atteggiamento e insieme se ne allontanarono coll'evolversi della mentalità e dei tempi, e soprattutto con il delinarsi del sopravvento di nuove, più sane correnti estetiche. Oggi lo spettatore guarda al cinema muto d'una volta come a una moda decaduta e ne ride, e non s'avvede che una bella fotografia di Lida Borelli in languida posa può suscitare le medesime sensazioni di una *Beata Beatrix* di D. G. Rossetti.

UBALDO IVO



Pina Menichelli

Il teatro nel cinema

COSTRETTO a una forzata pausa di attività, sempre più il cinema si riduce a confusione di memoria (dove solo sensazioni possiamo cavare e non sempre proficue, dopo la scoperta che il gioco «memoria-poetica» fallisce di fronte alla prepotenza vitale della realtà quotidiana. Ci avvicino di più allo schermo la lettura di vecchi testi, — siano questi veri antichi giornali o vecchi fotografie di attori, o film recuperati in luoghi di terzo ordine, — che il cinema in fase stazionaria qualo l'attuale.

Nascono di diritto i dubbi sul valore di certe manifestazioni che dalla prova generale erano passate alla consuetudine; così per esempio l'inezia e la sua mostra, e le altre mostre tenute in Francia o in Spagna o in Svizzera, e perfino sulla serie di «lezioni» alle quali dal 1937 Roma si era andata piano piano assuefacendo, nella costante ripetizione di Clair, Pabst, Duvivier, Epstein, Cavalcanti o Léger; — e mentre ce ne affranciamo fuori della polemica e anche fuori dell'obbligatoria poetica, ripensiamo alla provincia dove il cinema non è più questione d'arte, ma solo spettacolo privo di problemi: o dove essendo accettati come risolti essi sullo schermo, lo spettatore se ne compiace, e li apprezza come l'occhio del forestiero di fronte a certe prospettive nuove soffermandosi «preso», tacitamente acconsente a una bellezza disvelata.

Non parlate in provincia di campo lungo o primo piano americano; non discutete di virtù amichevoli dello schermo, — si apprezzerà moltissimo quanto della FALENA — sequenza della seduzione e violenza. — è rimasto, ma si discuterà del volto di Hana Yitova — è ella fotogenica? — né avanzate ragioni di clima sociale per LAMPI SUL MESSICO, che il pubblico cercherà il dramma solo nella violenza delle immagini, e nel loro ritmo, piuttosto che negli intenti anche troppo palesi d'una polemica intensa e profonda — e invece raccontate di essere Amico del Grande Amedeo, o della Divina Alida o del Mefistofelico Valenti; — e non vi potrà assicurare salvo le ore libere ove a queste amicizie palesate voi vogliate unire il racconto di aneddoti veri o falsi ma a questi Numi Tutelari attribuiti.

Beati i maligni che viaggiano o viaggiano dalla Provincia a Roma, riportando da ogni Viaggio alla Capitale nel loro Cerchio il Soffio Straordinario delle Cose vedute, delle Parole ascoltate, il Fiato di Isa che fuma la Sigaretta, o il Suggerimento datovi da Zavattini e Cerri di dedicarvi al Cinema, o al Teatro.

Voi che già possedete l'occhio del forestiero, e ormai l'avete perduto nella pratica dei giorni consumati ad ascoltare alla Quirinetta le ultime novità, e i si dice verecondi e passeggeri e invocati del cinema, avrete intorno la fantasia accesa surriscaldata dei giovani, delle giovinette ancora caporose di latte; né potete salvarvi da un corrosivo fumo d'invidia che vi avvolgerà.

Si brucia del curioso, in provincia; — chi quanto si gode nelle placide cittadine lontane e periferiche nell'apprendere e scoprire i Segreti del Cinema e del Teatro, oggi che il teatro è diventato un'appendice del cinema, e corre a giovarsi utilizzando per Recite di Poco Valore i Noni d'Attrazione, le cosiddette Giraffe.

In fondo, a scrutare nel sentimento di questo gente singolarmente ingenua e tanto propria, che fa ancora sperare a un salvataggio ideale nostro, — non si crede qua molto né al cinema né al teatro; se ne valutano le qualità pubblicitarie, senza andare più avanti; e si resta a un limite accreditatissimo di Scoperta dei Migliori Segreti, che giova in modo preciso alle pubblicazioni popolari e fa la fortuna della Storia del Cinema stampata da Longanesi.

Anche qua, nella Confortevole Cittadina tutta pretensiosa d'uno stile Liberty Fortuny Alberghiero Turistico Coppede, non mancano i passionari, le passionarie del cinema; e fra di questi, mescolandomi, ho visto materiale che sempre più mi convince che il cinema è solo memoria. — è qualcosa come l'infanzia, considerazione cioè d'uno stato superato, e controllato a grande distanza, ma che nello sua attuazione, nel tempo che «è» agisce, non concede spunti critici; quasi che avvenga una sorta di imbalsamazione della auto-critica e delle fonti di giudizio, e solo ad avvenuto passaggio, a crisi superata sia concesso ritornare sull'avvenuto. In tal modo, mi si afferma da parte d'un amico che qua mi sono costituito, agisce il dolore, capace di annientare sul momento.

Mi sembrano osservazioni non scree d'un tentativo di definizione, almeno per la provincia; e senza pigliarle sul serio volli ampliarle o piuttosto indurre ad ampliarle il giovane Sebasto, che facendole cercava la mia confidenza; e ottenutala mi confessò che da anni raccoglie materiale sull'ambizione del teatro a trasferirsi nel cinema. Il ragazzo conosceva Epstein, e aveva letto Dulac; è incredibile come certe cose sottilmente si propaghino anche nei Lontani Paesi, e valgano a subillare le quiete coscienze: ma questo d'intenti, Sebasto non ne aveva finora accennato con gli amici, con le amiche. Raccoglieva materiale, mi disse durante una passeggiata che facemmo, e s'era dedicato in modo speciale a riordinare il filo che lega la curiosità delle platee al decoro misterioso del teatro e della sua gente; e andando avanti in questo suo «componimento» — disse lui non avendo coraggio di trattare di «studio» o «saggio», ora scrivendo ai giornali cinematografici ora alle case di produzione e talora direttamente asportando fotografie dalle vetrine del cinema, era riuscito a raccogliere centinaia di documenti, che dalla CANZONE DI MAGNOLIA ALL'ADDIO SCOMPARSO A RETROSCENA A SANGUE VIENNESE — per citare qualcosa che ora mi viene a mente — a caso, consideravano la situazione «teatro» sullo schermo.

«Vede dottore» egli mi andava dicendo lentamente e con voce studiata perché meglio mi si imprimevano le sue parole in memoria; «Vede

dottore... per quanto «teatro» possiamo aver visto nel cinema — specie in quest'ultimo periodo — da NERONI di Petrolini a COMMEDIANTE di Ponsi, oppure KEAN nelle varie edizioni italiane e straniere, o ancora BALLEERIN: INTORNO AL MONDO o PALCOSCENICO o LA GRANDE OMBRA e senza contar tutti i film biografici tedeschi, eccetera eccetera; e qua vi metto anche le varietanti certamente accettabili di VARIETÉ e LA FIN DU JOUR. — il teatro resta per noi un mondo chiuso dove si ama soffrire e dice in modo particolare, che non si riesce a svelare; un mondo chiuso tutto compreso in un certo dramma di Pirandello di cui mi sfugge il titolo, ma che tratta d'un'attrice, e che Marta Abba recitò anni fa. Alla stregua dei cercatori d'oro e dei medici che studiano la lebbra e fanno su se medesimi esperimenti diretti, gli attori del teatro interessano morbosamente il pubblico, specie intesi nel loro clima di quinto fondali e di orizzonti dipinti; e ove l'interpretazione d'un di questi personaggi raggiunga il limite delle concessioni alla maggiore misura, cosa che può dirsi solo per la Hepburn in STAGI: NOON, eccoli allora i Dizi da proiezioni diventati Eroci d'Elezione, Grandi E Amati Dal Pubblico; e con interesse bruciante si è condotti a soffrire vedere apprezzare la loro battaglia, se battaglieri; o partecipare della loro stanchezza e abbandono se abulici; sono personaggi definiti che non sanno tramontare, e solo il cinema ha capacità di indicarli senza mettere in mostra il meccanismo onde agiscono».

Tra me ascoltando il giovane Sebasto pensavo all'influenza che hanno avuto sui giovani Comencini e Lattuada e Basilio Franchina più di Soldati o di Sacchi, Vieri Nannetti e Aristarco più di Blasetti e Castellani; in ogni non per acconsentire ma non disturbare nella sua divagazione il parlatore, il quale così continuava: «Ogni volta torna a noi pubblico il loro palcoscenico continuato nella fittizia vita del cinema, con sapore di novità: c'è sempre qualcosa di irrespirabile e vizioso — tale droga che richiamo, morboso. Si può dire lo stesso del circo equestre, che è la massima variazione coreografica del teatro» — continuava il giovane accompagnatore, e qua pareva che prendesse fiato, e seguisse davvero immagini precise esatte quelle del suo lavoro tanto studiato in «componimento»: «il circo equestre... i cavalli che si «producono» al comando d'un uomo in rigida marcia, impeccabile, e danzano seguendo la marcia militare che insiste in argomenti poco

mutabili da anni e anni — CAVALLERIA LEGGERA; oppure le danzatrici sulla corda, equilibristi agli attrezzi, domatori e singari — come magnifici ne vedemmo in GENTE CHE PASSA a Venezia, ultima mostra».

Parve rattristarsi degli spettacoli non goduti, perduti: subito si riprese, era giovane e non aveva tempo, anche se obbligato in provincia, di perdersi dietro alle cose da uno spessore gozzaniano, disse: e preferì continuare la sua divagazione teatrale d'indole cinematografica.

«Il palcoscenico è apprezzato dal pubblico per virtù direttamente melodrammatiche, e nella letteratura di costume e della scomparsa civiltà i PAGLIACCETTI di Leoncavallo sono il punto più raggiunto. «Ridi pagliaccio...» è il motto del cinema che vuol raccontare teatro e gente di teatro: la gente paga e ride. Il palcoscenico è mondo che racchiude uomini e donne che agiscono d'obbligo in una vita di contrasto, amano o odiano nella vita comune colui o colei che all'ora dello spettacolo, fra le quinte e la quarta parete, per l'obbligo dei contrari odiano o amano in realtà — come insegna se non sbaglio anche AVVENTURA DI MEZZANOTTE o forse anche L'ULTIMA AVVENTURA DI DON GIOVANNI — sempre se non sbaglio: e soffrono di gelosie false, godono di impossibili amori: insomma si presentano al Pubblico come gli Esseri più vicini alla Vanità e alla Retorica, quali Uomini della Vita Vera, Uomini-Lezioni, Modelli Perfetti per l'«ars-magis Doppia».

«Giù» feci io: e lieto dell'approvazione si giurarono continuò: «Misero in avve il palcoscenico ma con passioncelli senza dramma, e spesso s'un ritmo di canto danze e sonore gambe svarianti meglio di ulivi al vento, e corpi dritti e braccia musicali e delicati seni appena appena inventati dalla felice inquadratura, film come 42^a STRADA, INVIVA LE DONNE, fino a CAPPELLO A CILINDRO coi suoi eccetera spesso anche di propaganda ben curata. Musica e passioncella si danno la mano: contrariamente alla vita degli attori drammatici, l'esistenza degli attori di rivista appare, salvo casi in cui i nodi si sciogliono nel giallo, e allora sciocchi e incredibili ove si tratta di Genio Musicale e di Rivelazione con leggerezza: cosa che avviene spesso nel cinematografista: — l'esistenza degli Attori Leggeri appare facile ricca dove le ambizioni, mettendo in pratica il proverbio e i memorabili detti che servono di corrente moralità ai meno adatti — come «Volere è potere» e così via su simile granaio di sapienza popolare. — le Ambizioni Aspirazioni Desideri Voglie Errori si esaudiscono ed esauriscono, si placano palesandosi. «Volere è potere» dicono gli eroi di quel palcoscenico, e vincono e toccano ogni Meta facendo rappresentare la loro operetta; oppure l'attrice per virtù del Caso supera la Grande Prova: e qua non bisogna davvero pensare a palcoscenico con la Katharine Hepburn, opera di alta poesia, dramma sottile. — basti pensare alla «parte rubata» e al pianto che sommuove la

giovane donna alla notizia che la compagna s'è uccisa dopo veduta la parte sfuggirsi; — e nel proverbio si fissa il deterioro del palcoscenico portato davanti al pubblico: il quale usualmente se ne nutre».

Dissi qualcosa quasi a consolare di tante affezioni il giovanotto; e continuammo a camminare un poco in silenzio: ma dal silenzio questi uscì presto e senza più rivolgersi a me andava come declamando: «Oh potere del palcoscenico di cristallo; vetrine di cristallo con mille gambe alzate, e bocche e donne e veli, e danze con acque e cavalli che sanno di De Chirico, e fontanelle di braccia, e zampilli di cosce, e facili orecchiabili moti da ballo...».

Pensavo che non più al dramma che il palcoscenico mette spesso in mostra, ora si rivolgeva l'attenzione del Provinciale Sebasto, ma alle formule momentanee dello spettacolo, gloriose d'un nome come Jean Harlow o Ginger Rogers, Lionel Barrymore o Clark Gable o Altri Dii Maggiori o Minori; e qua con lui la Provincia paga sostava; mentre in Città corremmo Conflitto, Passione, Arido e Infocato Clima valido poi per una «retrospettiva» tutta da narrarsi a fil di cronaca.

In provincia non nasce la tragedia; forse in campagna, andavo ancora pensando; e mi rammaricavo che da tanto tempo siano cessate le «gite» ciclo-turistiche.

LORENZO BUONACORSI



Jean Marais, protagonista di «Carmen». (Scalera - Foto E. Hans)

IL PROBLEMA DELL'ATTACCO

Si dice genericamente che due pezzi di montaggio « attaccano » quando è possibile saldarli l'uno all'altro in modo tale da rendere in proiezione l'impressione della continuità.

E' da notare immediatamente che il fine a cui tende l'attacco non è la *continuità* — nel qual caso l'unico attacco possibile sarebbe quello che ricostruisse senza perdere un solo fotogramma, un pezzo erroneamente tagliato — ma *l'impressione della continuità*.

La distinzione è molto importante perchè rimanendo ad arbitrio del montatore la scelta dei mezzi coi quali — sia pure entro

una gamma limitata — costruire quest'impressione, risultano confermate le possibilità creative del montaggio anche quando il lavoro si svolge entro l'ambito delle leggi più precise e rigorose.

Un professionista — che del resto io stimo come il migliore dei nostri montatori — ha scritto recentemente con molta modestia che non ci si deve mai vantare di aver salvato un film col montaggio, perchè se ciò è avvenuto, vuol dire che tale possibilità era già nel materiale. Si può essere d'accordo, come si può essere d'accordo sul fatto che i tasti di un pianoforte contengono già in sè ogni possibilità melodica, armonica o ritmica; resta però da trovare il

pianista che queste possibilità riveli.

Voglio dire che, da un punto di vista strettamente teorico, vi dovrebbe essere sempre il modo di far attaccare due pezzi di montaggio: si tratterà di scegliere una strada piuttosto che un'altra, di dirigere violentemente l'attenzione dello spettatore in una zona del quadro lontana dagli elementi sui cui si attacca, di aver magari una trovata di ritmo od altro; ma, anche senza l'abusato ripiego dell'inserito, dovrebbe sempre essere possibile una soluzione corretta del problema.

Le relazioni che possono passare fra due pezzi di montaggio, possono essere ovviamente di varia natura: relazioni, ad esempio, che riguarda-

no il racconto cinematografico, oppure, più semplicemente, formali. I principi sulle analogie e contrasti di forma e contenuto e sulla struttura ritmica del film sono stati convenientemente fissati nella « tabella » dell'Arnheim, che non riporterò ancora, perchè conosciutissima. Più particolarmente interessa questo studio, quella parte meno teorizzata, che riguarda le relazioni fra le angolazioni di due pezzi successivi. Perchè se è vero che dà fastidio in proiezione notare oggetti che misteriosamente, per l'incuria della segreteria di edizione, compaiono, scompaiono e cambiano di posto (c'è chi si diletta, poi, alla caccia di simili errori e — come vedremo — non sempre a ragione) non meno nocivo alla fluidità del racconto ed alla necessaria chiarezza narrativa è un errore nel raccordo di due angolazioni.

Ognuno riconosce oggi come ovvia una proposizione di Béla Balázs che identifica la macchina da presa con l'occhio dello spettatore. Ma è facile dimostrare — e lo dimostreremo — che solo per eccezionale caso vi può essere un rapporto di similitudine fra ciò che vede l'occhio umano e ciò che vede l'occhio della macchina da presa. Pochi tuttavia ne traggono la deduzione logica che — essendo la figurazione determinata non in senso *assoluto* ma dalle posizioni *relative* dell'attore e della macchina, e rimanendo invariabile la posizione dello spettatore, fermo nella sua poltrona — ogni illogico cambiamento d'angolo da un pezzo al successivo, viene attribuito dallo spettatore non ad uno spostamento della macchina — che la favola cinematografica dovrebbe far dimenticare — ma ad un effettivo movimento delle figure sullo schermo. Immaginiamo che un uomo si sposti in linea retta da *a* a *b* (vedi fig. 1-A) ripreso dalla macchina in posizione 1. E' chiaro che se per riprendere un secondo tratto del cammino dell'uomo, portiamo la macchina in posizione 2 con diversa angolazione (vedi fig. 1-B), varierà anche l'angolo formato dall'asse ottico dell'obiettivo, e dalla direzione del moto. In proiezione sembrerà dunque che l'uomo non prosegua più in linea retta, ma che, bruscamente, nel passaggio dalla prima alla seconda inquadratura, abbia cambiato direzione di marcia.

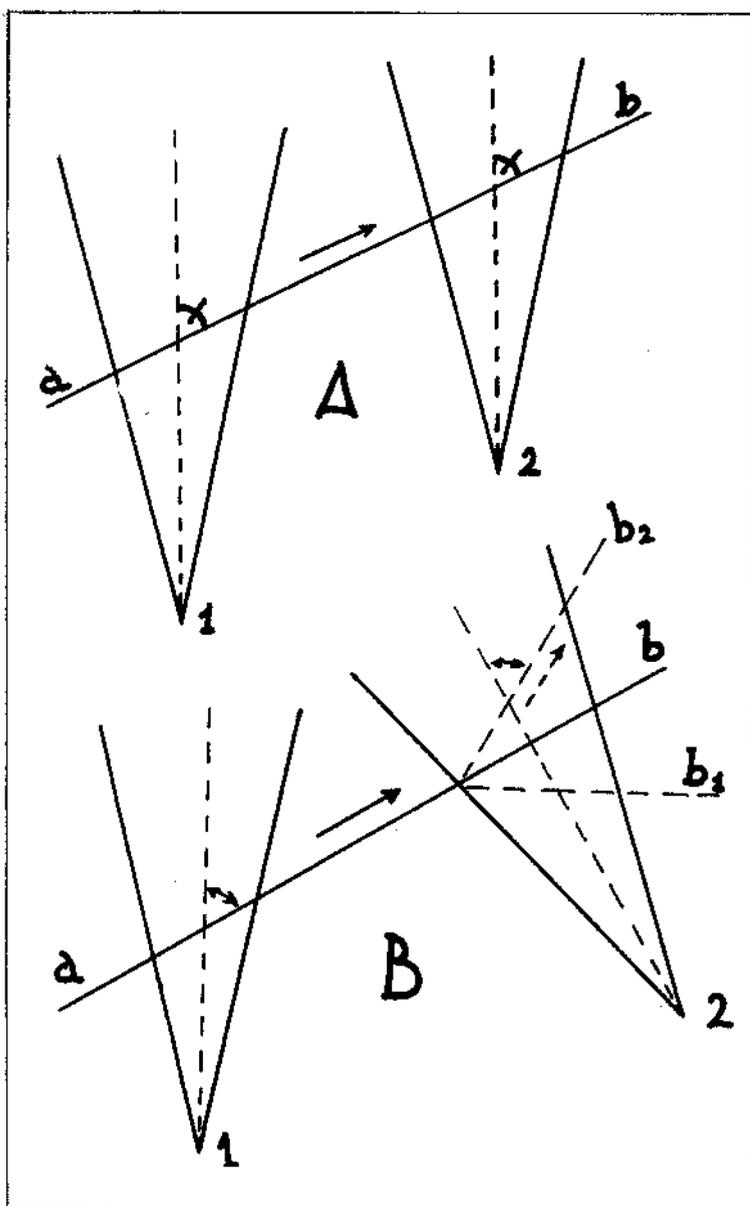


Fig. 1

Ora si può obiettare che, risultando l'effetto in proiezione, non dalla posizione della macchina o dal movimento dell'uomo in senso assoluto, ma dal loro rapporto relativo, basterà, ove necessiti proprio quell'angolazione, correggere in corrispondenza la direzione di marcia dell'uomo (in direzione *b-2*), per ricostruire l'effetto di moto rettilineo che si voleva ottenere. Ma bisognerà anche riconoscere che, ove non si fosse assodato che la *rettilineità* del moto dipende in questo caso dall'eguaglianza degli angoli fra gli assi ottici della camera nelle due posizioni, e la retta percorsa dall'uomo, ogni correzione sarebbe impossibile o, magari, che non si penserebbe neanche alla necessità di una correzione.

L'esempio, elementare, dimostra la necessità di relazioni precise fra gli angoli di due inquadrature successive che contengano uno stesso elemento che passa dall'una all'altra. Nel caso che la macchina inquadri nei due pezzi elementi diversi, un errore può condurre a conseguenze più gravi ancora.

Così due uomini che nella realtà corrono (fig. 2) l'uno verso l'altro, si incontreranno se ripresi con due angolazioni, entrambe *dalla stessa parte* del movimento (inquadrature 1 e 2 nell'esempio); sembreranno invece inseguirsi, se ripresi con due angolazioni *opposte* rispetto al senso del movimento (es., una al di qua e l'altra al di là, come inquadrature 1 e 3 nell'esempio).

Il passaggio, dunque, della macchina da presa, da una inquadratura alla successiva, in una medesima scena, non può essere del tutto arbitrario. Va tuttavia rilevato che la quantità delle soluzioni tecniche che si prospettano nel detto passaggio è tale, da consentire al regista-creatore il pieno soddisfacimento di ogni sua più particolare esigenza. Essenziale è che, conosciuti i casi che chiamerò « tipici » e facilmente analizzabili, ogni soluzione rientra nell'infinita gamma delle combinazioni possibili; sì che ogni punto dello spazio attorno al soggetto si può ancora considerare come sede di una possibile angolazione.

E cominciamo — immaginandoci all'inizio della ripresa di una scena — dallo studio della *prima* inquadratura; vedremo poi le inquadrature che da questa possono derivare per l'attuazione di un montaggio continuo.

Fin dai primi film la macchina da presa era considerata come l'occhio di un attento

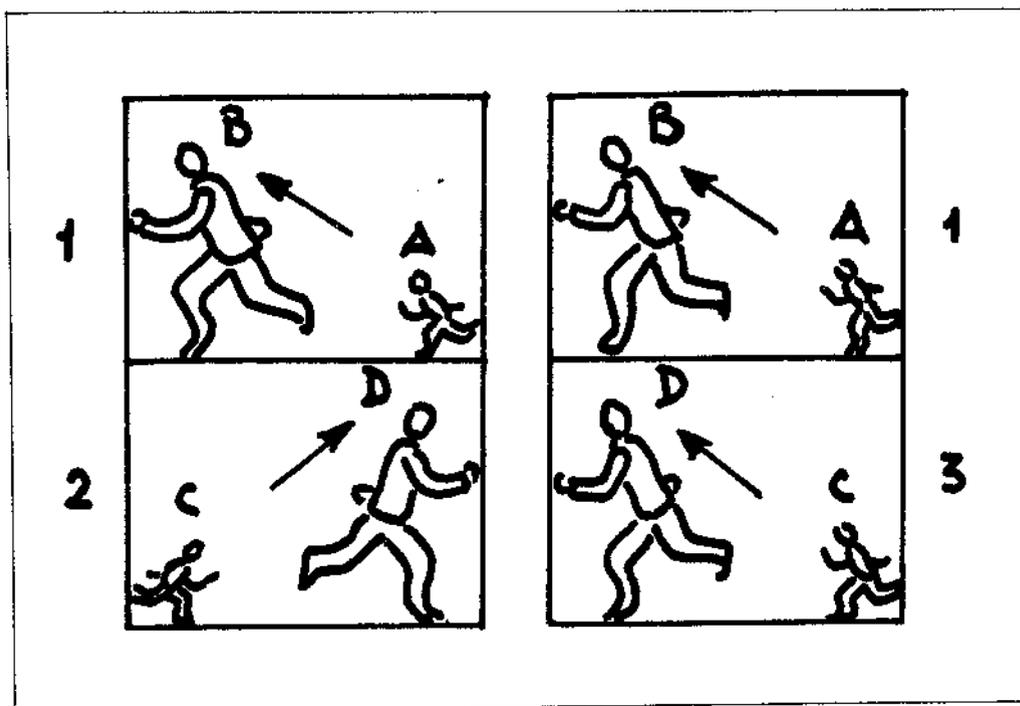


Fig. 2

spettatore. Così all'inizio la macchina era fissa — come uno spettatore a teatro — e gli attori avevano cura di rivolgersi ad essa perchè l'azione risultasse evidente. *Azione*, quindi, in *funzione della macchina da presa*. Un successivo passo avanti è costituito dall'osservazione che, per conseguire una più alta naturalezza, gli attori debbano *ignorare* la macchina da presa, o magari, se credono, volgerle le spalle (Jannings, ad esempio). Ma dall'osservazione *oggettiva* dell'azione non è difficile passare ad una terza concezione: la macchina da presa che, a sua volta, vede l'azione soggettivamente ed appassionatamente. *Macchina da presa, ora, in funzione dell'azione* (di qui le inquadrature « soggettive », i movimenti di macchina « funzionali » ecc. ecc.).

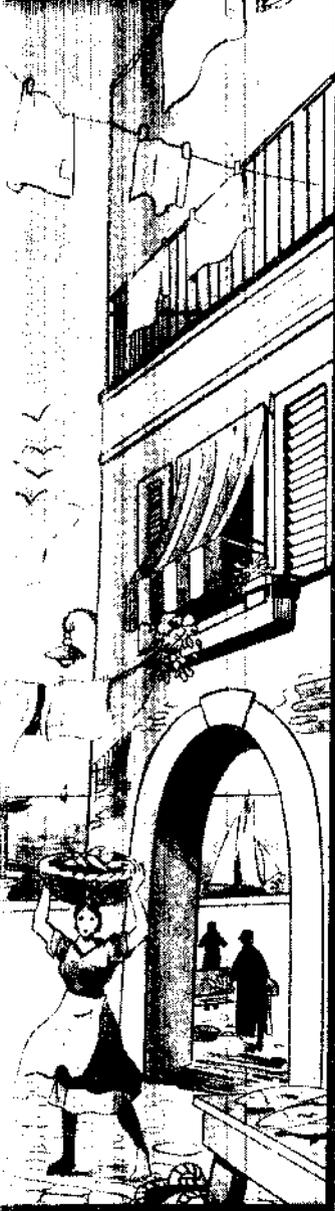
Oggi si è in parte compreso che risultato ultimo della ripresa cinematografica è il *fotogramma animato*, e che quindi non hanno nessuna importanza le effettive e reali condizioni della ripresa — e se l'azione nella realtà si sia svolta così o in altro modo — ma che le effettive e reali condizioni della ripresa vanno subordinate a questo risultato *finale*. Così sarà indifferente, volendo che l'attore compaia di spalle, ordinare all'attore di volgersi, o portarsi alle sue spalle con la macchina da presa: l'importante è che attore e macchina da presa si trovino reciprocamente in posizione tale, da realizzare sullo schermo il risultato voluto. Ho detto che questo è stato oggi « in parte »

compreso, perchè salvo casi particolari, o necessità contingenti, si continua ancora illogicamente a subordinare in teatro le posizioni della macchina all'azione. Il sistema si presenta come il più facile e sbrigativo, per il vecchio regista che ha fretta e che si occupa, in genere, un po' degli attori, e nulla o quasi, della macchina da presa — e come il più semplice per il giovane regista la cui sola preoccupazione, a questo proposito, sembra quella di veder con chiarezza ciò che gli attori fanno (senza spostare il minimo oggetto in scena — per carità — perchè, altrimenti, il raccordo, teme, diverrà impossibile).

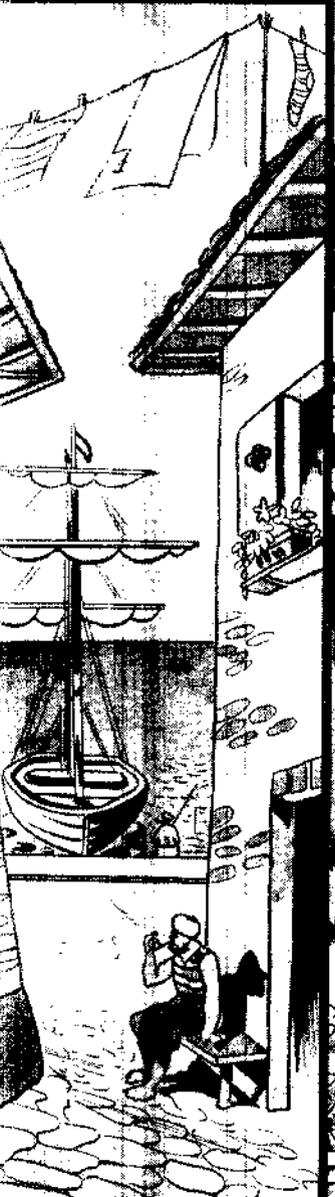
Io sostengo che ogni problema di inquadratura, a parte i valori compositivi del quadro, si risolve in un problema d'angolo e di apparente distanza della macchina dall'oggetto della ripresa, e che proprio la tecnica dell'angolazione e delle relazioni fra angolazioni successive, può svincolare il regista dalla piatta e banale riproduzione della realtà, ovvero dalla registrazione meccanica di una realtà, sia pure confezionata ad uso della macchina da presa.

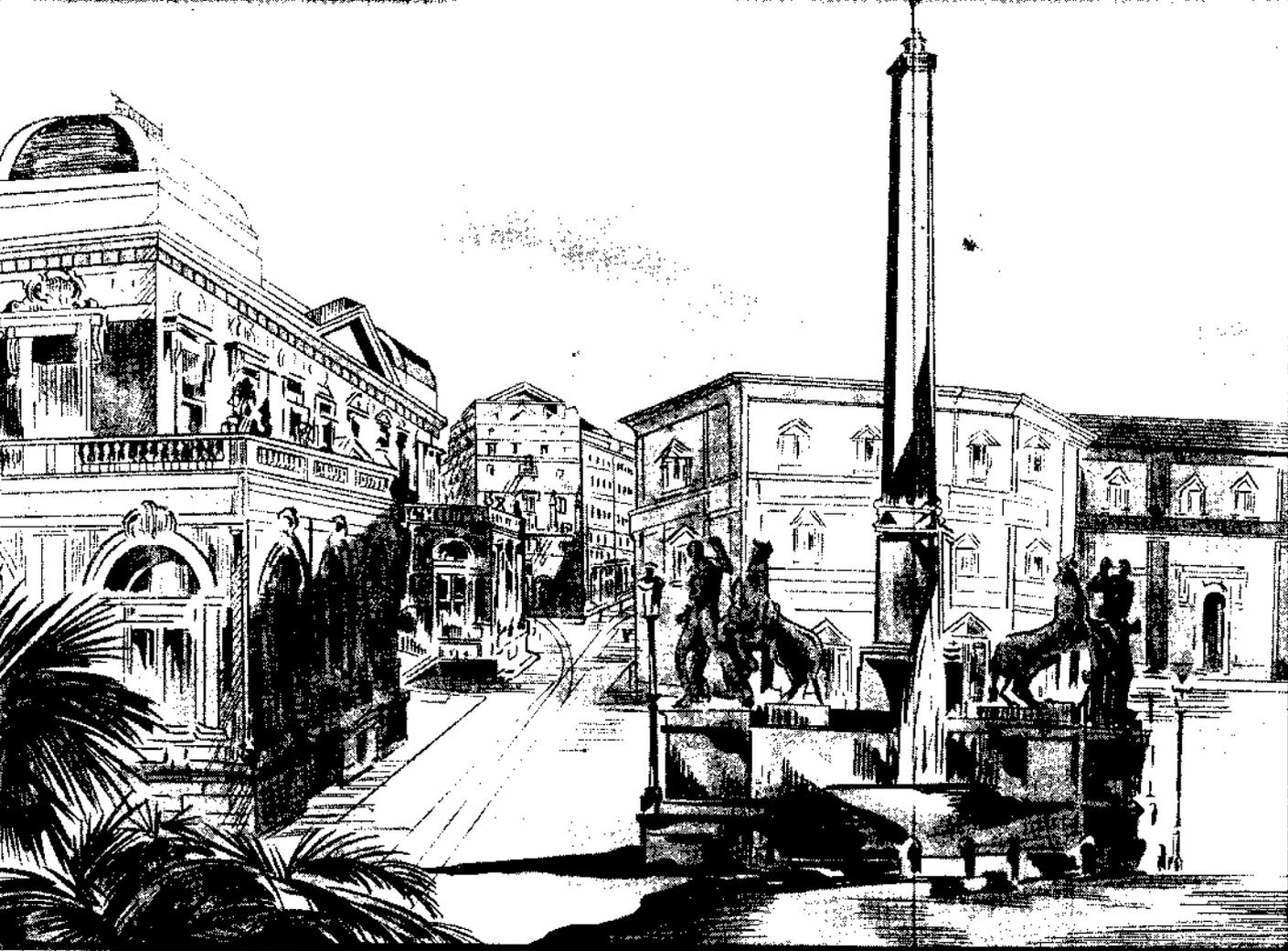
La scelta, dunque, del primo angolo di presa non solo, ma della posizione degli attori ed oggetti da riprendere, relativamente a questo angolo, è *arbitraria*. Resta tuttavia chiaro che, se il problema si pone ad un artista, la soluzione che potrà soddisfarlo non sarà che *una sola*.

RENATO MAY



*Aspirazione
al cinematografo*





Noi non siamo paradossisti, ed è in assoluta buona fede che usciamo in questa semplice ed essenziale affermazione: il cinematografo è l'ideale del teatro. A considerare la piega che il teatro ha preso oggi, e la posizione assunta dalla critica stessa, viene spontaneo di rilevare come la valorizzazione degli elementi spettacolari ai danni di quelli strettamente letterari sia nel campo drammatico un fatto compiuto. Attribuzioni sempre più vaste alla regia, con riconoscimento di funzioni creative, arricchimento del mezzo rappresentativo (palcoscenico girevole e sezionabile, illuminazione variata e funzionale, eccetera): naturali che anche la tecnica degli autori si sia venuta adeguando alle nuove possibilità ed esigenze. Al momento attuale le novità di maggior successo sono quelle che danno luogo a spettacoli le cui caratteristiche tendono a quello dello spettacolo cinematografico. Il fenomeno non è moderno del resto, né deve considerarsi conseguenza dell'enorme sviluppo preso dall'arte dello schermo; semmai lo schermo ha facilitato il manifestarsi del fenomeno, ma questo è spontaneo, è insito nella natura stessa del teatro. Potremo ancora dire (sempre rifiutando la qualifica di paradossisti) che il cinema è quella branca di teatro che svincolatasi dal ceppo originario ha conseguito le sue aspirazioni più genuine. Si osservino le scenografie a lato riportate, esse sono state ideate per un teatro di burattini, la più elementare delle espressioni teatrali. Orbene, nella assurdità di quei "momenti fissati", è la verità delle nostre asserzioni. Davanti a queste scene si immagina che azioni reali debbano aver luogo — reali per modo di dire — per cui ad esse rimane affidato un compito che oltrepassa quello di indicare un luogo (vedi i cartelli nel teatro elisabettiano); qui c'è di più, una involontaria, irrefrenabile aspirazione al movimento, in un giro più vasto di idee al realismo. Ma diciamo la verità: uno schermo rappresentante barche tra i marosi o traffici stradali servirebbe meglio allo scopo di quel teatrino. In uno dei cartoni lo scenografo ha sentito il pudore del suo abuso, ha dipinto una piazza ma senza persone, senza tranvai, vuota, ferma, cedendo solo nei riguardi della fontana (diritti d'estro...; ma si può giurare che lo zampillo manterrà sempre molto coscienziosamente l'incognito). Fedeltà alle convenzioni dunque, se quel ciuffo d'erbe in primo piano non richiamasse sfacciatamente la inquadratura cinematografica. Di esplicita ispirazione disneyana è il bozzetto delle lepri, che — poverette — se riusciranno un giorno a compiere quei salti a cui accennano, ciò avverrà per opera di bambini annoiati i quali appiccando fuoco alla carta faranno sì che questa raggrinzandosi tutta guizzi per un attimo di effimera vita. Ma, si capisce, lo spettacolo sarà di altra natura e finirà in un baleno. E in quei bambini nascerà presto il desiderio non più di lepri di mari di tranvai, ma di aeroplani di cavalli di treni a commento delle gesta burattinesche. Perché queste da sole non basteranno più, così come allo spettatore non basta più il testo dell'opera di prosa. L'incanto della parola, della voce non rapisce più il disincantato spettatore odierno, abituato ad una scenotecnica variatissima. Messe da parte le unità aristoteliche, oggi il teatro offre un ritmo rappresentativo più spedito, frutto di una rivoluzione che ha inciso non soltanto nella tecnica ma nella poetica teatrale. E così si ha la divisione della commedia o del dramma in numerosi quadri: TRE UOMINI E UN CAVALLO, ridotto da Achard in 25 quadri; I PROMESSI SPOSI, ridotto da Bragaglia in 26 quadri; MADAME BOVARY, ridotto da Baty in tanti quadri quanti sono pressapoco i capitoli del romanzo; e via elencando. Questi fatti, e le fotografie a lato, inducono a una domanda, che può essere anche inutile, ma è spontanea: Di questo passo dove si arriva? La risposta è nel titolo della presente nota.



1) L'INQUADRATURA E I MOVIMENTI DI MACCHINA

L'IMPORTANZA DELL'INQUADRATURA NEL FILM - LA SOVRIMPRESSIONE E LE INQUADRE RIFLESSE - LA FUNZIONE PIÙ IMPORTANTE DELL'INQUADRATURA: MANIFESTARE L'ANIMO E GLI INTENDIMENTI DEL REGISTA E STABILIRE LO STILE DEL FILM - NECESSITÀ E ABUSO DEI MOVIMENTI DI MACCHINA - L'OPPORTUNITÀ DI UNA DIVULGAZIONE DELLA CULTURA TECNICA DEL FILM PER UN SUO MIGLIORE APPREZZAMENTO DELLE MASSE

Il film come opera d'arte trae vita dall'incontro di due ordini di elementi: gli uni intellettuali, gli altri tecnici. I primi sono costituiti dal soggetto, dalla sceneggiatura e dalla regia, i secondi dal modo di azionare la « camera », dall'inquadratura, dal montaggio e dal sonoro. E' particolarmente su quest'ultimo gruppo di risorse cosiddette tecniche che intendiamo soffermarci, facendo notare che tali risorse costituiscono i mezzi espressivi a cui si affida lo spirito creatore del regista per manifestarsi compiutamente e definiscono nel film ogni questione fotografica, luministica e spaziale, ogni cadenza ed ogni ritmo. Che tali risorse debbano considerarsi esibizionismi estetici o raffinatezze tecniche già scontati in partenza nella formazione dell'opera è erroneo, come erroneo sarebbe volerle considerare oggetto e sostanza del film: esse sono soltanto i mezzi a disposizione del suo autore. L'inquadratura colloca l'oggetto della ripresa di fronte allo spettatore. Definendo le lu-

ci, le distanze, le posizioni di tale ripresa l'inquadratura concorre, in sostanza, a creare la fisionomia dell'oggetto in quanto uno stesso oggetto ripreso con diversa angolazione o con diverso tono ambientale può mutare, non solo aspetto, ma anche significato. Così illuminare una figura in un certo modo o il farla agire in un ambiente anziché in un altro può conferirle caratteristiche particolari. E non basta: un certo rilievo fotografico dato ad un particolare fisico o ambientale della scena può servire a precisare un certo tono psicologico o storico dell'azione. Ad es. nel MESSAGGIO di Rouleau, l'inquadratura che presenta il colono della stazione dell'Uganda che il protagonista va a sostituire, le definisce esattamente il carattere con la combinazione della sua figura trascurata e massiccia con il giornale pornografico e i bicchieri di alcool sul tavolo; nel BANDITO DELLA CASBAH di Duvivier la secondaria figura del conte è mirabilmente definita dalla prima inquadratura

che mostra l'indolente astuzia con cui osserva i gioielli rubati che intende comperare. In ENTR'ACTE di Clair, una ballerina è ripresa dal basso e la sua veste aprendosi e chiudendosi dà quasi l'impressione della colla di un fiore mostruoso.

Quando nell'inquadratura si immettono effetti di sovrimpressione possono raggiungere notevoli risultati non soltanto visivi ma anche di particolare significazione psicologica. Così nel DOTTOR JEKYLL di Mamoulian la persistenza in sovrimpressione della gamba nuda con la giarrettiiera della giovane durante il colloquio di Jekyll con Lanyon mostra il persistere dell'immagine nella mente dello scienziato. Un regista che ha usato della sovrimpressione con effetti particolarmente efficaci e funzionali è Pabst: ne LA VIA SENZA GIOIA la mano gigantesca dell'uomo che chiede l'elemosina è ripresa sovrimpressa al suo miserabile viso e sembra voler afferrare la giovane, in ATLANTIDE l'effetto del miraggio del mare del protagonista assetato è mostrato in sovrimpressione al deserto di sabbia. Effetto, al contrario, quanto mai banale è quello del finale di NOTTE DI DICEMBRE di Ophüls dove l'immagine dei due giovani abbracciati sovrimpressa a quella del celebre pianista al concerto crea un senso di naturale fastidio.

Un'inquadratura di cui si è spesso abusato è quella riflessa che consiste nel fotografare l'oggetto in uno specchio o nell'acqua e se ne è abusato non tenendo conto che il suo impiego è uno dei più delicati e difficili in quanto per mezzo di essa si dovrebbero raggiungere particolari significati e non semplici effetti fotografici e luministici. In L'ANGELO DEL MALE di Renoir l'azione del fuochista che raccoglie la sbarra per l'omicidio è ripresa riflessa in una pozzanghera ed in tal modo perde parte della sua crudezza; in PEL DI CAROTA di Duvivier si nota pure un impiego delicatissimo e funzionale di inquadrature riflesse.

E' ormai cosa assai diffusa considerare il primo piano come uno dei mezzi più espressivi di cui il cinematografo può valersi. In esso l'oggetto fotografico è posto al centro



Dell'impiego di varie angolazioni con montaggio di campi e contro-campi hanno fatto uso Ben Hecht e Me Arthur in "Delitto senza passione".

dell'attenzione dello spettatore e possono ottenersi straordinari effetti cinematografici ed emotivi avendo cura, peraltro, di non creare sperequazioni di luce con il campo totale. A tale riguardo occorre notare l'importanza che assume l'illuminazione nell'inquadratura. Con essa possono raggiungersi oltre che effetti visivi e pittorici anche particolari significati. L'illuminazione alla Rembrandt usata per primo da De Mille ha permesso il raggiungimento di effetti particolarmente chiaroscurati mentre la illuminazione alla Hill, invece, di raggiungere una speciale morbidezza fotografica: si pensi alle riprese in « interno » di I LANCIERI DEL BENGALA di Hathaway a cui occorre peraltro il motivo eccessivamente ripetuto delle griglie. Ford è uno dei registi che meglio ha saputo fare impiego degli effetti luministici: le sue « notti » sono rimaste giustamente famose: IL TRADITORE e UN POPOLO MUORE ne mostrano esempi che dall'atmosfera suggestiva di luci ed ombre traggono particolari effetti. Anche in NOTTI BIANCHE DI PIETROBURGO di Roscial e Stroe-va è stato fatto impiego nel finale di un'illuminazione di luci violente e vaste ombre di particolare efficacia, mentre in OSSSESSIONE di Visconti il tono delle inquadrature è raggiunto attraverso effetti luministici particolarmente chiaroscurati e abbiamo pensato, osservando il film, agli effetti di straordinaria efficacia che potrebbero raggiungersi in una traduzione cinematografica del fantastico finale di *Le avventure di Gordon Pym* di Poe con il surreale contrasto dei « bianchi » e « neri ».

Ma la funzione più importante dell'inquadratura è quella di manifestare l'animo e l'intenzione del regista: i suoi intendimenti artistici, pittorici, e di natura psicologica si attuano infatti con tale mezzo, che diviene il ponte tra la sua sensibilità e quella dello spettatore. Occorre però che tali intendimenti siano acutamente e delicatamente sottolineati o in altre parole espressi compiutamente per non creare un'impressione di fastidio: in L'UOMO CHE AMO di Borzage, ad esempio, l'intenzione del regista di porre sotto due luci opposte l'amante e il marito, si manifesta troppo smaccatamente nelle inquadrature volutamente « pulite » del primo, in contrapposto alle cupe tonalità di quelle del secondo, mentre in LO STRANO SIGNORE VITTORIO di Grémillon la simpatia del regista verso il protagonista appare quasi a sua insaputa non soltanto nei quadri che lo mostrano buon padre di famiglia ma anche in quelli che presentano la sua attività di ricettatore.

Inoltre il regista mediante deformazioni fotografiche può giungere per mezzo dell'inquadratura a significazioni metaforiche e simboliche e in tali casi essa viene ad assumere un'importanza eccezionale conferendo addirittura il tono a tutta l'opera. Così



In « Capriccio Spagnolo », il regista Sternberg ha usato di una scenografia particolarissima ispirata a un prezioso barocchismo

la decadenza di un ambiente o di un costume, il tono grottesco di un personaggio o di una situazione possono estrinsecarsi attraverso un'inquadratura che ne sottolinei questo o quel particolare aspetto. I registi russi hanno mostrato di prediligere tali significati simbolici: Pudovchin ha sottolineato con intenzioni satiriche nel suo film IL DISERTORE la decadenza dell'ambiente mondano in confronto all'esaltazione della rivoluzione e Eisenstein in LA LINEA GENERALE ha messo in rilievo i toni burocratici dell'ambiente impiegatizio. René Clair in A ME LA LIBERTÀ ha voluto riavvicinare l'architettura della fabbrica dei dischi con quella di una prigione con intenzioni di evidente significato. Di sapore manifestamente simbolico è anche la sequenza che mostra in LE VIE DELLA CITTÀ di Mamoulian la fuga dei protagonisti sulla montagna accompagnata dal progressivo sorgere del sole e co-

ronata al suo termine dal volo di due colombi. Così in EROTIKON di Machaty l'amplesso degli amanti è indicato simbolicamente dalla fusione di due gocce di pioggia sul vetro di una finestra. Il regista Sternberg ha conferito un tono personalissimo alle inquadrature dei suoi film: il decadentismo del prezioso barocchismo di un mondo in lento disfacimento era manifestato con notazioni acutissime nelle quali la scenografia e l'arredamento assumevano una importanza preponderante venendo a costituire quasi l'essenza del film: in CAPRICCIO SPAGNOLO egli usò per es. di una scenografia basata sull'aggravigliarsi di trine, merletti, reti, ceste ed ogni oggetto che potesse servire a filtrare la luce, non esclusa la pioggia.

Naturalmente tali intendimenti debbono apparire ben chiari ed evidenti, in caso contrario essi restano meri pretesti fotografi-

ci di nessuna significazione o semplici esibizionismi estetici estranei alla ragione vitale dell'opera. Inoltre l'inquadratura deve subordinare la sua intonazione all'importanza della scena e ciò ad evitare squilibri e sottolineazioni fuori posto. Esiste inoltre il pericolo di inquadrature eccessivamente raffinate e ricercate: in tal caso la voluta composizione degli oggetti come in un quadro finisce con lo scadere in una leziosaggine che tende a sostituire la sostanza con la forma e rivela un che di prestabilito e macchinoso che toglie al film ogni spontaneità. Tale difetto è apparso evidente in UN COLPO DI PISTOLA di Castellani, in GIACOMO L'IDEALISTA di Lattuada e in molti altri nostri recenti film e da tale pericolo dovrà guardarsi attentamente la nostra produzione.

Perché poi le scenografie risultino veramente funzionali occorre che il modo d'inquadrare risponda perfettamente allo stile imposto dal film.

In tal senso BECKY SHARP di Mamoulian può considerarsi a tutt'oggi modello di insuperata bellezza. In definitiva sarà quindi l'inquadratura a stabilire lo stile del film non soltanto da un punto di vista estetico ma anche da un punto di vista storico.

Ma non può parlarsi dell'inquadratura senza porre mente al problema che ne sta alla base: quello dei movimenti di macchina e di tutti gli accorgimenti messi in opera nella

ripresa, dall'impiego dei carrelli e di svariate angolazioni; all'accelerazione e al rallentato, all'uso di lenti speciali e del «volantino». Pur senza voler propugnare la necessità di un eccessivo tecnicismo può dirsi che tali accorgimenti costituiscono il mezzo più caratteristico d'impiego delle risorse cinematografiche. Numerosi esempi evidenti potrebbero dimostrare la necessità dei movimenti di macchina e delle sue diverse angolazioni. Basti pensare al movimento in avanti e indietro del carrello in FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di Dupont che riesce quasi a dare la sensazione delle onde del mare, alla funzionalità dei movimenti della camera in LA BANDERA di Duvivier nella scena della rissa nello spaccio, alla preziosità di effetti a volte perfino eccessiva raggiunta da Duvivier in PEL DI CAROTA e CARNET DI BALLO dove l'inquadratura obliqua della scena dell'epilettico riesce a conferire all'ambiente il tono allucinato richiesto nella quasi soggettivazione della sensibilità esasperata del protagonista nell'imminenza dell'attacco. Inoltre, l'importanza dei movimenti di macchina è ancora riaffermata nei film con intenzioni spettacolari quali QUARANTADUESIMA STRADA di Bacon dove la diversità delle angolazioni ha permesso di raggiungere effetti prettamente cinematografici nella ripresa della rivista. Dell'impiego di vari angolazioni con montaggio di campi e controcampi senza eccessivi movimenti della «camera» han fatto invece uso Ben

Hecht e Mc. Arthur in DELITTO SENZA PASSIONE, mentre in TABÙ di Murnau essi sono stati sostituiti dalla scelta dei perfetti tempi dell'inquadratura e dei rapporti dei piani. Dell'uso dell'accelerazione ha fatto impiego con particolare sapore umoristico in numerosi suoi film René Clair mentre il «rallentato» è stato usato con rara intelligenza da Flaherty in L'UOMO DI ARAN nella ripresa delle scene della tempesta.

Dell'uso di lenti speciali e degli effetti che con esse possono raggiungersi è testimone quasi tutta la produzione d'avanguardia dove anche il «velatino» è stato impiegato in molteplici riprese inerenti al sogno e a stati surreali ed emotivi particolari.

Il difetto maggiore che ancora infirma la nostra produzione è che tali accorgimenti tecnici vengono considerati troppo frequentemente campi di azione e privilegio degli iniziati. Occorre, al contrario che essi siano portati a conoscenza di tutto il pubblico e che esso sia così in grado di gustare e apprezzarne i pregi e i significati penetrando il loro contenuto filmico in modo da allontanare il cinema da quel prezioso collirismo in cui più volte ha rischiato di cadere. Bisogna in una parola che il cinema raggiunga una rapida universale diffusione tecnica oltre che estetica e che si affretti a raggiungere quell'obbiettivo che i suoi stessi mezzi espressivi gli indicano: divenire arte per il popolo.

NINO GHELLI



In "Notti bianche di Pietroburgo" di Roscial e Stroeva è stato fatto impiego di una illuminazione di luci violente e vaste ombre di particolare efficacia



Luigi Almirante



Gaetano Cumiani



Ruggero Ruggeri



Dina Galli

30
ANNI
FA



Anna Vittoria Gentile



Annibale Petrone



Antonio Gandusio



Enzo Biliotti

Il Circo equestre

Col circo, la luce, i trapezi, i leoni, i ciomens, la morte è nell'aria.

Non è la letteratura che ci introduce al circo equestre, piuttosto l'avventura: il «fuir fur là bas» di Rimbaud, le voglie di scappare di casa che vengono a dodici anni, e che spesso si riducono nel salire la scuola, si rassomigliano abbastanza, hanno una medesima origine di insoddisfazione. Il circo equestre nella sua sfolgorante miseria di istrini e di cavalli, appaga e sopisce gli empiti primi della ricerca, e colma lo spazio ove più tardi bruceranno gli incensi necessari per ridire l'esotico di Gauguin, la frenesia dei Grandi Personaggi in Fuga, quasi ce li insegna il costume francese letterario da Chateaubriand a Carco e gli scrittori inglesi e americani: Melville, Stevenson, De Foe, Conrad. Col tempo, quando le condizioni sentimentali di spazio e di fuga non si possono più combattere con le necessità ambientali, col cosiddetto «tran-tran» quotidiano, il circo torna; e nella vita di certi uomini piglia un grande posto; visto sempre con l'occhio del forestiero, si arriva alla passione per l'ambiente, la gente e l'odore.

Tra il circo equestre e lo spettatore appassionato ci ha sempre un dialogo lungo e dibattuto: «Tra poco non mi vedrete più...» dice il circo equestre, usando le parole di Gesù agli Apostoli; e lo spettatore appassionato dice invece che anche l'anno scorso ha sentito le medesime parole, dette col medesimo tono; e ricorda quelle parole da suo padre e di aver letto che più anni e anni avanti, il «Tra poco non mi vedrete più» era diventato usuale motto del circo. «Lo dici perchè smontate le tende, forse? Lo dici perchè passi di moda?». «Forse...». Nemmeno Ramon, che di «Circo» è specialista, ha risposto; eppure ne ha parlato per pagine e pagine; e nemmeno Riccardo Marchi, che ne ha cavato o meglio scavato profondamente l'inquietudine amara e malinconica. C'è anzi, a forza di dirne bene, c'è una retorica senza più nemmeno il veleno romantico della vocazione: KAFKA ha avuto questa intuizione, e nel suo «Digiunatore» e nel suo «Trapezista» ha eliminato ogni vocazione di fuga, ha ridotto acrobati e specialisti del circo a mere figure senza passione, frenate a un mestiere per incapacità di assumere pesi maggiori, responsabilità vere.

Ed ora cercheremo il circo equestre groviglioso al cinema, scavando negli archivi della memoria per toccarci il primo VARIETE' di Dupont, fino ai rifacimenti francesi e inglesi. Ma chi ricorda oggi tra noi i TRE MAXIM, con Anna Neagle o Carminati? Da VARIETE' a QUELLO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI, dove il grande Lon Chaney era grande davvero, ci parleremo agli «attuali» SOMMARI, la cui anzianità fa pur sempre grado. Eravamo a Berlino, anni addietro, e al «Gloria-Palast» o al «Marmorhaus» davano — sotto un titolo di GENTE ERRANTE o qualcosa del genere — proprio i SOMMARI che da noi appaiono novità; contemporaneamente, nella zona dell'Alexander-Platz, un enorme circo si installava, pavando la città di annunci d'ogni genere, che vantavano le tre piste, i duemila leoni, i quattrocento cavalli selvaggi catturati sulle rive del placido Don; abitavamo a mezza strada fra la Kursfürstendamm e l'Alexander-Platz, e indecisi fra il primo spettacolo e il secondo, per i molti mesi che il film o il circo rimasero sul posto ma; potemmo staccarci definitivamente dal desi-

derio di vedere entrambe le rappresentazioni; e tuttavia il tempo scorse senza arrivare a una precisazione; così rimanemmo nella mortificante situazione di coloro che per aver troppo richiesto, rimangono con le mani asciutte.

Ciò non accadrà con la memoria. Basterà scavare un poco; i colti miracolosi di Charlot e di Lya de Putti e Emil Jannings salgono anche essi spettatori una volta delle loro diverse forme d'angoscia nuova sempre che se ne parli.

Venga venga Lon Chaney col suo trasformismo tremendi da tregenda, e i suoi nani ossessivi, e le sue sgraziate violenze alla natura — e con lui le fresche figure dei QUATTRO DIAVOLI: saranno salutati come in campagna si salutano gli eroi popolari del Guerin Meschino, del Bertoldo Bertoldino e Cacasenno, — che si presenti Max Linder nell'ultimo suo film, e che torni RE DEL CIRCO per la durata d'una proiezione: il pubblico gli bacerà le mani, griderà una sua passione sottile e retrospettiva.

MARCO DONATI



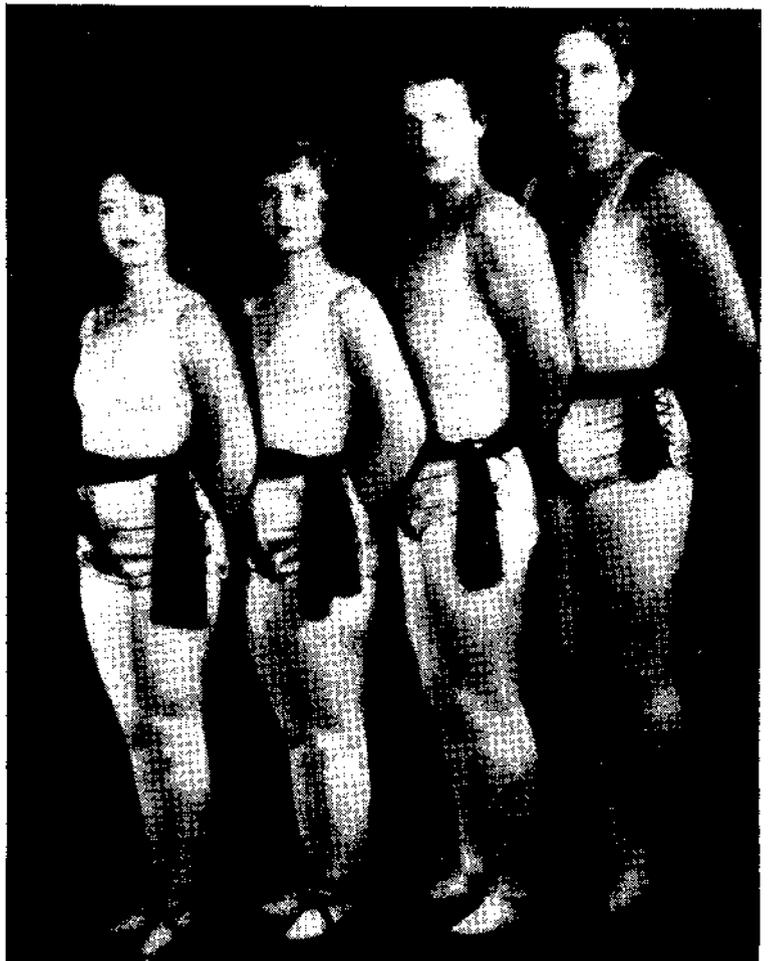
Il Circo, con Wallace Berry



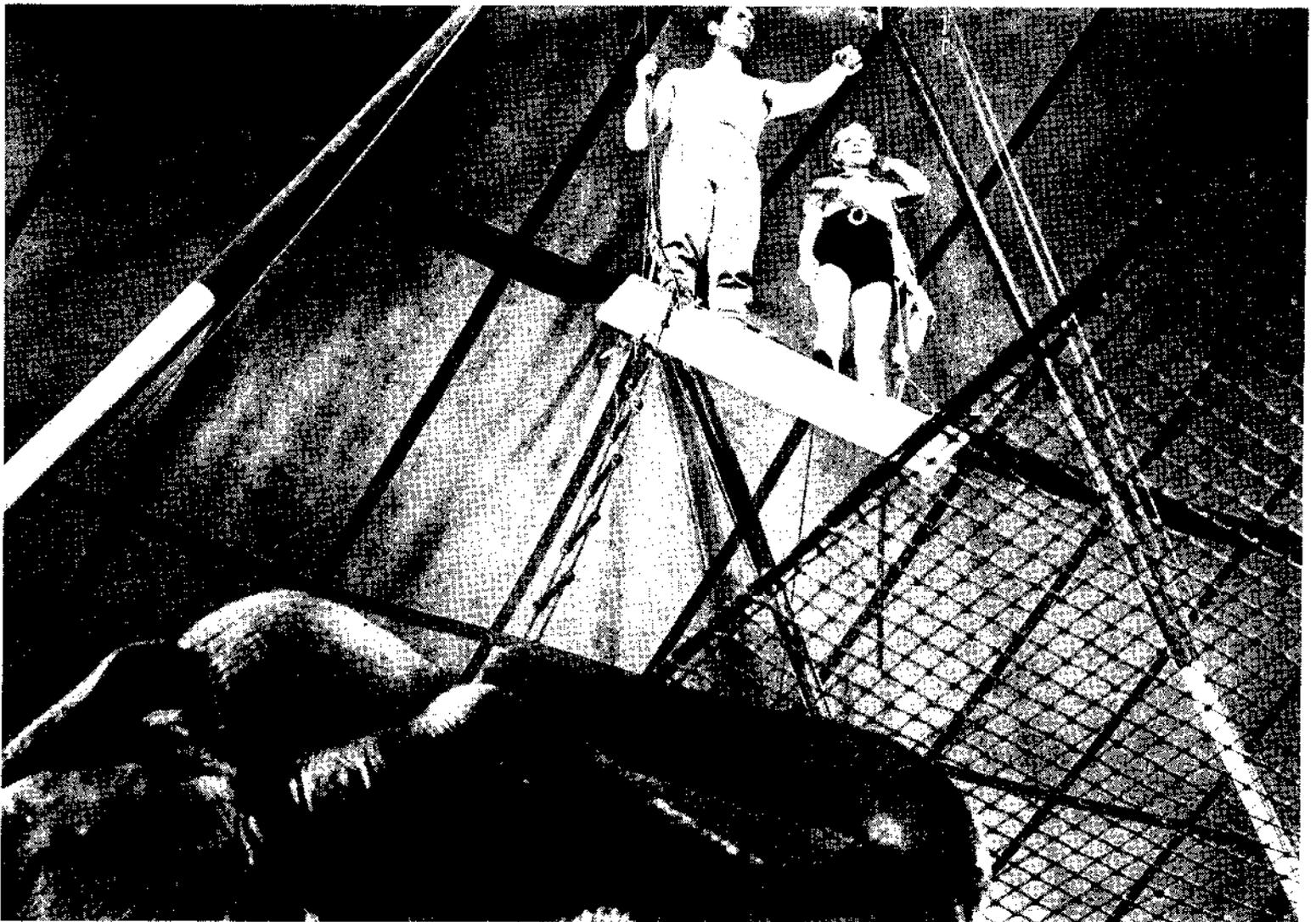
Ridi Pagliaccio, con Lon Chaney



"Ridi Pagliaccio,, con Lon Chaney



"I quattro diavoli,, di F. W. Murnau



"Nomadi,, di Jacques Feyder



Elli Paavo (Foto Ghergo).

FILM DI QUESTI GIORNI

NOMADI

(*Les gens du voyage*) - Produzione: Tobis - Distribuzione: ENIC - Regia: Jacques Feyder - Soggetto e sceneggiatura: J. Feyder, Jacques Viot - Operatore: Franz Koch - Musica: Wolfgang Zeller - Interpreti: Françoise Rosay, André Brulé, Marie Glory, Fabien Loris, Louise Carletti, Sylvia Bataille, Guillaume de Saxe.

Feyder realizzò *NOMADI* in Francia, di ritorno dall'Inghilterra dove aveva diretto agli ordini di Korda, nel 1937, quella famosa *CONTESSA ALESSANDRA* con Mariene Dietrich. Opera, quest'ultima, intonata perfettamente al gusto cinematografico dominante allora in Inghilterra. Non è puro caso, né fa eccezione che Feyder si lasci influenzare dalla moda cine-intellettualistica del paese dove è chiamato a dirigere; una attenta disamina della sua vasta attività di regista lascia quasi sempre scorgere tale manifesta posizione. Sensibilità eclettica? Spirito opportunistico, fattiva capacità di saper raccogliere contenuti comunemente banali e di saper dare ad essi una veste più dignitosa del solito, oppure rigido desiderio di parlare un linguaggio non mai troppo estremista, per essere compreso da una massa più folta? Difficile precisarlo, quando questi stati d'animo si trovano addirittura gli uni agli altri mischiati. Feyder ama il quieto vivere, ama aprirsi una strada attraverso l'esperienza, il successo o gli errori di altri, per poi batterla con più sicurezza commerciale. E può davvero apparire strano, tutto ciò, per chi come lui si fa conoscere, in Francia, con opere così incisive, imparziali e scarde quali *ATLANTIDE*, *CRAINQUIBILLE* e *VISAGE D'ENFANT*, proprio in un momento in cui il cinema era saturo d'*avanguardismo* ed i migliori fra i suoi accoliti, come *Legier*, *Man Ray* e persino *L'Herbier* e *René Clair*, perdevano tempo in tentativi di donare all'espressione cinematografica le precarie dimensioni delle altre arti figurative — in special modo quelle della pittura, — che pure non le appartenevano.

ATLANTIDE, *CRAINQUIBILLE* e *VISAGE D'ENFANT*, invece, se non gettarono allora le basi del prossimo *realismo* francese, contribuirono, certo, non lievemente a quella causa che doveva guadagnarsi in seguito autori come *Renoir*, *Duvivier* e *Carné*. Ma, quei film, furono, per così dire, gli unici atti temerari di Feyder, i soli ad essere accompagnati da una buona fede artistica e da una ferma e sana concezione dei canoni della stessa. Sembrò, poi, che i tempi, gli sviluppi espressivi del cinema, superassero Feyder ad ogni passo. Nel '28 nacque in Germania *TERESA RAQUIN* che, seppure rafforzava il credo di Feyder in un cinema realistico, già lasciava sentire le possibilità di influenza che la sua vena era portata ad accogliere con facilità. Si intravedono, fra le immagini, lo spiritello analitico, malato di introspezione psicologica del regista *G. W. Pabst* e la cruda maniera, troppo cruda per essere feyderiana, di *E. A. Dupont*; autori,

questi, che allora operavano in Germania. Allo stesso modo si vide Feyder, sempre in quell'anno, ne *LES NOUVEAUX MESSIEURS* prodotto in Francia, aderire al nuovo ordine satirico-sociale imposto dallo spirito di *René Clair*. E già d'allora Feyder ha definitivamente perso terreno, è già in lotta per tenere il passo delle nuove correnti. In America tenta con il *BACIO*, interpretato da *Greta Garbo*, di accostarsi alla facile commerciabilità, al facile luogo comune e alla bonaria anonima maniera del prodotto hollywoodiano; tenta così di soffocare dentro di sé anche le perdute speranze europee. Vi riesce abilmente, con la solita sconcertante versatilità; ma, infine, il nodo lo piglia alla gola: ritorna l'Europa. Tornato in Francia realizza *LE GRAND JEU* e *PENSIONE MIMOSA*, due opere che hanno difetti di costruzione molto evidenti (si ricorda, ad esempio, l'affrettato ed inconcludente finale di *LENSIONE MIMOSA*), ma dove l'impatto del materiale umano, l'attenta analisi psicologica dei personaggi, l'uso plastico dei mezzi espressivi del cinema, fanno percepire, ancora per intero, le qualità e la forza del regista, al quale manca soltanto una maggiore continuità poetica.

Ma la Francia aveva oramai allestiti alla sua « scuola realistica » tutta una serie di autori. — fra i quali primeggiava *Jean Renoir* — e poteva contare su di una spregiudicatezza tecnica, una frascologia più moderna ed insieme una freschezza più solida, migliori di quelle offerte dal vecchio *Jacques Feyder*.

Fu allora che il nostro regista giocò tutte le sue carte puntando su di un'opera che avrebbe dovuto sbalordire i « giovani » e, allo stesso tempo, riconquistargli il posto dovutogli — pensava! — per ragioni di anzianità. Quest'opera si chiamò *KERMESSE EROICA*. Ad essa furono chiamati a collaborare tutte le forze migliori del cinema francese, dagli sceneggiatori *Charles Spaak* e *Bernard Zimmer* allo scenografo *Lazare Meerson*, dal costumista *G. K. Benda* agli attori *Françoise Rosay* e *Louis Jouvet*. Poteva, pertanto, già comprendersi fin dal principio quali difetti avrebbero infirmato il film alla sua base. Un intellettualismo troppe volte fine a sé stesso ed un buon gusto eccessivo furono le pecche maggiori. L'immagine, il quadro si esauriva tutto nella studiata composizione pittorica e la *KERMESSE EROICA* fu, dopo il *NON CHIASCOTTE* di *Pabst*, il più perfetto, il più accurato studio coloristico che il cinema avesse elargito dalla sua nascita. Opera di un grande talento satirico e di un prodigioso maestro del pannello. Le doti peculiari di Feyder vi erano dentro tutte insieme, fuse in un meraviglioso giuoco architettonico: vi spiccavano una vivezza di intelligenza, una varietà d'osservazione psicologica, un gusto dell'aneddoto ed una padronanza classica del mezzo tecnico-espressivo come raramente si era visto nel cinema. Eppure il film lasciava freddi ed estatici, quella commozione che se

ne ricava era tutta di carattere estetico ma non artistico, quella sua apparente grazia era qualcosa che faceva un po' a gara con la bravura tutta mondana dello squisito salottiero e del compito conversatore. Ma Feyder aveva fatto il suo ultimo e più grande sforzo. Persino in Inghilterra, per quella *CONTESSA ALESSANDRA* di cui parlavamo, si portò dietro, rinnastegli nel cuore, le grazie architettoniche della sua *KERMESSE*.

Fu, quindi, la volta di questo *NOMADI*, giunto da noi in ritardo di circa cinque anni, e poi di quella *LEGGE DEL NORD* che il pubblico romano avrà avuto modo di vedere qualche settimana addietro.

E', questo di *NOMADI*, un Feyder oramai senza più ambizioni, cresciuto agli sconforti della sua natura instabile e discontinua, agli alti e bassi della sua vena poetica. Costruisce abbandonandosi soltanto alla sua esperienza di tecnico, e solo qua e là, quando meno ci si aspetta, si può cogliere l'intima e sicura intuizione dell'artista. Brevi tratti: ora l'apparizione fugace del volto di un attore, colto nella sua immediatezza più autentica, ora l'acutezza di uno stato d'animo trasferito in termini visivi, sottolineato da un gesto, dalla visione di un paesaggio, o dal contrappunto sonoro. Ma in cambio di ciò quale trascuratezza nell'intero complesso della costruzione del film, e quanto pedestre gigionismo nella linea imposta agli attori! Personaggi e filoni di racconto che scorrazzano nei film a loro completo piacimento, abbandonati a se stessi, senza mai una precisa messa a fuoco; dialoghi lunghissimi ed azioni e scene interminabili di cui si stenta a comprendere il bisogno. Domina dappertutto il senso di un raffinato piacere che il regista vuol prendersi nel dipingere luoghi, tipi ed atmosfere. Pure questa pittura degli ambienti è tutta di seconda mano, e solo chi ricorda alcuni fra i classici del cinema ispirati a tale clima — da *VARVET* di *Dupont* a *LA SPOSA VENDUTA* di *Max Ophüls* — può comprendere la differenza che passa tra l'autenticità di quelli e la maniera di questi.

I personaggi di *NOMADI* possiedono tutti una tale consapevolezza del loro ruolo, hanno imparato così bene la loro parte a memoria, che finiscono quasi per far la burla a se stessi. E' come se un distinto signore, vestito di tutto punto, si mettesse improvvisamente a recitare la parte di povero ed a chiedere, per questo, l'elemosina. Guardate *Françoise Rosay* — che nel film si manifesta come la massima responsabile di un simile giuoco, perchè è da lei che prendono il tono tutti gli altri attori —; guardatela quando circondata dai suoi compagni di lavoro si lamenta per la morte di una tigre del suo serraglio. Non sembra prendere in giro sé stessa? Ed ammettiamo anche, per un attimo, che proprio rispetto a tale consapevolezza, il regista Feyder volesse prendere posizione, così da far scaturire

un complesso brillante e comico, e donare alla vicenda un ritmo parodistico. Un tono siffatto è forse mantenuto costante in tutto il film? Con quali effetti si conciliano gli episodi di questo genere ad altri drammatici si può scorgere dal risultato stesso che il film consegue. *Françoise Rosay*, ad esempio, minaccia con la frusta la piccola *Louise Carletti* accusata di aver provocata una tragedia in famiglia: la scena si svolge tutta in un alternarsi di toni comico-patetici con altri assolutamente drammatici. Ma la fusione di questi elementi non avviene mai; lo spettatore non sa, dunque, a quale stato d'animo dar retta, non sa se deve divertirsi o commuoversi. E quasi tutto il film procede in questo modo, talché l'episodio del padre evaso, inseguito dai poliziotti ed ucciso dagli stessi, mentre il figlio acrobata sta recitando nella pista il suo ruolo di pagliaccio, non riesce ad emozionare proprio in virtù dei suddetti squilibri: il dramma si inserisce in un momento in cui l'animo è il più lontano possibile dal poterlo accogliere. Il tentativo di Feyder di costruire così una sequenza giuocata sul contrappunto comico-drammatico — divenuto oramai classico nella frascologia cinematografica — si perde nel *burlesque*, invece di raggiungere quegli effetti desiderati.

Abbiamo citati gli esempi più evidenti, ma di tanti altri, per quanto più difficili a rinvenire, il pubblico stesso potrà rendersi conto. Ad ogni modo, con tutte le riserve di carattere costruttivo che a *NOMADI* si possono fare, bisogna riconoscere, peraltro, che il film si vale di una dignitosa fattura e che siamo ben lontani dall'accusare Feyder di non conoscere il suo mestiere; poichè, infatti, se squilibrata o falsata può considerarsi la misura drammatico-psicologica di tutto il complesso narrativo, non altrettanto può dirsi della linea tecnico-espressiva impiegata per il narrare stesso. Basterebbero da sole, a dimostrare ciò, quella continuità data al tempo ed alle azioni dal legame che stabiliscono le visioni — intercalate con sapienza ritmica di prim'ordine — dei sterratori quando scavano, ad ogni sosta del Circo, le nuove buche per issare le tende; e l'armonia, addirittura sinfonica, con cui sono espresse le misteriose visite del giovane acrobata ad una delle figlie del padrone, mentre ogni volta il Circo, con la sua carovana di carri, è in marcia nella notte. Il tutto frutto di una mente consapevole che l'espressione cinematografica, in simili casi, non si raggiunge mediante l'uso più o meno dozzinale di accorti pasticci narrativi, con metodo da rotocalco, come didascalie, precarie dissolvenze incrociate o sovrimpressioni, ma solo attraverso il puro filtro dell'immagine.

Françoise Rosay è brava, ma di una bravura che non ha niente a che vedere con il film. Qui la sua mimica è tutta basata sul calcolo della simpatia fisica che ispira la sua persona. Essa riempie di sé ogni fotogramma, gesticola, annicchia con gli occhi, con tutto il corpo, eppure non riesce a donare concretezza e continuità al suo personaggio. E' insomma vittima della sua eccessiva bravura. Migliore di tutti ci è sembrata *Louise Carletti*.



GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI

Italia - 1926 - Regia: Amleto Palermi e Carmine Gallone. Soggetto: dal romanzo di E. Bulwer Lytton. Scenografia: Vittorio Cafiero - Operatore: Alfredo Donelli - Interpreti: Maria Korda, Victor Varconi, Rina de Liguoro, Bernard Goetzke, Emilio Ghione

NEGLI anni attorno al 1926 le condizioni della nostra industria cinematografica erano tutt'altro che invidiabili; la maggior parte dei mercati esteri s'erano ormai chiusi alla nostra esportazione; e lo stesso pubblico italiano stuccato alla fine dalla recitazione enfatica melodrammatica della Borrelli, della Bertini, di Amleto Novelli, di A. Capozzi, ecc., attendeva con entusiasmo i film di Douglas, di Harold Lloyd, di Mary Pickford, nei quali trovava quel moto cinematografico e quella genuinità di ispirazione invano cercate nelle nostre pellicole; troppo ingenuo e grossolano gli pareva, ad es. un Maciste, se confrontato all'ilarità, spiritosa « ginnicità » d'un Douglas. In termini più precisi il pubblico intuiva — incoscientemente — che il vero cinema aveva poco o punto a che fare col melodramma in costume moderno, tipo L'AMOR MIO NON MUORE, o con lo spettacolo pseudo storico, tipo QUO VADIS?; quelli che sembravano non accorgersi di questa evoluzione erano i produttori che si riattaccavano decisamente alla tradizione d'anteguerra, senza preoccuparsi di rinnovare e di adeguare ai tempi nuovi quelle formule ormai avvizzite e stanche. Tant'è vero che proprio nel 1926, volendosi produrre un

film molto costoso e redditizio (« grandioso » anzi si diceva a quella epoca) un film che riconciliasse il pubblico col cinema italiano, si ricorse al farraginoso e popolare romanzo di E. Bulwer Lytton GLI ULTIMI



GIORNI DI POMPEI; da cui erano già stati tratti due film, nel 1913 (uno per conto di Mario Camerini; un altro di Antonio Pasquali).

Se ne affidò l'organizzazione e la regia ad Amleto Palermi, la cui opera direttoriale venne terminata da Carmine Gallone (e in vero come tono e carattere il film ci sembra più vicino a Gallone che non a Palermi, se ne teniamo presenti le successive opere dei due « direttori »).

Furono fatti venire dalla Germania — in modo da poter esportare con più facilità il film in quel paese — Maria Korda, Victor Varconi, Bernard Goetzke (ch'era noto per la sua partecipazione a DESTINO (1921), IL DOTTOR MABUSE (1922) e a I NIBELUNGI (1923) di Lang). Gli attori italiani erano Emilio Ghione e Rina de Liguoro. Nonostante i milioni spesi ed i richiami divistici che comportava, il film non ebbe alcun successo. Apparteneva ad un gusto superato, di cui tutti erano stanchi fino alla nausea. Era, in fondo il medesimo gusto che aveva animato QUO VADIS? (1913) e MESSALINA e ne aveva, allora, causato il successo.

Un gusto assai volgare, la cui sostanza è così scompartibile: trombe, ghirlande di fiori, matrone discinte alle terme, schiave più o meno procaci danzanti al cospetto di lussuosi patrizi, patrizie attendenti l'amato mollemente sdraiate su divani coperti di cuscini orientali; bighe, spettacoli circensi coi cristiani gettati in pasto alle belve; col-laggiunta di taverne frequentate da gladiatori nerboruti e truculenti, imperatore (che nel nostro caso è il pretore) pingue, dalle grosse labbra sensuali.

Si potrebbero ricercare le origini di questo gusto, nei disegni del Pagliaghi ed anche



in certe mediocri illustrazioni fine ottocento reperibili nelle vecchie collezioni dell'*Illustrazione Popolare*.

La trama del film è formata da un intreccio farraginoso, basato, come vuole una vecchia tradizione, su un amore contrastato e risolto felicemente, con «buoni», tutti bianchi e candidi da una parte, e «cattivi», completamente «neri» e del tutto odiosi dall'altra, concludentesi con la distruzione di Pompei a causa dell'eruzione del Vesuvio, avvenuta nel 79 d. C., sotto l'impero di Tito.

Un intreccio che si presta assai bene, dunque, ad una generosa esibizione di quella congerie di luoghi comuni pseudo storici, di cui abbiamo detto prima. V'è in più, rispetto agli altri film «romani» del tempo, un tal quale sapore di mistero e per dir così, di «bassofondo» (la figura di Artace e le sue magie, la taverna dei gladiatori, la caverna della strega), del quale l'ispiratore più probabile ci sembra il Süe dei *Misteri di Parigi*.

Cinematograficamente, anche e soprattutto ponendoli convenientemente nel loro tempo (si pensi che tre anni prima, in Germania, Fritz Lang aveva fatto I NIBELUNGH, che proprio allora l'America diffondeva LA FEBBRE DELL'ORO e LA GRANDE PARATA) GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI sono meno che mediocri: il montaggio allentato e senza nerbo non supplisce, come dovrebbe, alla quasi assoluta mancanza di movimenti di macchina; scenografia, arredamento, costumi non armonizzati tra loro e allo svolgimento della vicenda, rimangono su un piano puramente decorativo e teatrale; non riescono, cioè a divenire cinema, vale a dire a spiritualizzarsi, scomparendo ed annullandosi come entità fisiche.

Rina de Liguoro (Ione) è ampollosa di gesti e di espressioni; stile anteguerra, per intenderci. Maria Korda, nei panni della schiava cieca usa di una recitazione di tono

operettistico che non si confà all'accento patetico (stile Griffith) che il personaggio dovrebbe avere. E al passivo si può porre senz'altro la fatica di Victor Varconi (Glaucò) sgradevolmente efebico e sdolcinato. Bernard Goetzke (Artace) dalla maschera espressiva, recita con proprietà cine-

matografica. E cinematografico risulta pure Emilio Ghione (Galeno), con quel suo triste, impressionante volto. La sua interpretazione e quella di Goetzke sono le cose meno fuori del tempo di questo «vecchio» allora, ed oggi «vecchissimo» film.

MARIO ORSONI



Jacques Feyder, nato a Bruxelles quarant'anni fa (il suo vero nome è Jacques Friederix), è un regista dalle qualità e dai caratteri spiccatamente e dichiaratamente intellettuali. Tecnico abilissimo, acuto e profondo nella conoscenza dei mezzi espressivi del cinema, dotato di capacità introspective e psicologiche di prim'ordine, sa come pochi concertare sapientemente gli elementi umani e naturali che gli si offrono, sfruttandone con particolare efficacia i lati più spettacolari e facilmente toccanti. Feyder non è certo un artista, un grande artista nel pieno senso della parola: non c'è in lui unità di ispirazione, non è possibile scoprire fra le sue opere un mondo particolare, inconfondibile. Il suo film più interessante — LA KERMESSE EROICA — ci indica tuttavia chiaramente che Feyder è uno spirito ironico, tagliente, portato naturalmente alla satira. Ma questa sua qualità nativa, riscontrabile con meno evidenza in qualche altro suo film (CRAINQUEBILLE, LE NOUVEAUX MESSIEURS, NOMADI) è superata e dimenticata stranamente nelle altre sue fatiche, che rivelano un'impostazione e caratteri del tutto diversi. Ed ecco perciò la critica più forte che possiamo fargli: di volta in volta lo hanno attirato interessi contrastanti, avventure di natura assolutamente opposta: basti pensare che da una CARMEN è passato ad una ATLANTIDE, dal realismo zoliano di una TERESA RAQUIN al mondo raffinato di un Jules Romains in una IMAGE, dalla psicologia infantile in un VISAGE D'ENFANTS, alle morbide tendenze di un O'Neill in una ANNA CHRISTIE. C'è da perdere la testa a voler indagare le ragioni di tante curiosità e di così lontane ispirazioni. Ma abbiamo già detto che Feyder è un intellettuale: un intellettuale che trova dall'esterno, da occasioni che non sono altro che pretesti letterari per raccontare con le immagini, senza accostarsi mai con più forte aderenza umana e con maggiore passione ai vari climi che lo hanno via via invitato. Egli resta sempre al di fuori, acuto psicologo magari, profondo conoscitore ed analizzatore degli stati d'animo dei suoi personaggi, ma un complesso che non riuscirà mai a superare costringendolo a rimanere ai margini di quelle esistenze, gli farà sempre narrare la sua storia guardando i personaggi troppo dall'alto, in una sfera di sentimenti astratta e distumana. Per cui non ci sarà da stupirsi se, ad un certo momento, sacrificherà anche l'umanità delle sue creature, per aver trovato un appiglio, una ragione qualsiasi capace di offrirgli uno spunto spettacolare od una raffinatezza di natura soltanto formale. Rimane tuttavia, non c'è da dubitarne, la sua vera capacità di ironizzare e di «giocare» in un mondo decadente, dove una legge

GALLERIA

CXLI JACQUES FEYDER

(vedi tavola a fianco)

distruttiva sarà facilmente applicabile senza sforzo. Qui, in quelle prove più unite e più compatte, Feyder ci dà la misura più ampia delle sue possibilità ed i film che derivano di solito da questo suo stato di grazia sono, di solito assai apprezzabili. Si veda a questo proposito, la KERMESSE EROICA, che è un incontro fortunato, fra un gruppo di uomini e certe condizioni ambientali perfettamente intonate. Feyder lavora in un clima di creazione molto favorevole: la sua personalità spicca fra i suoi collaboratori, i quali tutti gli danno un contributo prezioso che non esce dalla sua direttiva principale. Così la sceneggiatura dei due anziani ma famosi Charles Spaak e Bernard Zimmer, è molto bene adattata al giuoco psicologico dei personaggi, e aiuta ad indicare il ritmo che il film ha poi assunto per opera del regista; così la scenografia di Meerson si adatta per quanto riguarda gli interni al tono della pittura fiamminga (particolarmente ispirandosi a Breughel il giovane) così evidente nel paese che Feyder aveva scelto per girarvi il film; così la fotografia, di Harry Stadling e Louis Page, che non si allontana mai da quegli schemi fondamentali; così la recitazione della moglie di Feyder, Françoise Rosay, e degli altri interpreti (Jean Murat, Alerme, Louis Jouvet), porta a compimento l'intento sostanziale del regista. Un'opera mirabilmente concertata, un film in costume (l'azione si svolge in Fiandra nel 1616) che dà la misura esatta delle possibilità di questo genere anche su un piano satirico, malgrado l'abuso che si è fatto di esso presso tutte le cinematografie dei mastodontici polpettoni che nascondevano l'ambizione di creare un clima storico. (LA KERMESSE raggiunge invece risultati più significativi attraverso una strada che potrebbe essere presa come unicamente distruttiva).

Feyder, come la maggioranza dei registi francesi suoi coetanei, è cresciuto nel clima del dopoguerra, accostandosi al cinematografo che era allora ai suoi primi esperimenti avanguardisti. Imparare la tecnica, si diceva in quegli anni: sapere a fondo che cosa il mezzo cinematografico può offrire al creatore capace di usarlo. E Feyder seppe far fruttare in seguito questo periodo di preparazione: la tecnica è da lui perfettamente assimilata, le leggi del montaggio intuitive e maturate. Da uguale studio della macchina, alcuni registi (Marcel l'Herbier, Julien Duvivier, Jacques Feyder, ecc.) ci daranno alcune opere eccellenti, senza tuttavia rivelarsi profondi artisti, mentre altri (René Clair, Jean Renoir) co-

struiranno molto più solidamente i propri film. Non ci saranno dubbi per i critici: i primi, intellettualmente e tecnicamente impeccabili, non riusciranno mai a raggiungere i secondi sul piano dell'arte. Un'autentica ispirazione ha molto più valore di una preparazione tecnica solida; o, per lo meno, ad uguale preparazione tecnica, la maggiore sincerità ed aderenza del proprio mondo a quello da narrare ha sempre prevalenza.

Tra le opere giovanili di Feyder vanno menzionate: ATLANTIDE ben congegnata ed ardata; CRAINQUEBILLE (da una commedia di Anatole France) del quale ricordiamo tra altre belle scene di massa, un bellissimo campo lungo dall'alto di un mercato. Feyder usa in CRAINQUEBILLE un linguaggio cinematografico assai maturo di netta derivazione avanguardista. La sua ironia piccante trova modo di svelarsi soprattutto nella direzione degli attori e gli è di aiuto il canovaccio di Anatole France; ma soltanto Clair, più tardi, saprà portare in questa satira una personalità veramente inconfondibile. In CARMEN con Raquel Muller ed ancora di più in VISAGE D'ENFANT (1927) Feyder dà maggior respiro alle sue esperienze di narratore cinematografico: ma mentre il primo è una fatica piuttosto convenzionale, nel secondo egli descrive con molta acutezza la psicologia infantile. Assai famosa è TERESA RAQUIN (1928) con Gina Manes, Wolfgang Zelzer, Hans von Schlettow, Jeannie Marie Laurent, girata in Germania. Ma questo film esce completamente fuori dalla tendenza che Feyder sembrava prediligere. In TERESA RAQUIN inoltre si possono riscontrare segni non indubbi di una certa influenza del cinema tedesco: il film tuttavia è ben composto e non manca di convinzione soprattutto nei passaggi drammatici. Dello stesso anno è LES NOUVEAUX MESSIEURS dove il nostro regista torna al suo modo di raccontare più sicuro, di carattere schiettamente clairiano. Collaborano in questo film lo scenografo Meerson e l'operatore Perinal. Interpreti principali sono Albert Prejan, Gaby Morlay, Henry Roussel.

Nel 1929 Feyder è chiamato ad Hollywood. Ma, come molti altri registi europei, non riesce in alcun modo ad affermare la sua personalità: la produzione organizzata, commerciale e chiusa di quel paese irretisce nelle sue maglie anche le qualità più genuine di Feyder, il quale ci dà dei film mediocri e di nessun rilievo artistico: dal complicato SPETTRO VERDE (1929) al farraginoso FIGLIO DELL'INDIA (1931) con Ramon Novarro e Magde Evans;

dalla PICCOLA AMICA (1930) (tratto da un racconto di Arthur Schnitzler) al BACIO (1930) con Greta Garbo e Lew Ayres. Soltanto una sequenza di quest'ultimo ci sembra qui il caso di ricordare: Greta, donna fredda, bella e fatale, amante di un ricco banchiere, ha un momento di abbandono con un ragazzo dell'alta borghesia: momento che culmina in un bacio appassionato; ma ben presto la donna poco sensibile e calcolatrice tornerà dove il suo istinto l'ha fin dall'inizio condotta: il banchiere che le può offrire una vita agiata e mondana. Greta Garbo adattò la sua recitazione agli schemi che i produttori d'oltre Oceano venivano creandole: ma è certo che con Feyder, europeo, ella ebbe modo di lavorare con maggiore profondità di quanto non potesse fare con i registi americani.

Dopo la parentesi hollywoodiana, Feyder torna in Francia dove gira, uno dopo l'altro, i suoi film più significativi. LA DONNA DAI DUE VOLTI (Le Grand Jeu, 1934) con Françoise Rosay, descrive con acutezza e con indagine psicologica accurata l'ambiente caldo e sensuale di una città coloniale. PENSIONE MIMOSA (1935), che segue la KERMESSE EROICA, interpreta principale Françoise Rosay, è una vicenda drammatica impostata con profondità di intenti che ha come base il sentimento della maternità. Nel 1937 Feyder è in Inghilterra dove Korda gli affida la regia della CONTESSA ALESSANDRA con Marlène Dietrich e Robert Donat, tratto da un romanzo di James Hilton: film di scarso valore contenutistico e di derivazione sternerberghiana.

Gli ultimi due film di Feyder giunti in Italia recentemente, sono: LA LEGGE DEL NORD (1939) e NOMADI. Nel primo fanno spicco gli esterni assai suggestivi delle terre nordiche, e va ricordata la sequenza della morte della ragazza, sapientemente raccontata in immagini. NOMADI, come abbiamo detto, narra una vicenda drammatica — con spunti ironici che rivelano la mano del regista, anche questa volta tecnico impareggiabile — ambientata in un grande circo equestre.

PUCK

Film principali: ATLANTIDE; L'IMAGE; GRUBICHE; CRAINQUEBILLE; CARMEN (Film Albattos); VISAGE D'ENFANT (1927); TERESA RAQUIN (1928); ANNA CHRISTIE (1928); LES NOUVEAUX MESSIEURS (1928); SPETTRO VERDE (M.G.M., 1929); IL BACIO (The Kiss, M.G.M., 1929); IL FIGLIO DELL'INDIA (M.G.M., 1929); LA PICCOLA AMICA (M.G.M., 1931-32); LA DONNA DAI DUE VOLTI (Le Grand Jeu, 1934); PENSIONE MIMOSA (Pension Mimosas, 1936); KERMESSE EROICA (La Kermesse Héroïque, Tobis 1936); NOMADI (Fahrendes Volk, Tobis, 1937-38); LA LEGGE DEL NORD (La piste du nord, Di-scina, 1939-40).



"Carmen"



"Kermesse Troica"



"Contessa Alessandra"



"Nomadi"



"La legge del nord"

Con doloroso stupore abbiamo letto e preso nota di un articolo di Michelangelo Antonioni apparso su «Lo Schermo» di agosto-settembre dal titolo «La questione individuale». Diciamo con doloroso stupore perchè conosciamo da lungo tempo Antonioni e mai ci saremmo attesi da lui le parole e il «credo» manifestati nel suo articolo. Egli infatti scrive:

... Chi, inseguendo ideali d'arte, ha potuto rimanere un grado tutto racchiuso nel proprio cerchio spirituale, alla fine o ne è stato strappato con la violenza o si è distratto, il frastuono e i lamenti degli ultimi tempi di guerra giungendo fino a lui. Non c'era scampo. Inutile denunciare la propria impotenza: ciò non impediva di udire quel frastuono e quei lamenti che contavano pur qualcosa nella storia dell'umanità, e dietro ai quali fermentavano i problemi che tutti sanno. Sono, questi problemi d'ordine sociale, di fronte ai quali si erge un antico diritto dell'artista all'isolamento...

... Gli esempi potrebbero continuare, confermando quel diritto alla torris eburnea di cui dicevamo, ma la polemica è vecchia e superata, tanto che non metterebbe conto di rimproverarla se non fosse per certi suoi riflessi attuali non scevri di interesse...

Ci permetta Antonioni di dissentire in pieno: «l'antico diritto dell'artista all'isolamento» di cui egli parla è ogni questione completamente superata e che ci rifiutiamo nel modo più assoluto non soltanto di ammettere, ma anche di concepire e gli esempi che egli cita per convalidare «quel diritto alla torris eburnea» potrebbero essere agevolmente smentiti da altri più numerosi e autorevoli di artisti che sentono l'imperiosa necessità di partecipare validamente alla vita dell'umanità o per lo meno a quella del proprio paese. Un artista isolato nelle proprie divagazioni etiche ed estetiche sordo «a quel frastuono e a quei lamenti» che Antonioni giudica che valgano «pur qualcosa nella storia dell'umanità», ma che sostituiscono la sua più terribile tragedia fino ad oggi vissuta, ci apparirebbe un essere mostruoso, una sorta di parassita della società che dei dolori e dei tormenti di essa si serva soltanto per alimentare il proprio istinto creativo senza arrivare a nessuna partecipazione vissuta. Dalle parole di Antonioni all'epigramma di Wilde «tutta l'arte è completamente inutile», il passo è assai breve e davvero l'umanità avrebbe avanzato assai poco sul cammino della civiltà se noi non sentissimo oggi di avere completamente superato, fin dagli ultimi conati dei «dannunziani», tale concezione assurdamente individualistica e terribilmente sterile, per il raggiungimento di una doverosa collaborazione dell'artista alla risoluzione dei problemi sociali tanto

Pastone

più doverosa in quanto l'artista per la sua levatura mentale e la sua sensibilità potrà concorrervi più efficacemente di altri. Ma Antonioni seguita dicendo:

... particolarmente attenta a quelle che sono le manifestazioni più angosciose della realtà odierna, va dimostrandosi una schiera di giovani intellettuali la cui attività predominante è stata fino ad oggi il cinematografo o la lettera tana. Molti di essi non tutti hanno la nostra stima, e perciò nessun dubbio che un'assoluta parità di interessi regoli le loro azioni le quali sono informate da un principio secondo cui l'urgenza del problema sociale diminuisce l'interesse del problema artistico. Bisogna aggiungere che il fervore di quei giovani nell'attuale il subdolo principio è ambivalente, al punto che verrebbe da dubitare della nostra stessa proibita spiritualità se non ci sorreggesse la consapevolezza che il binomio arte e vita è stato risolto da un pezzo...

... Nell'ambito del cinema lo esempio tipico è dato dalla Russia, i cui film più efficacemente propagandistici sono innanzitutto espressioni di alto cinematografo, dietro alle quali s'avvertono una poetica e una tecnica definite...

... Ma Eisenstein, Pudovchin, Room, tutti sono rimasti uomini di cinematografo. In nessuno di essi il problema sociale ha travolto quello estetico; lo ha sermait stimolato. Portando il discorso sul piano generale, si obietterà che tale stimolo può pure rivelarsi negativo e provocare una reazione. L'importante è che la reazione medesima cessi di essere valida in quanto tale per divenire in quanto arte, e ciò si verificherà ad una condizione: che la moralità, come fedeltà a una fantasia, sia assoluta...

Assicuriamo Antonioni che è bene vi sia una schiera di giovani intellettuali in cui «l'urgenza del problema sociale diminuisce l'interesse del problema artistico». In quanto nessuna opera potrà dirsi veramente artistica se non sarà anzitutto socialmente utile. In quanto poi alle opere di Eisenstein, Pudovchin e Room non è affatto provato che in esse il problema sociale resti in secondo ordine rispetto a quello estetico e che lo stimolo di cui egli parla possa rivelarsi negativo, ma anzi la questione va impostata in senso completamente opposto in quanto dovrà essere il problema estetico ad essere subordinato a quello sociale. Che questo sia il tempo di osservare l'alfabeto e il libro

dei conti» che possono in taluni istanti sembrarci poetici e «di ascoltare le voci più sottomesse degli individui, le più banali e modeste, e di rispondere» non crediamo. Troppe immani sciagure hanno sconvolto il mondo, troppi gravi problemi, troppe imperiose richieste avanzano. E dire che:

... Il godimento che l'arte ci procura, non è vero che sia illusorio; oggi più che mai esso ci appare come la più umana delle felicità...

ci dimostra chiaramente come l'articolista abbia scritto la nota che abbiamo riportato in un momento di rilassatezza che possiamo perdonargli solo a patto di una pronta e giusta smentita.

Il Vice della critica cinematografica di «Film» sul n. 42 nella recensione di *TUTTI AMORI* scrive che:

... l'esperimento è perfettamente riuscito, tanto che vi sono parti di questo film di cui si potrebbe attribuire la paternità a un giovane regista intellettuale.

Ora a parte il fatto che *TUTTI AMORI* è opera ben lontana dal potersi considerare un esperimento perfettamente riuscito, ci si permetta di osservare (a noi che fummo da molti e tante volte definiti intellettuali del cinema) che nessuna sequenza del film potrebbe essere attribuita a un giovane regista intellettuale anche perchè ad alcuno di essi sarebbe mai venuta in mente la riduzione cinematografica di *TUTTI AMORI* che per il suo borghesismo è opera ben lontana dalla nostra sensibilità e dalla nostra vita. A parte il fatto che le tre parole rimate, «giovane regista intellettuale», puzzano di superato e di stantio; non si sa bene spiegare perchè, ma questa è l'indefinita sensazione che esse suscitano in noi.

Finalmente siamo stati illuminati da «Pan» sul N. 43 di «Cine-teatro-magazzino-radio» sulla dettagliata biografia e sui meriti artistici di Alberto Sordi «giovane attore elegante, gaio, simpatico». Purtroppo noi non lo conosciamo nè per averlo mai ammirato, nè per averlo mai sentito nominare e quindi con la scrupolosa correttezza che ci distingue non avremmo giudizi avventati specie su un attore che vanta interpretazioni, sia pure di secondo piano, in *CUORI NELLA TORMENTA*, *GIARABUB*, *I TRE AQUILOTTI*, *SANT'ELIANA PICCOLA ISOLA, CHI L'HA VI-*

STO? (non è un'allusione), *TRE RAGAZZE CERCANO MARITO* e che ha recitato recentemente in «regolare compagnia» al «Teatro della Caricatura» che ha fatto il giro di molti locali romani. Non avanziamo giudizi anche per non suscitare le ire delle «innumerevoli ammiratrici che lo attendono all'uscita dopo lo spettacolo» e di tutti i suoi colleghi e compagni che lo chiamano «Alberto Sordi il simpaticone». Pan ci assicura che si tratta di un «ragazzino eclettico che porta una nota personale di signorilità e disinvoltura in ogni sua interpretazione»; a noi invece il nome ha ricordato per omonimia quello di un corretto agrimensore di Frosinone. Comunque è legittimo il dubbio che il lungo articolo sia stato suggerito a Pan da un eccesso di spazio e in tal caso ci permettiamo di ricordargli che la carta scarseggia ed è preziosa.

Adriano Baracco nel suo articolo «Noi vivi» si chiede «Chi in Europa ha una produzione migliore della nostra?» e conclude che la nostra cinematografia ha il primato europeo avendo prodotto ben dodici ottimi film in un anno, da *GELOSIA* ad *UNO AMORE* superando anche la cinematografia francese che fino ad ora in un anno non ha mai fatto tanto. A parte il fatto che il calcolo dei dodici film dell'annata ci appare alquanto arbitrario in quanto comprende film di diverse stagioni cinematografiche, e che non tutti i film indicati ci sembrano meritevoli di lode, nel complesso il giudizio di Baracco ci appare alquanto inquinato di partigianeria. E se siamo pienamente d'accordo con lui nel deplorare quei becchini di professione che con gioia malvagia si affrettano a cantare il «De Profundis» sul nostro cinema, pure intendiamo riconoscere onestamente che il nostro cinema è ancora infirmato da molti, moltissimi perchè e che non può definirsi il «primo» europeo, specie perchè si è mantenuto fino ad oggi troppo volutamente lontano dai nostri problemi più gravi e da una ricerca più studiosa. Infine ci sembrano alquanto eccessive le asserzioni che:

Alida Valli ha sostituito Gréta Garbo nella predilezione di tutto il pubblico europeo. Osvaldo Valenti ha una figura quale non si ritrova in alcuna altra cinematografia. Clara Calamai è una «vamp» non inferiore a tante clamorose «vamp» straniere.

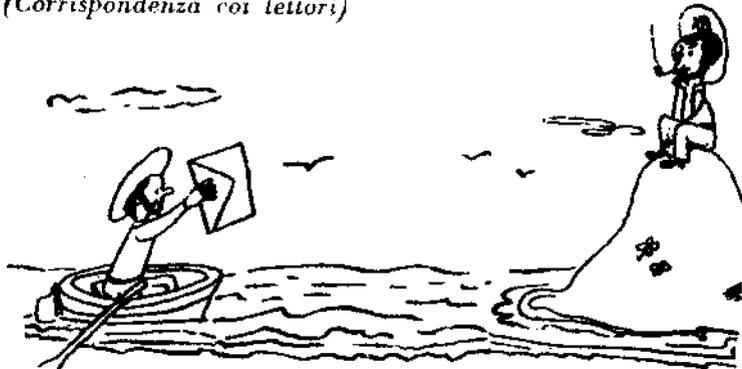
Par con tutto il profondo amore che portiamo al nostro cinema, anzi soprattutto per esso, pensiamo che sia più benefica un'illuminata severità che ponendone in chiaro i difetti e gli errori cerchi di avviarlo sul nobile cammino di una produzione più degna e più aderente alla vita «nostra».

SIGNOR FORMICA

UNO QUALUNQUE (Rapallo) - Fin dal 1933 con *Aria di paese* di Wladimiro De Liguoro, interprete Macario, si è tentato, in Italia, di penetrare nel campo complesso e sottile del «comico cinematografico», sempre con scarsi risultati, tuttavia. Difatti, da allora il cinema comico è languito in disperati saggi triennali: del 1936 è *Fermo con le mani* di Gerardo Zambuto, con Totò; del 1939 *Animali pazzi* di Campanile e Braggiola, con Totò. Evidentemente dallo stentato e contraltato *Aria di paese* a *Animali pazzi* c'è un buon passaggio verso un film completamente umoristico, ma quanto lontano dal «comico» autentico! Non è difficile comprendere, ma non del tutto scusarlo, il panico più o meno segreto che ha asserragliato per molto tempo i produttori di fronte al genere comico: da un lato l'alta razza dei film comici provenienti dall'estero con i conseguenti rovinosi paragoni; dall'altro una pretenziosa fede nel garantire che la massa è molto più attirata dalla bavosa realtà *strisata* del film comico-sentimentale che da quella *deformata* del film comico autentico, che è capovolgimento e superamento del dramma e si carica di valide universali ammonizioni: ce lo attestano la serie cenciosa dei film di Angelo Musco e la balorda scelta delle avventure ordite attorno ai De Filippo dove imperversano un equivoco ed una povertà fondamentali sulla natura e sull'uso del comico. Quando l'umorismo del «Marc'Aurelio» e del «Bertoldo», strampalato e cerebrale, frigido e surrealistico, si è rapidamente internato nella storia del costume italiano, sono comparsi *Imputato alcatari!* di Mattoli, *Il pirata sono io, La vedi come sei?*, *Non me lo dice*, tutti con Macario. All'osser-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



vazione critica ci siamo avveduti che la saporosa corrente umoristica era penetrata senza coltivarsi nel cinema; battute raffinatamente spiritose s'impietriscono in regioni vitree e rarefatte, inconsistenti, proprio perché difetta il corrispettivo motorio, non risulta strettamente aderente, funzionale, la relazione fra ambiente e personaggi. La situazione del film comico italiano è restata stazionaria anche quando Macario si è dato in braccio ad umoristi meno arrischiati con *Il chironante*, *Il vagabondo* e non ha molto rialzato le ali con l'introduzione nel cinema d'un comico come Rascel in *Pazzo d'amore*, che resta tuttavia, insieme a *Il fanciullo del West*, la cosa, diciamo «più pura» realizzata nel genere comico.

ANGELO PIERINI (Montetarchi) - 1°: I più grandi registi cinematografici? Chaplin, Pudovkin, Vidor, Stroheim, Pabst, Renoir, Murnau,

Borzave, Clair, Ford, Dupont, Flaherty, Capra, 2°: Lang e Sternberg, in America e, forse, anche gli altri. 3°: *La calunnia* di Wyler, *Stella Dallas* (*Amore sublime*) di Vidor, *La foresta pietrificata* di Archie Mayo, *Green Pastures* di Connelly. *E' arrivata la felicità* e *L'eterna illusione* di Capra, ecc. ecc. 4°: Non lo so e non mi interessa di saperlo. 5°: Credo con Valenti; ma non ha importanza. 6°: E' un attore d'alta scuola, ma è impossibile stabilire un termine così assoluto, come quello da te avanzato.

GIOVANNI BARONE (Roma) - Per ragioni ovvie è per adesso impossibile aiutarti. Continua sempre, ad ogni modo, ad impraticarti nel lavoro di sceneggiatura. (Tra parentesi sappi che non a Goldoni, ma all'Alfieri si deve attribuire il «vogli, volli, fortissimamente volli!»).

DONATELLO MEDANA (Fano) - Trovo la tua proposta alquanto puerile e inattuabile.

BRUNA DE NICOLÒ (Milano) - Non mi sembri priva di attitudini, ma per la segnalazione, forse, non se ne farà niente, perché «Cinema» ha, da qualche tempo, smesso quella rubrica.

ENZO FRESIA (Vigevano) - Non possiedo un indirizzo più preciso dei lettori coi quali tu desideresti corrispondere. (Lettore triestino e L. Sals - Verolengo, Torino) di quelli apparsi su «Cinema».

GIANFRANCO SCORPARI (Adria, Rovigo) - Il «pezzo» che mi hai inviato è piuttosto puerile. Tenta ancora, Auguri.

MARIO CERVANI (Padova) - Lo dico a te per ripeterlo a tutti: i fascicoli di «Cinema» dal numero 1 al 100 sono completamente esauriti. Ti faccio però notare che molti lettori dispongono di alcuni numeri fra quelli che tu desideri. Mettiti in contatto con loro.

GINA RAVELLI (Vigevano, Pavia) - Sì, l'«Almanacco del Cinema Italiano» è di nostra edizione. Difficilmente lo troverai nelle librerie. Invia pure qui la somma di L. 110 e il tuo preciso indirizzo, perché la Amministrazione possa spedirtelo direttamente. I fascicoli arretrati costano il doppio. William Powell era il protagonista, a fianco della Lombard, il L'IMPREGGIABILE GODFREY; se hai visto il film, possibile che non te ne sia accorta?

IL NOSTROMO

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI
E AGENZIE



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

Beeticultori!

estendete ed intensificate la coltura delle barbabietole da zucchero

LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO E' QUESTA:

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



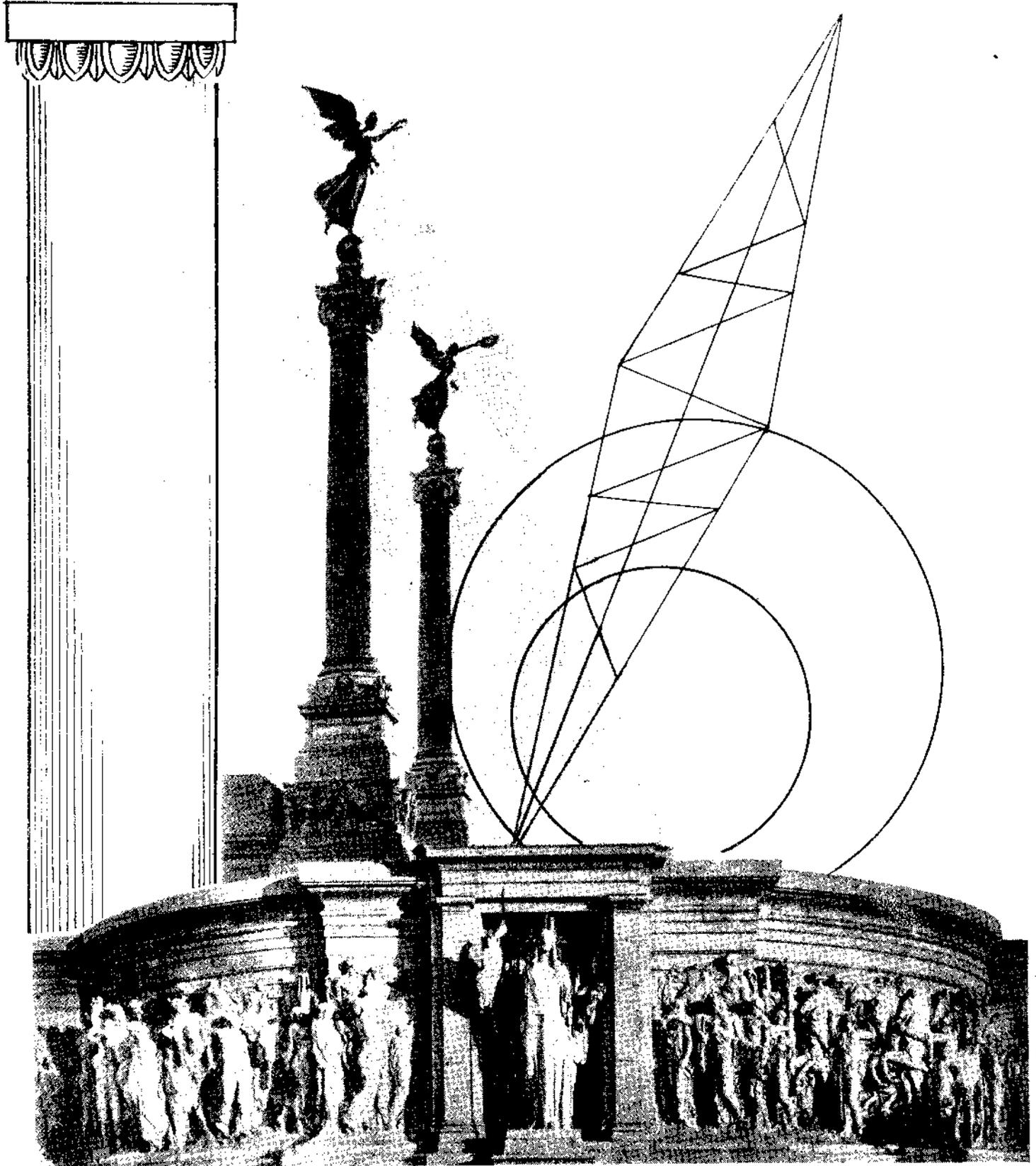
*Agricoltori!
coltivate bene
concimate meglio*

FLORIDA

Terni
SOCIETA PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



SAFAR



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