

# CINEMA



## In questo numero:

*Cinema gira...*

*Il regista secondo Ruskin*

RICCARDO MARIANI

*Capitan Zennaro, personaggio cinematografico*

PIÙ NIMECO

*Il cimitero della celluloida*

M. A.

*Spezzoni*

SIGNOR FORMICA

*Pygmalion*

PUCK

*La sceneggiatura, ieri e oggi*

GIULIO DI STEFANO

*Il "cattivo gusto", e il gusto del "cattivo gusto",*

ALS

*Ventimila anni fa*

ALDO SCAGNETTI

*Piccola enciclopedia tecnica*

*Film di questi giorni*

*Capo di Buona Speranza*

IL NOSTRO

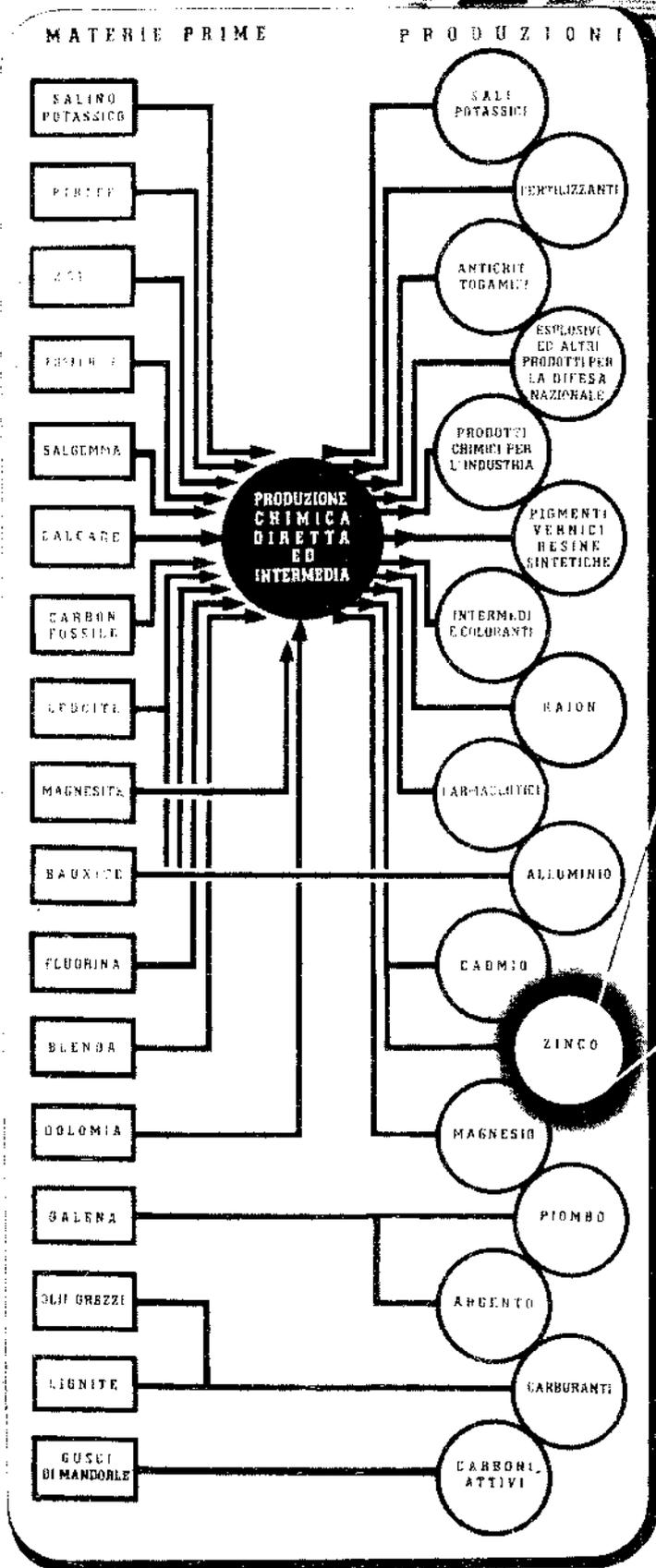


**Lire 5**

Roma 25 dicembre 1943

Spediz. in abbon. postale - Il Gruppo

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



## Zinco

Zinco e leghe di zinco sono oggi per l'Italia materie prime di grande impiego anche per sostituzione di altri metalli meno abbondanti o d'importazione straniera. Ma alle disponibilità attuali non si è pervenuti senza l'opera della Montecatini che dal 1933 - attraverso la propria Consociata S. A. Montevecchio - predispose con larghezza di programmi e di mezzi un vasto ed organico sfruttamento delle risorse nazionali. Esso dà oggi i suoi frutti. Dal 1934 al 1938 la produzione di minerali di zinco si è quasi decuplicata in Italia. Oggi lo zinco italiano non soltanto copre gli eccezionali bisogni bellici, ma si esporta anche all'estero.

# MONTECATINI

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

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



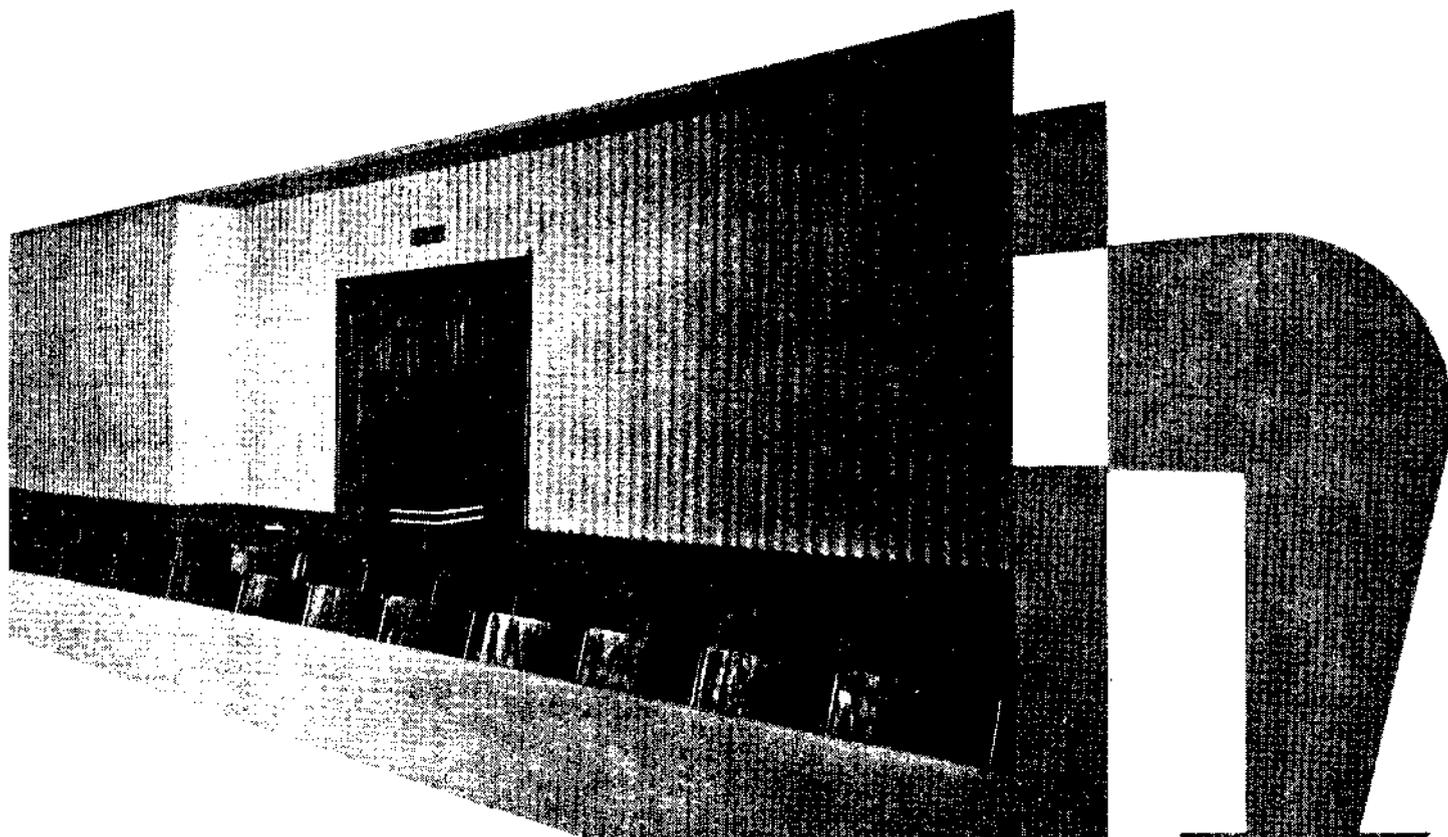
Graphic design  
BUCCI

FIAT

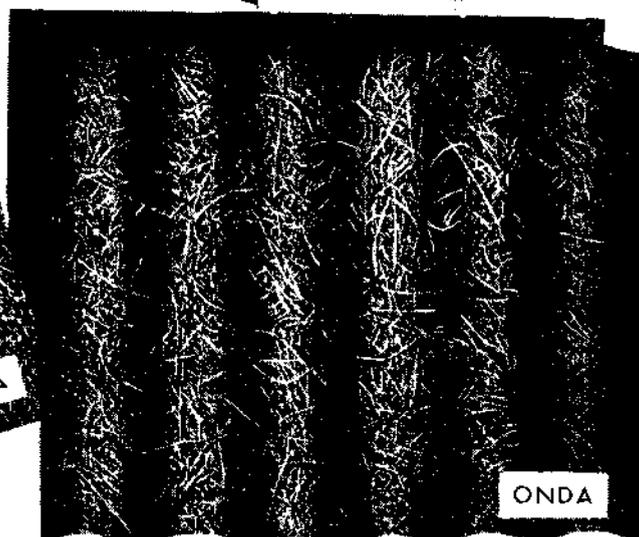
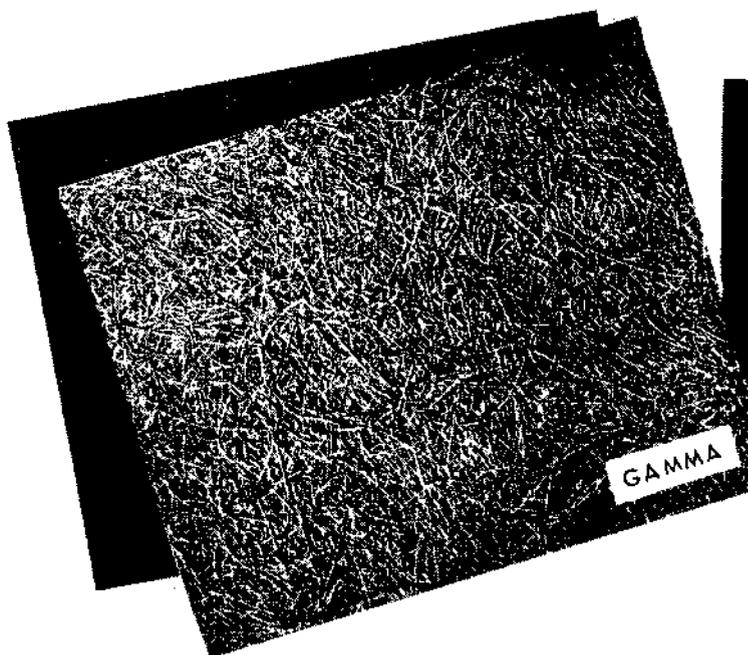
**NEI CINEMATOGRAFI**

si ottengono audizioni perfette con l'applicazione del

# POPULIT GAMMA POPULIT ONDA



*pannelli correttori acustici di alto potere assorbente del suono, non infiammabili, di facile e rapida posa in opera.*



# S.A.F.F.A

**SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI**

CAPITALE L. 150.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO - VIA MOSCOVA, 18 - TEL. 67-146 (10 LINEE)

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - CATANIA - FIRENZE - GENOVA  
L'AQUILA - MILANO - NAPOLI - PADOVA - ROMA - TORINO - TRIESTE - UDINE



**MARIELLA LOTTI** «fatale» senza salvezza? Preferiamo pensare ad una pausa raccolta nell'interpretazione di qualche personaggio più vivo e ricco dei soliti (Foto C'ivirani)

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Anno VIII - Volume II

Fascicolo 177-178

25 dicembre 1943

Questo fascicolo contiene:

RICCARDO MARIANI

*Il regista secondo Ruskin* . . . . . pag. 171

PTO NIMECO

*Capitan Zennaro, personaggio cinematografico* . . . . . „ 174

M. A.

*Il cimitero della celluloida* . . . . . „ 176

SIGNOR FORMICA

*Spezzoni.* . . . . . „ 177

PUCK

*Pygmalion* . . . . . „ 180

GIULIO DI STEFANO

*La sceneggiatura, ieri e oggi* . . . . . „ 182

ALS

*Il "cattivo gusto", e il gusto del "cattivo gusto",* . . . . . „ 184

ALDO SCAGNETTI

*Ventimila anni fa* . . . . . „ 185

\*\*

*Film di questi giorni* . . . . . „ 189

NELLE RUBRICHE:

*Cinema gira* . . . . . „ 187

*Piccola enciclopedia tecnica.* . . . . „ 168

*Capo di Buona Speranza* . . . . . „ 191

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

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

MARIO CORSI Redattore responsabile

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

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

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

OGNI NUMERO L. 5 - NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono

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

OGNI NUMERO L. 5 — NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO

Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

# CINEMA GIRA

## SVIZZERA

DALL' 1 AL 10 OTTOBRE...

... ha avuto luogo a Bale la interessante manifestazione «Dieci giorni di film», organizzata dalla Scuola di Arti e Mestieri, per lo svolgimento del programma «11 film di ieri e di oggi». Scopo della manifestazione era di dimostrare l'importanza che lo schermo ha acquistato nella nostra epoca come mezzo d'espressione al servizio della scienza, della scuola, della guerra, della politica e della pubblicità. A chiusura di questa manifestazione è stato inaugurato l'Archivio svizzero del Film, di cui demmo notizia tempo fa.

## SPAGNA

SECONDO UNA...

... decisione del Ministero spagnolo del commercio estero, l'Istituto Nazionale del Film ha distribuito 2 milioni di pesetas, durante il mese di giugno scorso, alle Case produttrici dei 10 film ritenuti i migliori fra tutti quelli prodotti in Spagna durante lo scorso anno, per incoraggiare la produzione nazionale.

## INGHILTERRA

I GIORNALI LONDINESI...

... hanno riportato la notizia che Greig Gario si è recato a Londra du-



«Ti conosco, mascherina!», regia di E. De Filippo. P. De Filippo e Paolo Stoppa

# BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETA' PER AZIONI - CAPITALE E RISERVA LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI

"FILIAZIONE IN FRANCIA:  
BANCO DI ROMA (France) CON  
FILIALI A PARIGIE MONTECARLO,"

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

# PROGRAMMAZIONI

## A ROMA

### AGOSTO

<i>A suon di musica</i> (Terra - Germania)	Corso - 4 Fontane	17
<i>La vergine ribelle</i> (Magyar - Ungheria)	Supercinema	12
<i>Vienna 1800</i> (Wien - Germania)	Corso	9
<i>Mia moglie è fatta così</i> (Tobis - Germania)	Moderno	9
<i>Eric-Éric</i> (Bromberger - Francia)	Moderno	8
<i>Una ragazza intraprendente</i> (Florens - Francia)	Splendore	8
<i>Il diritto all'amore</i> (Rai del film - Germania)	Barberini	8
<i>Buongiorno, Madrid!</i> (Elica-Safe - Italia-Spagna)	Supercinema	7
<i>L'usurario</i> (Bassoli - Italia)	Supercinema	7
<i>Ragazza in blu</i> (Lucerna - Boemia)	Barberini	7
<i>Un'ora di felicità</i> (Ufa - Germania)	Splendore	7
<i>Lo strano signor Baldassarre</i> (Herant - Francia)	4 Fontane	7
<i>L'ultimo assalto</i> (Tobis - Germania)	Supercinema	7
<i>Avvenora di una notte</i> (S. B. Film - Francia)	Splendore	7
<i>I cadetti di Smolensko</i> (Ufa - Germania)	4 Fontane	7
<i>Avventura di lusso</i> (Bavaria - Germania)	Barberini	6
<i>La pista del delitto</i> (Gustav Athof - Germania)	Moderno	6
<i>I tre camerati</i> (F. D. E. - Germania)	4 Fontane	6
<i>E' arrivata la fortuna</i> (André Hugon - Francia)	Splendore	6
<i>A rischio della vita</i> (A. B. Artist Film - Svezia)	4 Fontane	5
<i>La donna dei miei sogni</i> (Terra - Germania)	4 Fontane	5
<i>Uomini nella tempesta</i> (Tobis - Germania)	Supercinema	5
<i>Musica leggera</i> (Terra - Germania)	Barberini	5
<i>Invito alla danza</i> (Wien - Germania)	Corso	5
<i>Principessina</i> (Bassoli - Italia)	Corso	5
<i>Capitan Sparviero</i> (Hercules - Spagna)	Corso	4
<i>La figlia del mare</i> (Donau - Germania)	Barberini	4
<i>Sei tu l'amore</i> (Felix Mérie film - Francia)	4 Fontane	3

### SETTEMBRE

<i>La Falena</i> (Lucerna - Boemia)	Supercinema - Corso	28
<i>Cortocircuito</i> (Iris-Arno - Italia)	Barberini - 4 Fontane	26
<i>Non mi muovo</i> (Cines-Juventus - Italia)	Barberini - 4 Fontane	21
<i>I nostri sogni</i> (Iris - Italia)	Supercinema - Corso	20
<i>Il più bel sogno</i> (Francia)	Moderno - Splendore	16
<i>L'amante mascherata</i> (Lucerna - Boemia)	Barberini - 4 Fontane	14
<i>Quattro ragazze sognano</i> (Cines-Juventus - Italia)	4 Fontane	12
<i>La settima moglie</i> (Terra - Germania)	Moderno	11
<i>Rita da Cascia</i> (Alcine-A.V. - Italia)	Splendore	8
<i>Oggi comincia la vita</i> (S. Bannan - Svezia)	Splendore	8
<i>Incanto d'una notte</i> (Takaes - Ungheria)	Splendore	7
<i>Gli Usuari di Bernery</i> (Takaes - Ungheria)	Moderno	7
<i>Una donna fra le belve</i> (Tobis - Germania)	Moderno	6
<i>La maestra si diverte</i> (Svensk - Svezia)	Corso	5
<i>La sua notte</i> (Lucerna - Boemia)	Splendore	5

### OTTOBRE

<i>La legge del Nord</i> (Discina - Francia)	Barberini - Moderno	30
<i>Tristi amori</i> (Cines-Juventus - Italia)	Barberini - 4 Fontane - Supercinema	27
<i>Canal Grande</i> (Universalcine-Sol - Italia)	Barberini - 4 Fontane	21
<i>Accadde a Damasco</i> (Eia-Ufa - Italia-Spagna)	Splendore	14
<i>Gioco d'azzardo</i> (Nettunia - Italia)	Splendore	13
<i>Senza una donna</i> (Excelsa - Italia)	Moderno	12
<i>Non chiedermi chi sono stato</i> (Balogh - Ungheria)	Supercinema	10
<i>Idillio a Majorca</i> (Cifesa - Spagna)	Corso	10
<i>Spie fra le dicche</i> (Nazionalecine - Italia)	Corso	8

<i>Aterraggio di fortuna</i> (Francia) . . .	Supercinema	7
<i>L'Angelo bianco</i> (Titanus - Italia) . . .	Splendore	6
<i>Turbine di passione</i> (F.D.F. - Germania)	Moderno	6
<i>Grattacielo</i> (Cines-Juventus - Italia) . . .	4 Fontane	6
<i>La collana della principessa</i> (Mondial - Germania)	Supercinema	5
<i>Divieto di sosta</i> (Andros - Italia) . . .	Corso	5
<i>Il matrimonio di Mara</i> (Karpát - Ungheria)	Corso	5
<i>Non ti lascio più</i> (Wien - Germania) . . .	Corso	5
<i>Il dottor Kovacs</i> (Karpát - Ungheria) . . .	4 Fontane	4
<i>Vittoria sull'Oceano</i> (Bavaria - Germania)	4 Fontane	3

**NOVEMBRE**

<i>Il fidanzato di mia moglie</i> (Excelsa - Italia)	Corso - Moderno	42
<i>Nomadi</i> (Tobis - Germania) . . . . .	Barberini	24
<i>Il diamante nero</i> (Francia) . . . . .	Supercinema - Corso	14
<i>Milioni in corsa</i> (Eda Film - Germania)	Supercinema	11
<i>La primadonna</i> (Ata - Italia) . . . . .	Supercinema	9
<i>Il viaggio del signor Ferrichon</i> (Aci - Italia)	Splendore	9
<i>Angeli senza felicità</i> (Terra - Germania)	Moderno	7
<i>Sposiamoci ancora</i> (Ufa - Germania) . . .	Splendore	7
<i>L'ombra del male</i> (Hunnia - Ungheria)	Corso	3



Vivi Gioi e Lucrezia Gallas durante una pausa di lavorazione di "Turno di notte" (E. n-Mediterranea).

TUTTI I LETTORI  
DI «CINEMA»  
DEBONO  
A V E R E

**L'ALMANACCO  
DEL CINEMA  
ITALIANO**

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



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



W 15 064

*Per mantenersi  
giovanile  
la vostra  
epidermide  
richiede la  
Cosmesi  
Kaldoderma*

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

**COSMESI  
KALDODERMA**

*Una nuova via per una maggior bellezza*

raute quest'ultima estate, per interpretare il ruolo di Giovanna d'Arco di G. B. Shaw, nel film omonimo ricavato dalla versione di Riliger Johanne. La produzione di questo film è stata affidata a Gabriel Pascal, che già produsse altre due opere di Shaw, *Pippin* e *Marion Barbra*.

**AMERICA**

**LA POLIZIA...**

... di New Jersey ha adottato un nuovo sistema di catalogamento dei criminali. Durante gli interrogatori questi vengono ripresi in film sonori secondo un brevetto appartenente alla Radio Corporation. Questa novità in materia d'identificazione permette di riconoscere una persona anche se le sue apparenze sono state trasformate completamente. Il cinema permette di notare tutti i suoi gesti, le sue reazioni, le modulazioni della sua voce e qualsiasi dettaglio dei suoi gesti, scoprendo le finzioni e le subdole commedie, in maniera che anche i più raffinati (simulatori) possono cadere in trappola. La ripresa di questi « film » viene eseguita con particolare cura e attenzione.

**GERMANIA**

**HANNO AVUTO...**

... inizio, negli stabilimenti dell'Ufa, le riprese di un nuovo film a colori di produzione della stessa Ufa, intitolato *LA DONNA DEI MIEI SOGNI*. Si tratta di una prima rivista cinematografica a colori di produzione tedesca nella quale sono stati impegnati numerosi attori di primo piano della cinematografia tedesca, prima fra tutti Marika Rokk. La regia è stata affidata a Georg Jakoby, marito della Rokk, il quale ha collaborato, insieme con S. von Vaszary, alla stesura della sceneggiatura. Nelle altre parti principali del set, Walter Mueller, Georg Alexander, Inge Drexel e Grethe Weiser. Anche questo nuovo film tedesco sarà girato con il sistema *Aufacolor* con il quale sono state prodotte le pellicole *LA CITTA' D'ORO*, *SCANDALO IN MONTAGNA* e *IL BARONE DI MUELENHAUSEN*.



SILVANA JACHINO (Foto De Antonia)

25 DICEMBRE  
1943

C I N E M A

177  
178

## IL REGISTA SECONDO RUSKIN

Il regista dovrebbe avere in fronte il terz'occhio di Giove Triopas per essere all'altezza del suo compito, per vedere con quest'occhio ciò che gli altri non vedono. Questo della vista si realizza, secondo Ruskin, coll'innamoramento dell'artista per la natura. Imitare in tutto la natura è lo stesso che coglierne la bellezza, fissare cioè quelle leggi eterne che la rendono non corrotta, mai superata, di fronte al tribunale del tempo.

QUALCUNO arriccia il naso.\* Che si sappia tra Giovanni Ruskin e il cinema corre nessuna parentela, nemmeno lontanissima. Sarà una delle solite «contaminazioni», penserà il lettore, un po' di erudizioncella trasportata al morale, per il cinema; come faceva, per tutt'altre cose, il pedantissimo Bartoli, e come fanno tuttora, chiamando l'amico Aristotele e Platone, o altri messeri, i cineasti alla moda.

Questo sia detto a scanso di equivoci.

Ma se anche Ruskin, come è probabile, nemmeno una volta avrà posato davanti all'obiettivo, per lasciarsi l'effigie sua, tanto aveva a schifo ogni parvenza di tecnica e di macchinismo nella vita; ciò non toglie che le sue considerazioni estetiche, liberate di quanto possa essere strettamente legato alle arti del colore e della plastica, possano valere anche per il regista, che artefice del film, è pure artista, e di grande polso.

Se dunque Ruskin potesse vincere quella fobia irriducibile per la nostra età della tecnica, — e sopportandola, riuscisse ad accettare anche il cinema, — diciamo il film d'arte, per delegare così al regista quegli attributi e le funzioni verso l'umanità ch'egli riconosce all'artista solo — il suo discorso (anche se così parafrasato dalla sua teoria sull'arte) non riuscirebbe del tutto sintonato agli orecchi dei nostri esteti del cinema, particolarmente gradito al nostro regista. L'artista, secondo Ruskin, è l'essere intermedio fra noi e il mondo — come certe deità antiche — colui che scruta le leggi della bellezza, ne rappresenta le gioie e ne prolunga la vita effimera (l'artista degno di tal nome, quando, incantato di fronte alla natura, sa amarla e farsi riamare).

Ebbene, il regista, nella sua più bella eccezione, non è colui che ha per fine, come l'artista, di vedere ciò che altri non vedono, scoprire le armonie dove altri non scoprono che la piatta realtà, rappresentare la vita per mezzo di un linguaggio esoterico, sempre nuovo, creato, per darci, del tumulto del mondo, la *poesia*?

«Ogni arte è adorazione». L'artista che non si abbandona anima e corpo, come asceta, alla natura, non porterà mai a termine la sua missione; come il regista, quando non avesse per fine di svelare amorosamente la vita, sco-

prire parole magiche che, come a lui, anche a noi risolvano l'enigma delle cose e il mistero della psiche, meta dell'arte.

Immaginiamo Ruskin seduto in una delle poltrone di platea, con noi, a cinema. Forse egli si rivolge domande diverse da quelle che di solito si fa lo spettatore curioso? In qual modo il regista deve prospettare il mondo, in una parola cosa deve vedere egli, e, secondo il vecchio adagio, *Quis, quid, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*

E' questo il punto cruciale dell'esteta di Ruskin, come anche il fondamentale problema che ha da risolvere il nostro regista-artista. (E si badi, qui non si è proclivi a nessuna scuola di pittoricismo cinematografico, Ruskin ci serve solo per chiarire alcune idee).

Sentiamo cosa consiglia l'autore della *Poesia dell'Architettura*, all'artista, per una visione suprema del mondo. Ecco l'artista di fronte alla natura: come possiede i mezzi per esprimere le passioni che gli suscita, così deve avere una personalità, tale, ch'egli *veda le cose come queste intendano esser vedute* — ogni mistificazione, aperto tradimento della natura e non arte.

L'artista, dunque, dinanzi al teatro della natura, prima d'iniziare la sua opera, si fa una di queste tre domande e agisce in conseguenza: *Dirò la verità* (la figura riflette, così com'è, il modello)? *Dirò tutta la verità* (la figura, fin nei minuti particolari, quasi «fotografica» del modello)? *Dirò nient'altro che la verità* (il modello abbellito, accomodato, migliorato nella figura?) In queste domande si compendiano le teorie artistiche che hanno imperato da che mondo è mondo, la teoria della scelta, quella della imitazione alla lettera, la teoria della idealizzazione.

Il regista, come l'artista, si faccia queste domande, decida se abbracciare il verismo, l'impressionismo o l'estremo surrealismo... E' evidente, tali interrogativi per il regista non sono poi imbarazzanti, come per l'artista; così, nel particolare che si prendesse in esame, per esempio, un disegno e una inquadratura: ma il regista, come il compositore, esercita la sua arte e la realizza in quanto *insieme*, armonia. Perciò il suo compito, rispetto a quello dell'artista, comporta altre difficoltà.

Ruskin osserva che l'arte non può consistere



nella scelta, bisogna avvicinarsi alla natura « senza escludere nulla, senza apprezzare nulla, senza scegliere nulla », in quanto quest'atto della scelta già implicherebbe una superiorità dell'immaginazione sulla natura, assurda: la realtà delle cose in tutto superiore alla fantasia. La bellezza, dunque, non è in un ideale, non è nella natura-saturata, ma tutta nella natura-naturale. « Una cosa bella è una legge per sempre ». L'artista che coglie questa bellezza, crea, di fatto, una legge. L'arte rappresenta con semplicità e schiettezza la natura-naturale.

Quando insiste su questa facoltà della vita, Ruskin quasi sollecita all'artista quello che noi speriamo di vedere un giorno in fronte al nostro regista. L'intuizione, quel terz'occhio metafisico che avevano i giganti, l'occhio arcano di Giove Triopas.

« Questa facoltà della vista disciplinata e pura — dice Ruskin — è la sola facoltà propria di cui l'artista deve servirsi nelle sue ricerche sulla Natura. Il suo compito è quello di *mostrare le apparenze*: suo dovere *conoscerle*. Non è suo compito — benchè qualche volta sia comodo per lui, sempre però a suo rischio — *saperne di più*, conoscere le *cause delle apparenze* o l'*essenza delle cose che le producono* ».

Per questo equivoco, tanto Ruttman quanto altri registi che si sono cimentati col film d'avanguardia, hanno fatto spesso un buco nell'acqua. Il caso di Ruttman è evidentissimo in *ACCIAIO*.

L'idea fondamentale di rendere ciò che uno vede, non ciò che uno sa. Ruskin la illustra con un aneddoto di Turner. Turner disegna il porto di Plymouth, le navi da guerra al largo, che si profilano contro luce; mostra poi il disegno ad un ufficiale di marina, il quale rimane colpito perchè le navi di linea nel disegno non hanno i cannoni. Turner fa notare all'amico che contro luce i cannoni delle navi non si vedono. « Ma voi sapete che ci sono i cannoni » replica l'ufficiale. « Sì » risponde Turner, « lo so anche troppo, però è affar mio disegnare *ciò che vedo*, non *ciò che so* ».

Noi constatiamo la verità di quest'aneddoto ogni giorno, non solo nelle arti figurative, nel cinema soprattutto. Vi sono registi, più o meno importanti, che la pensano precisamente come l'ufficiale di marina; soltanto alcuni di genio stanno con Turner. I primi ci rappresentano ciò che sanno, gli altri ciò che vedono; e di solito, per disdetta, gli uni si mostrano di ben corto sapere, gli altri di vista anche troppo profonda.

Di solito il regista che ci mostra ciò che sa, non solo fa una ben meschina figura, perchè sa poco; ma ci costringe addirittura a seguire i binari

dell'osservazione più superficiale, convenzionale, la banalità delle cose, l'uno dei luoghi comuni, specie nel nostro cinema, la mondanità « provinciale »; questo lusso, questo splendore, questa magnificenza di ambienti e di persone che rendono sciatto anche un buon lavoro. Ruskin prontamente avvertirebbe il pericolo, dicendo... che il regista dovrebbe avere in fronte il terz'occhio di Giove Triopas, affinché sia all'altezza del suo compito; per vedere con quest'occhio ciò che gli altri non vedono — gli occhi mortali lenti e legati alla terra, Giove, che si fregia con quest'occhio soprannaturale, con esso appunto completa il quadro del triste spettacolo della vita.

Questo tipo di regista che *gira* ciò che sa, non ciò che vede; si figura, per esempio, una casa sempre allo stesso modo, convenzionale; come se Bragaglia per il suo teatrino usasse sempre le stesse sedie, le solite porte, i soliti tavoli, e i soliti attori. Quanto agli attori, costoro per un regista simile sono i tipi più equilibrati e generici che incontriamo per strada, sempre elegantissimi, sempre con quei dati gesti, e in definitiva sempre vuoti.

La suscettibilità di un regista è proverbiale: non facciamo nomi. Ma è certo che se il regista, quando non è artista, delle cose sorprende soltanto ciò che sa — piccolo mondo convenzionale — e non ciò che vede, di quella tal vicenda; l'entità di alcuni film, fatti così, rispetto al complesso cinematografico cui potevano dar luogo, generalmente sta nella proporzione, come il sommario di una novella del Boccaccio rispetto alla novella stessa.

Colla solita spietata ironia Shaw un giorno spiegò che il suo genio scaturiva semplicemente dall'aver, lui, una vista superiore alla normale. Ebbene, registi come Renoir, Pudovkin, Capra potrebbero farci accettare una geniale visione della vita, non altrimenti che confessandoci d'aver i migliori occhi del mondo (le cose viste non si agitano più come spettri nella mente del regista, ma si traducono, ordinatamente, in immagini, come le figure di un quadro).

Se Renoir dovesse fare un film di ambiente siciliano, egli non ricorrebbe alle oleografie o alle cartoline postali o alle impressioni letterarie dell'isola, ma per diversi mesi girerebbe con la sua macchina fotografica, per conoscere quella terra e rappresentarla a noi, in secondo tempo, come egli la vede: perchè risulti ai nostri occhi tale, come l'abbiamo conosciuta e amata.

Questo della vista si realizza, secondo Ruskin, coll'innamoramento dell'artista per la natura. Ingiutare in tutto la natura è lo stesso che coglierne la bellezza, fissare cioè quelle leggi eterne che la rendono, non corrotta, mai superata da fronte al tribunale del tempo. La natura mostra alcune cose, altre le nasconde, per non venir mai meno all'universale armonia. Ebbene, voler scientificamente curiosare nelle sue misteriose penombre, è un errore. Ciò che la natura dissimula, va ignorato. Appunto lo studio del nudo è la scienza della vita, la vera filosofia, perchè da esso apprendiamo a tacere, a non rivelare, a non vedere ciò che la natura, appunto con la magia della forma, nasconde (che diventerebbe il corpo umano se fosse trasparente come la bottiglia che ho sul tavolo, vene nervi ossa cuore in vetrina, come in talune pitture pazzoidi?).

Il regista che si abbandona a simili introspezioni, tradisce la natura, la vita che vuol rappresentare a noi; quella vita che, come la natura, non si schiude mai in tutta l'umanità a chi si avvicina a lei senza amore, direbbe Ruskin. Come i Greci, piuttosto, bisogna vederne la Bellezza, in pieno giorno. Lo spirito critico, l'indagine scientifica, tutte le sintesi, le generalizzazioni sul



« Acciaio », di Ruttman

mondo e la vita, ottenebrano l'occhio dell'artista: le cose son belle soltanto così come sono.

Bisogna dunque imitare scrupolosamente la natura. Per esempio, rappresentando un raggruppamento di figure, renderlo così, come l'abbiamo osservato, nei raggruppamenti naturali. Il regista (come Leonardo consigliava al giovane artista), dovrebbe andare in giro e fissare su carta, magari con segni convenzionali, le pose, gli atti, le manifestazioni delle persone che vivono in quell'attimo quella tal passione: perchè la memoria non può ritenere le forme infinite che veste la figura nelle diverse circostanze e sotto l'impero delle diverse passioni.

Osservando la natura, Ruskin applica fin nel particolare questa teoria. L'artista si accorgerà che tutte le cose belle sono contornate da linee graziosamente incurvate: e difatti, le linee curve più gradite e dolci tornano all'occhio.

«Uno degli attributi della grande arte — scrive l'autore delle *Pietre di Venezia* — è un movimento lento e continuo o una inazione completa». Nella *Chienne* di Renoir sembra proprio applicato questo principio del movimento nella natura (le cui trasformazioni e i cui mutamenti non sono mai rapidi). Perchè la natura insegna la calma, come pure certa pace nelle luci e nelle ombre.

Bisogna dunque studiare la natura per vederla veramente e far nostra l'armonia che la regge. Anzi, nota Ruskin, il regista che non si rifacesse a questa scuola unica, come l'artista, non solo dovrebbe figurarci le cose come i suoi occhi le vedono, ma confessarci, onestamente, ciò che non riescono a vedere. Far notare i limiti nei quali può esser compresa una cosa, è già una magia dell'arte.

Questo discorso sul pensiero di Ruskin trasportato al cinema forse apparirà vago, opponendo taluni che un regista ha da risolvere ben altri problemi, le dure realtà di un film, e superare le infinite difficoltà d'ordine pratico. Siamo d'accordo. Ma al di là di questo enorme bagaglio di esperienze, indispensabili, — mestiere — bisogna tener conto anche delle idee fondamentali che da sole informano l'opera del regista.

Quando siamo di fronte ad un vero artista, osserva Ruskin, non diciamo: *Come è bravo!* bensì: *Come è bella* (la natura). Chi può negare che questo difetto possa imputarsi ai migliori registi? Certi movimenti di macchina di Pabst, certe inquadrature di Pudovkin, qualche volta non peccano per questo equivoco? Se invece diciamo: *Quanto è bella!* di fatto ci abbandoniamo al godimento di quella natura, frutto dell'arte, e anche se il regista ci porta per mano come fanciulli, non l'avvertiamo; anzi, abbiamo l'illusione — come si sviluppa la vicenda, inquadratura per inquadratura — d'essere noi a guardare qua e là, noi a vivere così gli episodi del film, invece macchinamente spiegato dallo schermo. In tal caso, come il regista vede, così vede col «sentimento estetico», ispirato da lui, lo spettatore, chiamato di fatto a contribuire allo spettacolo, con tutte le sue facoltà.

Tutto, al cinema, è lindo e pinto, pettinato, riliscio, perfetto; l'attore è di solito un bell'uomo, l'attrice una Venere; gli ambienti ove si svolge la vita, puri all'acqua di rose; quasi in tutto un forte odore di aria sterilizzata. Ebbene, non è anche questo un grosso errore (a parte le ragioni commerciali e pubblicitarie)? Ebbene, quest'aria di compostezza, di sazietà, di perfezione negli uomini e nelle cose che fanno un film, ubbidisce ad una convenzione; e psicologicamente è una «papera» nella quale cade tanto il regista quanto lo spettatore, e sempre a detrimento del film d'arte, del gusto.

«Tutte le cose — dice Ruskin — sono letteralmente migliori, più affascinanti e più amate per le imperfezioni che sono state apportate a loro divinamente», poichè «l'imperfezione in qualche modo è essenziale a tutto ciò che sappiamo della vita»: l'imperfezione è quasi uno stimolo per l'osservatore a colmare i vuoti di cui difetta quella tal cosa, che invece non penetriamo del suo senso umano, quando ci si presenta non perfetta, ma perfetta già, bloccata. Imperfezione è vita. Siamo noi. E' segno di vita, in un corpo mortale, cioè di progresso e cambiamento». Però l'attrice scelta, di solito giovane e bella al cento per cento, se fa da richiamo, come i fischii da lodole dei cacciatori, artisticamente non rende, consacra un equivoco, tradisce l'arte.



«La Chienne», di Renoir

In fondo, il buon regista deve *vedere* e anche *sapere*, conciliando in parte le opposte concezioni dell'aneddoto di Turner; anzi deve *saper non vedere* massimamente ciò che troviamo di vuoto di generico di normale nella vita, risparmiandoci tanti documentari di scioccherie.

Il regista, quando non è un mestierante, di una vicenda ci rende tutto un microcosmo da noi ignorato. La sua funzione si tradisce quando egli non consuma, rivelandoci aspetti e forme di vita *diversa*, la realtà, la natura, l'umanità di quella tal vicenda, osservandola da un punto di vista mai ancora scoperto.

Ogni verità offre sempre il fianco a qualche eresia, come in quest'articolo; ma non son queste le eresie più pericolose. Certo, più di tante teorie, per il cinema sarebbe provvidenziale, non so, l'esperienza di un qualche mostruoso «elettroencefalogramma», questo film dell'intelligenza; se però riuscisse a fissare il tumulto delle passioni che provoca, per esempio, la gelosia in un uomo, così da registrare tutte le azioni che la gelosia stessa suggerisce, e oltre alle azioni, anche documentasse quelle immagini, che come fantasmi, ad ogni occasione, e sotto l'impulso dei sentimenti volta a volta attraversano la mente. Perchè allora, se le immagini di quelle azioni e quelle dei fantasmi potessero essere armonicamente, secondo una logica, combinate insieme, questo «elettroencefalogramma», così compiuto, non solo costituirebbe per il nostro regista la più geniale delle sceneggiature, ma offrirebbe anche un modello di film ideale.

RICCARDO MARIANI

# CAPITAN ZENNARO PERSONAGGIO CINEMATOGRAFICO

**"BASTA SFOGLIARE UNA COLLEZIONE DI GIORNALI PER ACCORGERSI CHE AI SOGGETTISTI ITALIANI SAREBBE SUFFICIENTE RIMANERE COI PIEDI A TERRA, INVECE DI SUDARE SETTE CAMICIE PER AGGIRARSI IN UN MONDO FREDDO E MANIERATO, MIGLIA E MIGLIA FUORI DELLA REALTÀ, TRA NUVOLE DI BAMBAGIA E FONDALI FALSI..**

*Al cinema italiano, voglioso fino a qualche giorno fa di soggetti, avremmo qualche cosa da proporre.*

*Qualche cosa capitata or ora, mentre sfogliavo una vecchia raccolta di giornali, sotto i miei occhi, e ancora fresca, dopo vari anni, di ottimi spunti e di eccezionali elementi drammatici.*

*Quando per una ragione o per l'altra, ci vediamo indotti a considerare le tendenze dell'ultimo cinema italiano, quando ci vien dato pensare allo sforzo dei nostri soggettisti, intenti alle loro inutili galoppate di fantasia, premuti dall'assillo degli impegni fino a ieri eccezionalmente numerosi, quasi sentiamo sulle nostre spalle il peso dei loro sforzi e premere sui nostri polmoni l'ansia dei loro giorni, passati in cerca di motivi, di spunti, di ispirazione.*

*Il loro lavoro era davvero faticoso e estenuante.*

*Perchè potesse camminare sul filo di un gusto oramai generalizzato nel nostro cinematografo, al nostro soggettista si chiedevano giochi di prestigio e di equilibrio, sforzi sovrumani e sudore, sette camicie di sudore: da quel filo teso in aria il soggettista finiva per cadere facilmente, rompendosi la testa. Il nostro cinema si è ridotto a stagnare in una specie di povera accademia, in un suo mondo freddo e manierato, miglia e miglia fuori della realtà, fra nuvole di bambagia e fondali falsi.*

*O che forse bastava inquadrare le persone in una vera strada di Roma, oppure in un vero negozio, o in un vero giardino per creare vere vicende e soprattutto veri personaggi?*

*E' più falso, mille volte più falso un personaggio di Mattoli o di Mastrocinque o di Matisomma che i « pupi » dei teatrini ambulanti i quali operano su un unico fondale non meglio dipinto che le persiane napoletane.*

*Eppure quei soggettisti cadendo da quell'immaginario filo battevano la testa a terra, se la rompevano novantanove volte su cento e riprendevano doloranti e stanchi la caparbia scalata a quel mondo di maniera per ripetere di nuovo il giuoco, uguale uguale, fino alla rottura di testa finale.*

*Fatica di Sisifo!*

*Chi s'è accorto che non occorre scendere? Che era sufficiente rimanere coi piedi a terra, in quel luogo dove avevano sbattuto la testa, e di lì guardarsi intorno?*

*A sfogliare la collezione di giornali, di cui*

*ho detto a principio, ho potuto avvertire la verità di queste asserzioni.*

*Compiendo un comune atto di vitalità, senza altro movente che la semplice curiosità, ho incontrato non uno, ma per lo meno venti episodi che potevano adattarsi, meravigliosamente adattarsi a vicende cinematografiche.*

*Voglio narrarne uno che ho trovato sotto il titolo: « La straordinaria odissea di un piroscafo italiano ».*

*Il fatto avvenne nel 1901, al tempo della cattura del famoso brigante calabrese Giuseppe Musolino.*

*Partito da Girgenti « con un carico di zolfo, diretto a Filadelfia, dove avrebbe imbarcato carbone americano per Genova », il piroscafo Iupiter, di 5000 tonnellate, prese il largo una mattina di gennaio, al comando del capitano Stefano Zennaro, « una*

*simpatica figura di forte marinaio ligure ». Appena alle soglie dell'Atlantico il piroscafo fu sorpreso da una violenta tempesta che, dopo averne rallentata la navigazione, ne avariò le macchine a tal punto che la nave restò presto in pieno oceano senza alcuna possibilità di procedere.*

*Il 15 febbraio il piroscafo italiano Città di Messina, incontrò il Iupiter lungo la sua rotta e si approssimò per portare soccorso all'equipaggio, che ormai da più giorni andava alla deriva.*

*Fu tentato invano il rimorchio della nave. Vista l'inutilità di qualunque aiuto « il comandante della Città di Messina propose al collega di passare con l'equipaggio sul suo bastimento e di abbandonare il Iupiter al suo fato. La situazione doveva essere terribile, assolutamente disperata, e il capitano Zennaro permise alla sua gente di lasciare il piroscafo, ma egli dichiarò che sarebbe rimasto solo sopra di esso.*

*Allora il primo ufficiale di macchina e il dispensiere volentieri si offrirono di dividerne la sorte. E così fecero: venticinque dell'equipaggio presero asilo sulla*



## IL MISTERO DEL PENNELLO

Il colletto bianco del grembiule ci svela facilmente che Lilla Silvi « va in collegio...; lo specchio tenuto con precisa fermezza, l'attenta cura con cui il fazzoletto scivola sul mento, ci dichiarano manifestamente che la vanità si è ben solidificata nell'ambiente scolastico secondo certi schemi geometricamente ingoiati dal cinema; la musica, poi, abbandonata sul tavolo, ci indica il legame preciso che lega la nostra alunna con una sua compagna d'Oltrè Oceano, sempre secondo gli schemi di cui sopra. Quel che non riusciamo a spiegarci è l'utilità della scatola da toilette maschile. Stabiliamo rapidamente che pennello, sapone e cipria costituiranno al momento della ripresa, « l'originale », scoperta, da parte dello insegnante inacidito, della presenza di un uomo nella loro scuola! Confessatelo, signori sceneggiatori!

« gran fatica il trasbordo, abbandonò il Iupiter e i suoi intre-  
« pidi custodi ».

I tre rimasero soli nel mare votati alla morte, nella loro fe-  
deltà alla nave.

Ma erano passati quattro giorni dalla partenza della Città di  
Messina, quando incontro al Iupiter si fece il piroscalo Saint  
Simon. Fu ripetuto il tentativo di rimorchiare la nave abban-  
donata a sè stessa e per diciott'ore il Iupiter seguì a fatica il  
Saint Simon, finchè visto vano ogni sforzo si dovette desistere  
per la seconda volta. Nè questa nuova prova valse a dissuadere  
Capitan Zennaro e i suoi fidi da quella volontà di attaccamento  
alla loro nave. Anche a questi inviti i tre risposero con un  
rifiuto netto e ancora una volta videro allontanarsi un piro-  
scalo che aveva loro offerta la via della salvezza. Fedeli fino  
all'ultimo alla loro nave, la loro sorte si sentiva legata a quella  
del loro legno.

Il 26 febbraio una nuova fortuna si presenta ai tre del Iupiter;  
il piroscalo Helvetia proveniente da S. Tommaso appare all'  
orizzonte e avvistata la nave alla deriva si dirige verso di essa.  
« Il Iupiter danzava come un barile vuoto sopra un mare or-  
« ribile, ma resisteva sempre. La Helvetia potè accostarlo con  
« un canotto e prese a bordo il capitan Zennaro. Egli domandò  
« al collega due uomini per ammarare un cavo di collegamento.  
« Ottenutigli tornò sul Iupiter per lavorare tutta la notte; ma  
« quando sorge il giorno il vento soffiava così violento che  
« il rimorchio appariva ancora una volta impossibile. Il co-  
« mandante dell'Helvetia sollecitò i tre naufraghi a trasbordare,  
« ma essi risposero di non voler abbandonare il bastimento.  
« I marinai ritornarono sul loro piroscalo il quale partì lascian-  
« do il Iupiter alla sua fortuna.

« Finalmente, dopo quasi un mese del più terribile abbandono,  
« il piroscalo Iuno, norvegese, riuscì a rimorchiare il Iupiter  
« con grande stento fino a Barbados, dove giunse il 25 aprile,  
« mentre una trentina di piroscali scorazzavano il mare in  
« cerca dell'errante scafo ».

Convengano i soggettisti italiani che con l'aiuto di un pizzico  
di fantasia la vera storia di Capitan Zennaro può diventare un  
soggetto eccezionale.

Il dramma dei tre naufraghi, la rinuncia alla salvezza rinnova-  
vata per ben tre volte, i contatti e il distacco dagli equipaggi  
delle navi soccorritrici, sullo sfondo di un mare infido, non  
sono elementi profondamente consoni alle esigenze del cinema?  
Se si volesse poi rispettare un vero e proprio luogo comune,  
un'usanza ormai invalsa nel cinematografo come nei roman-  
zetti illustrati da poche lire, potremmo introdurre nel racconto  
anche un personaggio femminile. Che ne direbbero, per esem-  
pio, i nostri soggettisti di una giovane imbarcata su una delle  
navi soccorritrici, e di un folgorante amore tra lei e il primo  
ufficiale di macchina del Iupiter? (Per quest'ultimo personag-  
gio consentiremmo anche l'impiego di un Girotti o addirittura  
d'un Nazzari).

Magnifico! Quello che ci voleva! Tanto più che la storia può  
terminare proprio come piace al nostro pubblico, con abbraccio  
e bacio finale.

E per tenerci sempre più fedeli a una specie di ricetta cin-  
ematografica, perchè non far morire nel modo più drammatico  
e commovente il dispensiere, proprio in un suo estremo slancio  
di generosità e di altruismo?

Scherzi a parte, Capitan Zennaro, strappato ai lacci della reto-  
rica, può diventare, nelle mani di gente dotata, un grande per-  
sonaggio cinematografico, una di quelle poderose figure che  
fanno epoca, con caratteri propri, inconfondibili, una di quelle  
figure che possono degnamente reggere al confronto dei capi-  
tani di LA TRAGEDIA DEL BOUNTY, di CAPITANI CORAGGIOSI, di  
CAPITAN BLOOD, di LE TIGRI DEL PACIFICO, ecc.

E i signori soggettisti non avrebbero dovuto durar molta fatica  
a inventarne la storia, e ricavare i tratti del suo personaggio.

PIO NIMECO



**I RUOLI COI PAROCCHI** Olga Solbell si dev'es-  
sere talmente abituata  
ad interpretare, sullo schermo, personaggi subdoli, che guardate con quanta  
sinistra attenzione segue le sofferenze subite, con dolorosa pazienza, dal-  
l'"angelo", Caterina Boratto!



## IL SOPRAMMOBILE POCO GALANTE

Qualcuno potrebbe immaginare che il signore, di cui il fotografo ci mostra  
solo un braccio, stia conversando, in una pausa della lavorazione del film di  
Eduardo de Filippo "Ti conosco mascherina!", con una delle interpreti,  
Lida Baarova. Nient'affatto. Al signore è stato affidato l'incarico di misurare  
la distanza che va dal naso dell'attrice boema all'occhio della macchina da  
presa. Anzi: ci sembra che il signore s'interessi, piuttosto, al soprammobile,  
che sta accanto al profilo latino della "Fornarina". La quale, avvezza alla  
scarsa galanteria degli oggetti nel cinema, non se la prende a male: seguita  
a sorridere alla "camera", e ad affidare la voce alla "colonna sonora..."

Quotidianamente vediamo, spesso senza urgenti ragioni, il cinema attingere alla letteratura; più raramente attuarsi il caso opposto, per non parlare della poesia dove gli esempi si riducono a pochissimi: *Screen* di Albert Valentin è l'unico di cui in questo momento conserviamo memoria. La narrativa non ha ignorato il cinematografo, ma si è sempre dimostrata restia ad affidargli una parte che non fosse quella del comune riempitivo e lo impegnasse come dato di una realtà viva e operante. Anche qui la esemplificazione non è agevole, tanto sono scarsi i dati. Perché *Le novelle del cinematografo* di Jarro, uscite nel 1911, giocavano leggermente sulla novità dell'argomento; in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* altri erano i problemi che interessavano Pirandello; e in un racconto di Ada Negri apparso nel volume *Sorelle* il cinema entrava come ambiente fortuito, senza che i personaggi ne risentissero intimamente. Non conosciamo *La repubblica del silenzio* di Enrico Roma; ma dello stesso autore, *Immagini per i sogni*, che veniva giudicato da un critico « la più bella sintesi e interpretazione del cinema », a noi parve un tentativo fallito di fondere realtà, letteratura e cinema, e il fallimento era provocato dal fatto che in un libro, invece, non si tratta che di fare della letteratura. Pure nelle intenzioni rimaneva *Il carro di fuoco* di Lucio D'Ambra, poiché se i propositi erano lodevoli, in effetti il romanzo era scadente. Migliori alcuni stranieri: *France la Douce* di Paul Morand, *Hollywood* di Valentin Mandelstamm, una descrizione di Hollywood assai viva di Joseph Kessel e altri, tra cui, se proprio si vuole, *Le film de ma vie* di René Lefèvre. Ora questo *Cimitero* si aggiunge alla serie, che rimane tuttavia sparuta.

Non è facile scoprire i motivi di tanta penuria. Verrebbe di incolpare la giovane età del cinematografo, non ancora penetrato nella coscienza degli scrittori, o almeno non penetratovi con quella baldanza con cui ha investito l'animo delle

## RECENSIONI

LIAM O' FLAHERTY

### IL CIMITERO DELLE CELLULOIDE

folle. Ma c'è dell'altro. C'è una riluttanza tutta speciale che nasce da una concezione pura dell'arte e si fa di questa paravento per disconoscere allo schermo quella nobiltà, quella serietà che si chiedono a un elemento ispiratore; come se il cinema non fosse il fattore che è nella vita di oggi. E così mentre pittori, musicisti, architetti, poeti, minatori, contadini sono comunemente oggetto di trasfigurazione letteraria, i cinematografi vengono lasciati in disparte come esseri esclusi dalla società, oppure come se di questa rappresentassero il marcio, la eccentricità o comunque traviatezza. E il romanzo che vi si ispira altro non è che una satira, il più delle volte crudele, o delusa e amara come nel caso di *France la Douce*. Non che l'ambiente cinematografico sia incorrotto e non meriti la satira; gli è che al fondo di questa manca, nei confronti del cinema, il consenso umano, la comprensione, la pietà, insomma la parte costruttiva. La satira e l'ironia non hanno mai da essere fine a se stesse, bensì un mezzo per mettere a nudo una sostanza umana. Invece gli strali satirici indirizzati contro il cinema sono per solito tanto violenti che alla fine non rimane più niente, sbriciolano anche quel nucleo poetico che, esaurita l'opera di demolizione, dovrebbe germogliare, almeno quale contrapposto ideale. Eppure mezzo secolo è passato e non si può dire che nel complesso dei valori che nel frattempo si sono agitati il cinema sia rimasto in sottordine; specie nell'ultimo ventennio la sua risonanza è venuta aumentando, tanto che sarebbe maturo ormai uno studio rivolto a determinarne la posizione, le responsabilità

ed i meriti, non solo nell'ambito del costume ma anche dello spirito, dove forse più interessanti sarebbero le conclusioni.

Per ora limitiamoci a considerare questo libro, che è tra i pochi conosciuti nei quali il cinema americano appaia romanizzato. Rileviamo innanzitutto come la cattiva traduzione di Giancarlo Botta, dozzinale e affrettata, contribuisca a farlo scadere nel giudizio del lettore, al punto che riesce difficile credere che per questa prosa la fama di O'Flaherty sia giunta a noi. Ma per fortuna conosciamo altre cose di lui e sappiamo che codesta fama non è dovuta unicamente alla sua capacità, tutta cinematografica, di imbastire fatti e condurli con disinvoltura a conclusione. L'irlandese O'Flaherty, per chi non ricordasse, è autore della novella da cui John Ford e Dudley Nichols ricavarono lo scenario di *THE INFORMER* (*Il traditore*, 1935), e fu sceneggiatore di *THE DEVIL'S PLAYGROUND* (1937), ricavato dal suo romanzo *Shame the Devil*, che con *Famine* e *The Puritan* costituisce il nucleo delle sue opere migliori. La seconda diede spunto ad un altro film, sceneggiato e dialogato dall'autore, in Francia. Di lui apparvero tradotti in italiano un romanzo o due e alcuni racconti.

Formalmente anche questo romanzo è impostato bene, munito d'un ritmo veloce, in altri termini ben sceneggiato. Da un punto di vista contenutistico, esso, pur prendendo le mosse dal trionfante spirito commercialistico hollywoodiano, scavalca i confini della mecca del cinema, quindi del cinema stesso, per investire tutta la società americana e il macchinismo capitalistico che la carat-

terizza. E' evidente la posizione moralistica dell'autore, sebbene codesta sua morale poi non riesca a svincolarsi da una esuberanza inventiva a causa della quale ogni presupposto etico rimane sommerso. Il giudizio, la condanna di quel costume e di quel gusto ci sono, ché i fatti stessi li portano seco, ma tutto scivola talmente verso la caricatura che alla fine ogni ferocità si sperde.

Hollywood è rappresentata come una piovra che attrae e soffoca gli intelletti, dopo averli dissanguati. E' il regno dell'assurdo, di ogni sorta d'assurdo: amoroso, artistico, sociale. Ai limiti dell'assurdo è infatti la montatura che i produttori fanno d'una ragazza irlandese aspirante attrice. Il suo lancio ha del paradossale. Si legga lo sconcertante episodio che lo ispira e che apre il volume.

« Avrei voluto presentare la mia eroina in un modo prestabilito, ma all'ultimo momento mi vedo nell'impossibilità di farlo, a causa dell'universale pregiudizio esistente ai nostri giorni verso la descrizione di una certa funzione umana.

Sterne, nel suo *Tristan Shandy*, riuscì a vincere questo pregiudizio parlando della funzione per mezzo della quale era stato concepito, con tanta finezza, che le menti più puritane non riuscirono a capire di che cosa si trattasse. A me manca lo spirito di Sterne e, in ogni modo, i suoi genitori erano sposati in chiesa per cui la loro ginnastica notturna, utilissima alla specie per aver prodotto un genio, fu anche legale, mentre le origini della mia eroina non possono vantare niente di simile. Ciò nonostante, io sono obbligato a parlare dell'atto durante il quale la mia eroina fu scoperta da Jack Mortimer, poiché fu l'intensità della passione dimostrata da lei che destò l'interesse del suddetto signore ».

E poiché ci accorgiamo di aver sollecitato la curiosità del lettore, ecco la descrizione in parola. « Mortimer si fece avanti in punta di piedi seguito da Carey. Quindi, nascosti dai rami frondosi di un albero, videro una ragazza che, sull'erba di una radura, se la spas-

sava allegramente con un giovanotto. Per un po' guardarono meravigliati, poi Mortimer afferrò Carey per un braccio e in preda a un'agitazione che invano cercava di nascondere, esclamò:

— Che magnifica maniera di abbandonarsi all'amore! Quella ragazza ha della stoffa. Vi giuro che chiunque essa sia, ha le qualità essenziali per farne una stella (*sic* - N.d.R.). Osservatela bene: la sua espressione è quasi selvaggia e primitiva, mentre i suoi movimenti sono delicati e graziosi come... Non saprei dire... non vi ricorda la Pavlova?

— Non dite sciocchezze — lo interruppe Carey con un gesto brusco. — Quella è una sudicia donnetta che tresca con un suo pari.

— Niente affatto. Io ho un istinto infallibile per ciò che riguarda lo schermo e vi ripeto che quella ragazza si farà strada. Fra un anno il suo nome apparirà su grandi scritte luminose in tutti i continenti. Guar-

date quelle braccia aperte e vibranti come le foglie dei palmiti tropicali... Non m'inganno, no. Sono tanto sicuro di me stesso che diventerò il trampolino di lancio di quella ragazza ».

A parte Sterne, molto lontano, così nasce un'attrice. La ragazza è portata ad Hollywood e intorno al suo nome ha inizio una mastodontica campagna pubblicitaria. « Non vi sembri esagerato — dice il produttore milionario ai giornalisti — se vi dico che la Chiesa del ventesimo secolo è proprio il cinematografo dove tutti i popoli del mondo vanno a venerare il loro ideale di bellezza e di virtù. Ora capirete benissimo che questi oggetti della loro venerazione non dovrebbero essere uomini o donne come tutti gli altri, ma specie di divinità, esseri misteriosi senza principio e senza fine. Io vengo semplicemente a portarvi una nuova Dea dell'Amore che, come la Venere dei tempi antichi, farà battere più veloce-

mente il cuore della moderna umanità ».

Ora, codesta Dea è tenuta nascosta agli occhi del pubblico; se esce è con veli intorno al capo. Un soggetto è scritto per lei, tutto è pronto per la sua apparizione. Ma a questo punto le cose si complicano: la Dea è troppo donna, in altre parole si innamora e da questo momento non serve più. Il suo posto è occupato da un uomo dalle sembianze femminee, che ha doti d'attore, o di attrice, spiccatissime. Nessuno è a parte del segreto. Lui apparirà in pubblico, lui in definitiva sarà la Dea dell'Amore, lui venereranno le folle per le vie di Hollywood. E con questa beffa atroce, diinnanzi alla quale tutta l'America si inchina, il romanzo finisce.

Dramma e farsa s'intrecciano abilmente, ma la satira, come si diceva, è troppo scoperta e in ogni caso non approfondita. Il programmatismo è ognora latente e infirma le pagine, dove pure i problemi della produ-

zione cinematografica, il conflitto fra arte e industria, il divismo, ecc., sono portati sul piano di una dinamica realtà, nella quale vivono figure colorite di truffatori, banditi, puritani, avventurieri, a fianco di produttori, registi, scrittori, attori. Hollywood tutti avvicina, col suo odio per l'intelligenza. Ma, al di là, respira ampiamente l'America.

Ed è l'America di cui sempre si parla, che non abbiamo mai vista. Eccessiva, paradossale, al punto che riesce difficile crederci. Che se ci sarà dato di scoprire un giorno che tutto è come immaginiamo, allora dovremo convenire col Leopardi che la cosa più inaspettata a chi entri nella vita (dell'America) è di constatare che essa è quale ci è stata descritta. Ma sarà molto triste stupirsi d'una siffatta identità.

M. A.

LIAM O' FLAHERTY: *Il cimitero della celluloida*. - Casa Editr. Nerbini. Firenze, 1943. Bagg. 276. L. 20.

## DIVISMO INUTILE

Con molta soddisfazione abbiamo notato che va lentamente cadendo in disuso l'abitudine di indicare nelle didascalie di presentazione dei film i nomi dei protagonisti in formato gigante seguiti da una serie di altri nomi in varia scala di grandezza a seconda della importanza degli attori, serie terminante con il fatidico « con » oppure « e la partecipazione » seguito dall'ultimo nome di un attore assai noto che nel film sostiene una parte assolutamente trascurabile, in genere con l'aria di prestarsi gentilmente per beneficenza e spesso in effetti per arrotondare i suoi già pingui guadagni. Confessiamo che quel « con » finale ci era particolarmente odioso e ci appariva come l'ultimo razzo, sparato in ritardo, di una ridicola girandola. Oggi, ripetiamo, quest'uso provinciale va lentamente sparendo, ma ad esso se ne sta sostituendo un altro non meno grossolano. I nomi degli interpreti tutti di uguale grossezza in ordine alfabetico, sono preceduti dalla scritta: « elenco degli interpreti (in ordine alfabetico) ». Sarebbe troppo chiedere che questo ridicolo suffisso venga abolito? E' necessario che i nostri attori e le nostre « dive » mostrino di tenere ancora a

## SPEZZONI

certe precedenze e ai caratteri da « cartello di liquidazione »? (non è un'allusione). Perché turbare con quella inutile aggiunta una prova di tanta inusitata e ammirevole modestia?

## CONDANNA DI ANNA MAGNANI

Sulla copertina a colori di una di quelle pubblicazioni illustrate che decorano piacevolmente le edicole dei giornalisti e che narrano in elevata prosa la trama dei più noti film proiettati, abbiamo notato la maschera dolorosa e intelligente di Anna Magnani che sembrava guardarci con una muta disperata invocazione. E ci siamo chiesti se mai verrà un giorno che questa nostra attrice personalissima dotata di una potente maschera da tragedia non verrà più impiegata in sciatte commedie a fianco di panciuti canterini o comici grossolani, ma assunta nei ruoli più impegna-

tivi che la sua espressività e il suo passato teatrale (non di rivista) sembrerebbero chiaramente additare. In quanti film abbiamo già veduto Anna Magnani sollevarsi nettamente sulla cerchia dei suoi più mediocri compagni? E' troppo sperare nel risveglio, sia pur tardo, di qualche regista di talento?

## OCCHIOLUNGO

Adriano Baracco sul n. 45 di *Film* nella critica di NOMADI di Feyder attribuisce a Marie Glorie la parte della figliola del proprietario del Circo mentre ella sostiene quella di Pepita. Nel paginone del n. 44 di *Cine Teatro Magazzino* una fotografia di Adriana Benetti in *TEMPESTA SUL GOLFO* è attribuita a Luisella Beghi. Nella *Tribuna Illustrata* n. 52 in una illustrazione dell'articolo « Si gira a Cinelandia » Massimo Girotti in *HARLEM* è scambiato con Massimo Serato.

SIGNOR FORMICA

LEGGETE

SCENARIO

RIVISTA DELLE ARTI DELLA SCENA



MADGE BELLAMY



DIANA KRENNE

# LANGUO



MAE MURRAY

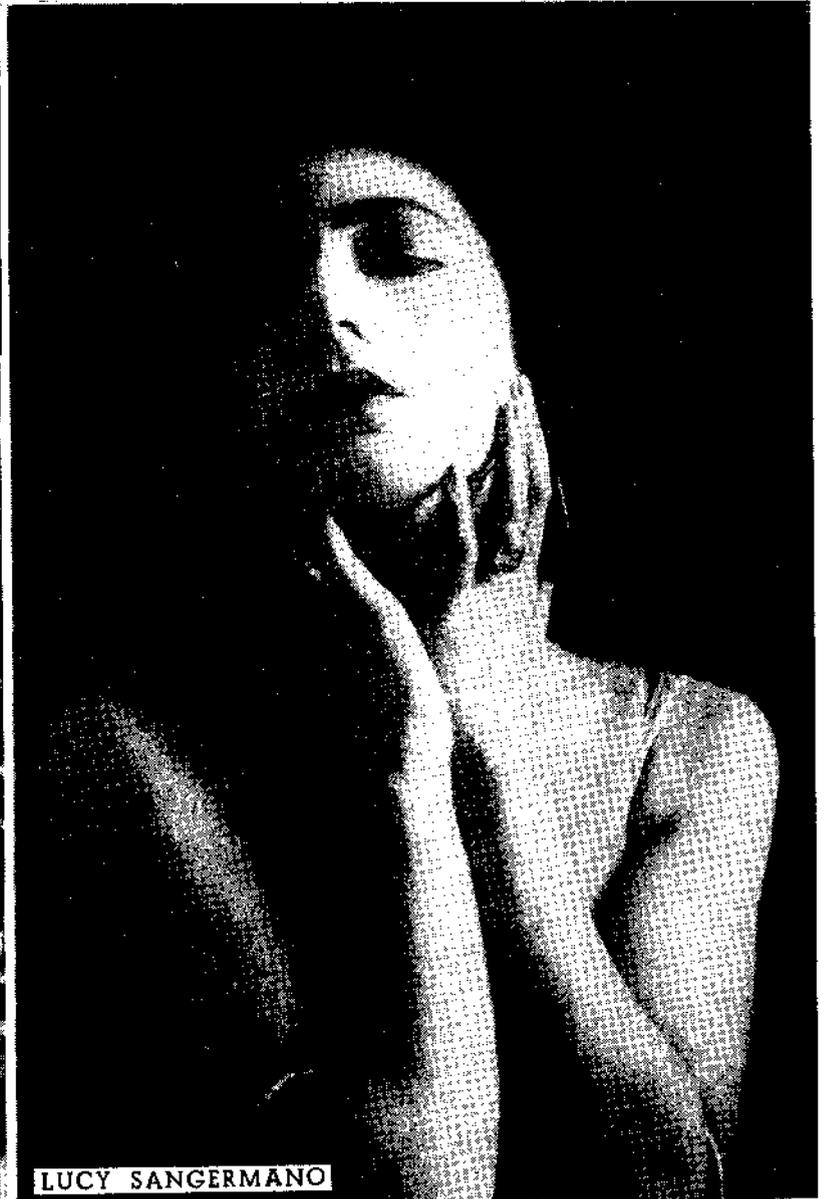


PINA MENICELLI



VILMA BANKY

# DRE 1925



LUCY SANGERMANO

# PYGMALION

Registi Anthony Asquith & Leslie Howard - produzione Pascal. Gran Bretagna 1939 - produttore Gabriel Pascal - soggetto dalla commedia omonima di G. Bernard Shaw - sceneggiatura di W. P. Lipscomb, Cecil Lewis, Ian Dalrymple - dialoghi di G. Bernard Shaw - fotografia di Harry Stradling - musica di Arthur Honegger - scenografia di Laurence Irving - costumi su figurini di L. Czettel eseguiti da Worth & Schiapparelli - montaggio di David Lean.

## PERSONAGGI E ATTORI

Henry Higgins, professore di glottologia	Leslie Howard
Elisa Doolittle	Wendy Hiller
Doolittle	Wilfrid Lawson
la signora Higgins	Marie Lohr
Colonnello Pickering	Scott Sunderland
la signora Pearce	Jean Cadell
Freddy	David Tree

Il professor Henry Higgins (Leslie Howard), autore dell'*Higgins's Universal Alphabet* — è l'uomo che sa pronunciare più di duecentoventi vocali. Egli vaga nei quartieri popolari di Londra per sorprendere il gergo che nasce intorno alla colonnata di S. Paolo. Una sera, stenografando le espressioni pittoresche d'una fioraia, Eliza Doolittle (Wendy Hiller), i passanti lo prendono per uno sbirro in atto di redigere un processo verbale. Ognuno che l'interpella riceve in risposta l'indicazione delle sue origini, con una precisione che non soffre errori d'ubicazione di più d'un chilometro. È qui che la fioraia tira uno dei suoi terribili *Aaaaaaah-ooh-ooh!* emessi con un'ugola di belve e che fanno la gioia di Shaw, per quanto egli ne debba essere invidioso. A un distinto nottambulo, Higgins afferma di « percepirne » le varie origini: « *Cheltenham, Harrow, Cambridge, and India* ». « *Quite right* », risponde il gentiluomo gradevolmente sorpreso. Così la conoscenza è fatta tra un fanatico conoscitore di sanscrito, il colon nello Pickering (Scott Sunderland), che non sa più di venti misere vocali, e lo scienziato della fonetica pura. Una scommessa nasce tra i due, e Higgins promette che tra sei mesi Liza — che oggi ha il più atroce accento « *cochny* » — parlerà come una lady. Ed ecco che comincia l'educazione di Liza, le lezioni di Higgins, egoista perfetto, ingenuo e brutale, magari feroce; i primi suoni articolati della londinese, la loro registrazione, la loro scomposizione a mezzo di lampade termioniche e di magnificatori ottici, i penosi esercizi, come quello di pronunciare le vocali con la bocca piena di biglie di vetro o di spegnere le candele aspirando le *h*. Liza dà in questa parte tutta la sua duttilità; si vede l'impercettibile trasformazione che la parola porta al suo esere; alla prima esperienza essa ha la rigidità d'un automa in agguato su tutte le *h* da aspirare, su tutte le pose da assumere. È infine il gran ballo all'ambasciata di Transilvania, in cui è presa per una principessa in incognito; il barlume di rigidità che ancora le resta, le dà un incedere superbo. Dopo il trionfo, e il martirio di Liza, il cui involucri di duchessa la mette fuori anche dal suo mondo suburbano, il mito di Pigmalione subisce una nuova variante, come era da attendersi in Shaw; Galatea che si innamora di Pigmalione. È nella conclusione che Howard dà il massimo della sua intelligenza mimica; al ritorno disperato di Liza passa in un attimo sul suo viso la angoscia del rischio d'averla perduta, di aver la sua casa deserta, e la gioia del ritorno, fino al primo gesto del signore e padrone. « *Le mie pantofole...* ».

media non potrà diventare un film di pure immagini e mutarsi in materia prettamente visiva, ma dovrà logicamente accettare un linguaggio intermedio, non perfettamente genuino e quindi già compromesso in partenza. Per questo ci sembra che opere di tale derivazione contengano una loro implicita negatività e una evidente impossibilità di raggiungere il livello dell'arte.

Bisogna tuttavia riconoscere che in *PYGMALION* sono stati ottenuti risultati apprezzabili e sostanziosi, dovuti soprattutto all'attenta ed accurata sceneggiatura, che ha tenuto conto dei più profondi valori dell'opera di Shaw, svolgendoli con esatta puntualità in temi adatti al nuovo linguaggio. I tre sceneggiatori, Lipscomb, Lewis e Dalrymple hanno indubbiamente lavorato con grande cura e passione: si può dire che ogni possibilità di trasformazione in fotogrammi non è stata tralasciata, ma al contrario opportunamente studiata e fatta con gusto affluire nel nuovo mezzo. Si veda ad esempio come è stato risolto il periodo di tempo in cui Liza si trasforma, sotto la dura disciplina delle lezioni del professor Higgins. Un montaggio rapido e sintetico ci accompagna in poche immagini, ma con effetti precisi, attraverso la metamorfosi della ragazza, che imparando a parlare il miglior dialetto londinese, assimila in pari tempo, seppure gradatamente, tutte le regole del terribile galateo dell'aristocrazia e dell'alta borghesia anglosassone.

PYGMALION è uno dei rari esempi di teatro filmato in maniera decorosa e soddisfacente: si può anzi senz'altro affermare che Anthony Asquith e Leslie Howard, registi, hanno compiuto un ottimo lavoro di trasposizione e di traduzione del testo dialogato in immagini, cosa piuttosto rara a guardare nel gran numero delle commedie ridotte per lo schermo. Lo stesso Shaw, sempre contrario alla riduzione cinematografica della sua vasta opera di commediografo, a film ultimato, non soltanto si dichiarò contento del film, ma non tralasciò di sottolineare la ottima interpretazione dei due protagonisti, Leslie Howard e Wendy Hiller. Un giudizio che acquista ancor più valore se si pensa all'ispido e scontoso carattere dell'illustre scrittore, sempre severissimo con gli attori interpreti delle sue commedie e tutt'altro che tenero verso l'arte cinematografica. Sono note del resto le difficoltà che esistono nell'adattare per lo schermo un'opera nata per il teatro: per cui sarà sempre possibile affermare che una com-



Che Shaw sia sempre stato contrario alla riduzione delle sue commedie in film, è un fatto certo non casuale. È noto come il commediografo anglosassone si sia sempre rifiutato di cedere i diritti delle sue commedie (meno alcuni rari casi, che vedremo in seguito) per quanto i « magnati » di Hollywood premessero offrendo cifre molto alte. Non ci interessa nemmeno in questa sede mettere in risalto l'amara opinione di Shaw verso il cinematografo: « un'arte destinata a dare il primo posto all'immagine invece che al verbo non potrà mai essere un'arte »; ma queste parole hanno senza dubbio il potere di mettere sull'avviso chiunque si voglia accingere, magari con la massima serietà, ad una simile impresa. In passato — ormai un passato piuttosto remoto — furono ridotte per lo schermo altre due commedie di Shaw, con risultati del tutto insignificanti: dopo questi mediocri film, lo scetticismo di Shaw verso il cinematografo è certamente in parte giustificato. Sono due film che oggi nessuno ricorda e che sono passati inosservati nella storia del cinema: MASKS AND FACES (1916), film muto girato in Inghilterra, del quale era interprete principale lo stesso Shaw, e LA PROFESSIONE DI CASHEL BYRON (1921), diretto da W. P. Binovec, regista cecoslovacco.

Un aneddoto racconta che Shaw, il quale di solito chiedeva un milione di sterline per ogni riduzione di una sua commedia, abbia addirittura regalato al produttore Gabriel Pascal i diritti di PYGMALION. Senza dubbio la serietà degli intenti del produttore e la fama degli interpreti principali debbono aver convinto il celebre commediografo, al quale — pensiamo — fu anche presentato un completo ed esatto piano di lavorazione! Leslie Howard, attore di teatro assai apprezzato e d'indubbie qualità, è sempre stato d'altronde sulla scena un Higgins impareggiabile, e questa era certo già una notevole garanzia, soprattutto se si pensa che le esperienze di Howard nel cinematografo erano già importanti e numerose. (SCHIAVO D'AMORE, LA PRIMULA ROSSA, LA FORESTA PIETRIFICATA, GIULIETTA E ROMEO, AVVENTURA A MEZZANOTTE). Ed infatti anche in PYGMALION Leslie Howard ha creato un personaggio vivissimo, un professor Higgins dotato di tutti gli attributi che Shaw gli aveva saputo largamente offrire. Il nostro attore mirabilmente interpreta questi caratteri, e ce lo restituisce integro e rafforzato nel suo egoismo, nei suoi « complessi », nelle sue manie, « inglese » fino alla radice dei capelli. Nessun elemento dello « humour »



shawiano è travisato, ma al contrario puntualizzato da una mimica e da una recitazione sottilissima, naturalmente della più pura scuola anglosassone. Che poi ad Howard sia stato affidato l'incarico di far cheggiare l'opera del regista Anthony Asquith è assai logico e naturale se si pensa che i valori del film poggiano in grandissima parte sulla recitazione degli attori. E certo la collaborazione di Howard deve essere stata preziosa: chi meglio di lui poteva giudicare, mettendo per un momento da parte le vesti di Higgins, la recitazione della sua compagna, Wendy Hiller? E infatti anche quest'ultima ha dato un'ecce-

lente prova delle sue qualità espressive. Dif-  
 ficilmente una Liza poteva trovare migliore interprete, soprattutto per quanto riguarda gli attributi fisici, di una Wendy Hiller: tanto che vien fatto di pensare che raramente un regalo così prezioso poteva essere fatto dal teatro al cinema, il quale si servi del gran nome e della bravura dei due famosi attori di teatro (uno dei quali, la Hiller, debuttante sullo schermo) per portare in tutto il mondo, valendosi della sua enorme diffusione, una riduzione assai fedele di una delle commedie più famose degli ultimi quarant'anni.

PUCK

# LA SCENEGGIATURA, IERI E OGGI

TUTTI sanno quali mutamenti e sconvolgimenti, addirittura, abbia recato l'introduzione del sonoro nel lavoro cinematografico. Fu un terremoto. E si sa anche, come una delle molte « zone » della creazione d'un film, quella della preparazione a tavolino che si risolve nella stesura d'un copione, dovendo prevedere un diverso modo di ripresa, di montaggio, di recitazione eccetera, e soprattutto dovendo fissare in maniera quasi definitiva il dialogo, sia stata sottoposta a regole e necessità diverse che un tempo. Tuttavia, son cose che si conoscono in linea di massima; non tutti hanno sott'occhio esempi di sceneggiature « mute ».

Come si scrivevano i film, nell'epoca più felice del muto? « Sceneggiatura? No: novella cinematografica », affermava Eisenstein quindici anni or sono, al tempo delle grandi e appassionate esperienze del cinema sovietico. La sceneggiatura, allora, non era incatenata alle strettoie che ha posto il parlato a tutta la realizzazione del film: doveva essere una sorta di materiale emotivo e incandescente, sul quale il regista trovasse miniere di suggestioni ottiche, tanto più stimolanti quanto meno rigide. « Il racconto cinematografico, quale noi lo concepiamo — sono ancora parole sue —, deve, nella sua essenza, corrispondere alla narrazione che il nostro futuro spettatore, al colmo dell'emozione, trarrà dall'immagine che lo ha tanto colpito ». Tutti sappiamo che, con l'evolversi e il « tecnicizzarsi » della prassi cinematografica, la sceneggiatura è piuttosto divenuta una raccolta di appunti precisi, a sostegno di dialoghi elaborati in un modo il più possibile definitivo. Su tali appunti, il regista costruirà le proprie invenzioni, se ha doti di creatore; o — cosa più frequente — si limiterà a concretarli con piatta esattezza, adattandoli senza spreco di fantasia alle condizioni speciali, non mai prevedibili al millimetro, della ripresa. Si conviene normalmente, del resto, ch'egli debba ispirarsi più propriamente in teatro, sul luogo della ripresa, al contatto con un « materiale plastico » che la sceneggiatura dovrà essersi contentata di indicare sommariamente. La vera creazione incomincia con la macchina da presa. Il copione potrà contenere il solido nerbo d'un racconto ben fluido e ben sagomato, coerenza psicologica e lucide conclusioni, un dialogo felice: ma non sarà ancora cinema. Nel migliore

dei casi, diremo che si tratta d'una buona e ben fatta base « narrativa ». Il copione « muto » — s'intende che qui parliamo soltanto dei copioni « artistici »: gli sceneggiatori dei film commerciali non andavano tanto per il sottile, si limitavano a stendere un abborracciato « compito di Pierino », con o senza indicazioni tecniche, ma fatto solo per indicare la linea narrativa del film — il copione « muto » era un'altra cosa: era intriso di cinema, di ansia cinematografica, per così dire, era cinema in potenza; v'erano le doglie del parto cinematografico. Nel trapasso degli anni, insomma, il linguaggio del copione s'è fatto prosastico, da poetico che era.

La concezione di Eisenstein era accettata da altri grandi maestri del muto, come dimostrano i suggestivi esempi che abbiamo raccolto; da Pudovchin, da Murnau, da Piek, da Lang, per limitarci ai brani che seguono.

Ecco l'inizio della sceneggiatura di OTTOREI di Eisenstein:

« 100!  
100!  
Non dieci...  
Non venti...  
No, cento.  
Cento milioni  
Di illetterati  
Ignoranti  
Rozzi e timidi cittadini  
Il regime dello zar ha lasciato indietro nell'eredità. E oggi ci sono molti terreni ridotti a sabbia.  
Lontano dalle città, dopo steppe e foreste, sopra infiniti strati di terra russa, resta persistente, incancellabile, una millenaria stanchezza.  
Nuvole terra fotti d'acqua di seppito... »

Più avanti nello stesso film:

« Marta è felice.  
Ride.  
Il lavoro è buono; la vita è buona.  
Ma improvvisamente la gioia è fuggita.  
Ella va all'amministrazione della comunità e vede in che modo viene distribuito ai contadini il grano della comunità.  
Il denaro, la proprietà della comunità, è diviso in pidocchiosi copechi.  
I contadini si riempiono di denaro... »

Un passaggio:

« Sole.  
Fiori.  
Ragazze vestite a festa.  
Gioventù, felicità.  
Preparatizi per uno sposatizio.  
Chi passeggia, chi corre.  
Vengono intrecciate ghirlande.  
Le ragazze, ausando, vi saltellano intorno.  
Dicendo:  
Essa viene! Essa viene!  
In fila si pongono davanti alla porta, adorne di catenine, ghirlande e nastri.  
Si provano inchini.  
Inutile.  
Nessuno viene dalla porta.  
Essi attendono.  
Cominciano ad allungare il collo. Il riso è pensosamente soffocato.  
Essa viene! Essa viene!  
La sposa.  
Si trattiene il respiro.  
Tutti gli occhi son rivolti alla porta.  
La sposa.  
Di nuovo esse attendono.  
Di nuovo gli occhi sono impazienti.  
La sposa!  
La sposa!  
E' venuta la sposa!  
Alla fine la sposa viene fuori dalla porta.  
Essa si ferma con il capo fieramente levato.  
Nastri sono intorno al suo capo, svolazzanti sotto il vento dolce.  
Fiori e fiori l'adornano, la sollevano alla disposizione più altamente festiva.  
Essa attende tra l'esplosione della felicità non trattenuta delle ragazze ridiovente ridenti... »

Lasciamoci spiegare dall'autore perchè egli sceglieva questo modo poetico e apparentemente non necessario allo scopo: « In certi casi, secondo noi, — egli dice — l'espressione puramente letteraria della sceneggiatura conta di più che non la descrizione particolareggiata, fino all'eccesso, delle deformazioni dei primi piani dei protagonisti. Pendeva nell'aria una quiete mortale... Che cosa quest'espressione ha di comune con la sensazione concreta di un'immagine ottica? »

« Dove sta, nell'aria, l'uncino a cui si può appendere la quiete? »

« Intanto, questa frase, o meglio, la tendenza a realizzare questa frase sullo schermo, è proprio quel che c'è di più importante per l'efficacia del film. E' in essa la carica espressiva, che può esplodere nella figurazione. »

« La frase si trova fra i ricordi di uno dei partecipanti alla rivolta della corazzata « Potonkin ». In essa è contenuto tutto il senso della pausa mortalmente angosciosa, quando, sopra la ondeggiante superficie della vela, che copre i candidi alla morte, si alzano tremanti le canne dei fucili dei compagni che devono sparare sui loro fratelli »

« La sceneggiatura pone delle esigenze emozionanti. Risolverle visivamente è compito del regista ».

Così, per segnalare, lo scenarista Riesevski « serviva » il regista Pudovchin:

« In piedi.  
Un precipizio nudo, marstoso. Su questo precipizio un pino, d'una notevole bellezza. Non lontano (voi sapete come son fatte) un'izba rossa. Accanto all'izba al disopra del precipizio, le nuvole sono pesanti, il vento lacera, ed ecco l'acqua senza fine, un grande fiume, o, forse, il mare blu: là un uomo è ostinato.  
Il vento, il vento, il vento che soffia attraverso tutto il mondo del buon Dio...  
Ecco: noi vediamo su questo stesso precipizio, presso questa stessa izba, sotto queste pesanti nuvole, mentre il vento urla al disopra dell'acqua senza fine, mare blu o grande fiume, noi vediamo un uomo che lungamente con angoscia freneticamente con le mani a portavoce un uomo che piange, singhiozza e parla... e grida, l'uomo disperatamente urla... »



Del film « Ottobre », di Eisenstein. « Marta è felice. Ride... »

da una riva del precipizio  
 al disopra dell'acqua immensa  
 verso l'altra riva  
 e là, in un primo piano, cavalieri si lanciano...  
 a corsa folle...  
 e s'allontanano...  
 e verso essi l'uomo lungamente parla, piange...  
 e grida

come interrogantoli:  
 «Il padre unire! Mi chiede che cosa avete inventato voi altri. Si può prevedere una nuova vita? Oppure, come il padre, avrà anch'io paura di vivere?»  
 L'acqua...

Sull'altra riva, lontana,  
 i cavalieri si fermano d'improvviso:  
 ed ecco un soldatuccio che risponde  
 verso il precipizio, verso l'uomo che domanda,  
 al disopra dell'acqua vasta  
 esso urla, entusiasta, indignato:  
 «Tu resterai là!»

Entusiasta, indignato, il nostro fero soldatuccio urla...

«Sarà dura per i primi centovent'anni...  
 ma dopo diventerà più facile!»  
 Allora l'uomo del precipizio va verso l'izba  
 sparisce  
 eccolo nell'izba, accanto al padre, un contadino  
 scarno; ossuto che appuntava...»

Il Pudovchin commenta: «Quell'indicazione: forse il mare blu potrebbe parere da principio negativa (è un mare dunque o un fiume?). In realtà c'è, dentro, una direttiva precisa per la ricerca e la presa fotografica. La vastità, l'austerità e la maestà del fiume ch'è forse il mare blu non possono essere tradotte con una semplice ripresa del Volga dall'alto di un ponte. Tutta una composizione di montaggio è data qui, che comprende cambiamento di luce, cambiamento della posizione della macchina, e forse anche incorporazione di un'altra materia che non abbia alcun rapporto con l'acqua».

Carl Mayer, lo scenarista dell'ULTIMA RISATA (*Der letzte Mann*, Ufa, 1925) di Murnau, adopera un linguaggio meno indeterminato di quello dei sovietici, ma altrettanto emotivo e altrettanto ritmico; un linguaggio che vuol giungere al fondo delle sensazioni visive. Ecco un brano dell'ULTIMA RISATA:

«Innanzi all'albergo di notte.  
 Figura in primo piano: uscendo dalla bussola dell'albergo, circospetto, il Vecchio.  
 Ha la birca nelle mani.  
 Guarda indietro.  
 Col dorso timido del ladro.  
 Ecco! D'improvviso!  
 Un colpo di vento?  
 La lampada ad arco lampeggia.  
 Su. Giù.  
 Vibrando nell'imminente temporale.  
 Mentre il Vecchio sguscia fuori.  
 Terrorizzato.

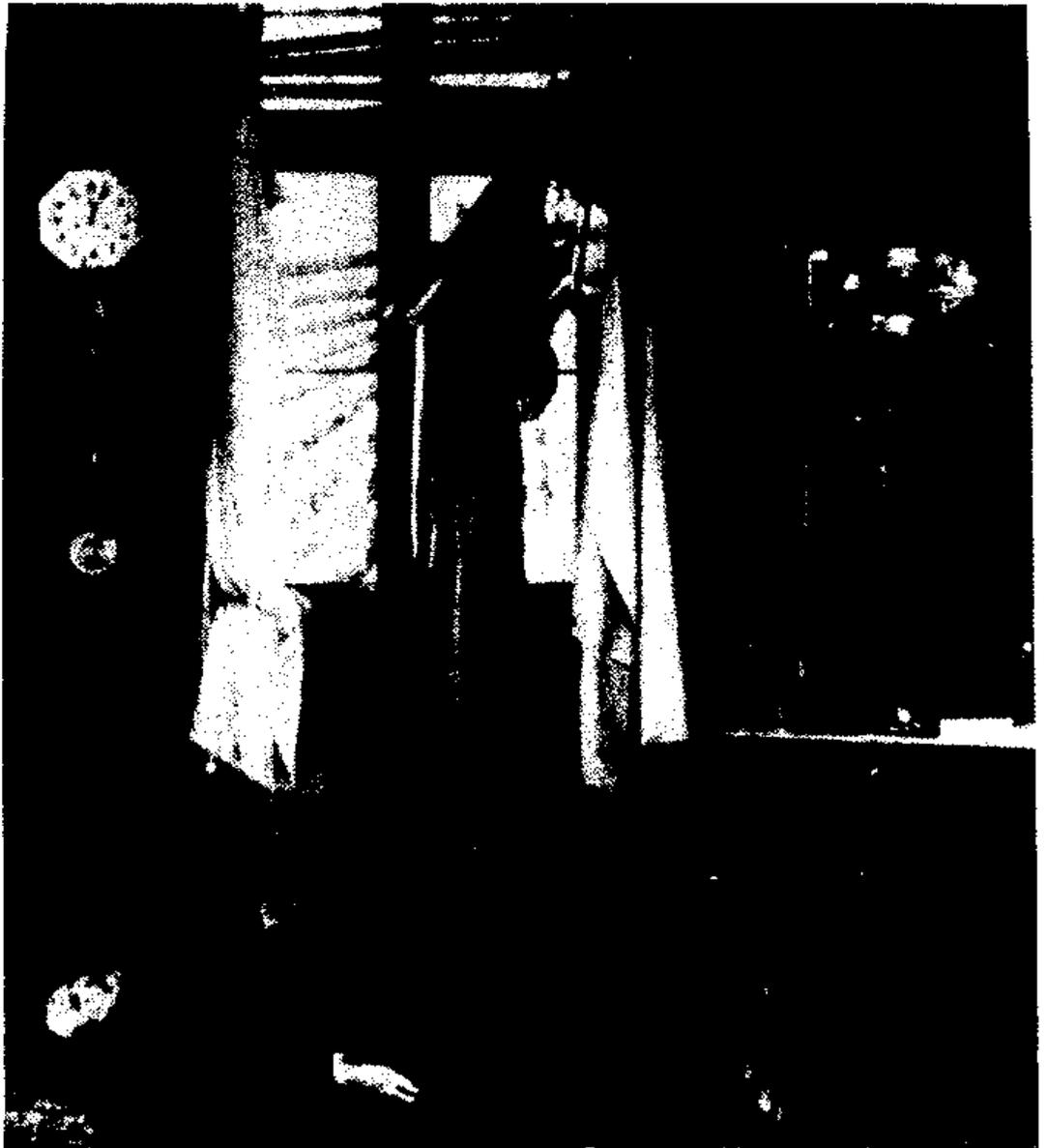
E  
 Mentre la macchina da presa corre innanzi a lui:  
 Si mette a correre.  
 Stringendo convulsamente la birca.

E  
 Giù l'apparecchio corre più rapido di lui:  
 Lo si vede ora per il dietro dell'albergo.  
 Verso cui, correndo, si volta.  
 (Per forza della cattiva coscienza?)  
 E qui! orrore!  
 L'albergo!  
 D'improvviso s'alza, sempre più, sempre più?!  
 E, mentre egli corre sempre più curvo:  
 Guizza verso di lui?!?!  
 Gli si allunga addirittura sulla schiena?!?!?!  
 Per schiacciarlo?!?!?!  
 Gli si piegano le ginocchia.  
 Minaccia per un istante di cadere.  
 Facendo uno sforzo supremo:  
 S'appoggia a un muro.

Che la macchina sta appunto raggiungendo.  
 E che nasconde l'albergo.

Primissimo piano:  
 Aggrappato al muro.  
 E rattappito.  
 Premendo sul petto, disperatamente, la birca.  
 Qualche secondo così,  
 Gli occhi chiusi pel terrore».

E' qui evidente che l'attore dà un preciso valore cinematografico perfino ai punti esclamativi e interrogativi, che, con la loro progressione tipografica, suggeriscono al regista concrete immagini e indicano all'attore l'accentuazione mi-



Del film "Sylvester", di Lupu Pick: "Lì: si trova un orologio a pendolo, Pesante, Vecchio, Grande. E davanti ad esso, senza vita giace un uomo. A terra..."

nica. Non si tratta forse di primi piani sempre più accessi, sui quali si rifletta la folle allucinazione di Jennings?  
 Ed ecco ancora Carl Mayer, per il film SYLVESTER di Lupu Pick:

«Scena 41.  
 La stanza di dietro.  
 CAMPOLUNGO  
 E!  
 Nella porta aperta sta un gruppo di gente. Il capo di costoro sempre avanti. Tenuta dalla donna ubriacca.  
 Però!  
 Anche se oscillano ancora, rintangono tuttora stranamente irrigiditi. Aggrappati uno all'altro. Sbarrando gli occhi in una sola direzione.

Infatti!  
 PANORAMICA LENTA  
 E allora!  
 Adesso!  
 Una parete della stanza.  
 E!

Lì: si trova un orologio a pendolo. Pesante. Vecchio, Grande.

E!  
 Davanti a esso, senza vita giace un uomo. A terra.

Quanti colpi batte ora questo orologio: Lenti! Pesanti!

PRIMO PIANO  
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Tutto ciò fa vedere il martello. Il quale batte contro un gong.

Finalmente!  
 E' passato il dodicesimo battito.  
 Eppure!  
 Senza vita giace l'uomo. Sempre a terra.  
 Scena 42 (breve).

Strada e piazza.  
 CARRELLATA INDIETRO

E!  
 Fuochi artificiali sulla piazza. Nella quale si vedono silhouette di uomini su delle vetture. Il traffico si è fermato.

E!  
 Mentre tutti agitano in alto i cappelli.  
 SEMPRE PIU' INDIETRO

Le finestre di due case s'infiammano di luce.  
 E!

Nelle finestre, a mo' di ombre cinesi, persone che fanno i brindisi. Mentre dalla strada si innalzano grida. Coriandoli, stelle filanti rotano nell'aria».

Razionalmente scarna e arida, invece, risulterà, al confronto con i brani così tipici che abbiamo riportato, qualunque sceneggiatura «parlata». Come si può definire la sceneggiatura «parlata»? Una descrizione dettagliata, nel modo più approssimativo possibile, e in linguaggio tecnico, del film che si sta per girare. Si sa che il termine «approssimativo» tien conto, per l'appunto, delle sorprese che nasceranno sul luogo della ripresa. E la sceneggiatura così fatta ha anche un suo compito limitativo: accade spesso, difatti, che i registi diano troppa libertà alle ispirazioni che nascono in sede di ripresa e si lascino andare a una così grande profissità da giungere più tardi a maledire il loro entusiasmo. Nel montaggio, quando si siano tentate troppe o troppo ardite evasioni dalla sceneggiatura, succedono inconvenienti notevoli.

Perché, questo è il punto, dalla sceneggiatura, oggi come ieri, dipende il montaggio. Che sia questo l'unico tratto rimasto in comune?

GIULIO DI STEFANO

## IL 'CATTIVO GUSTO,

E IL GUSTO DEL

## 'CATTIVO GUSTO,

QUESTO titolo può apparire, a prima vista, un elaborato gioco di parole, una sciurada piuttosto misteriosa: cerca, invece, di rendere sinteticamente due modi di "vedere" lo stesso soggetto, di collocare storicamente due registi, esponenti di due società (o d'una sola, che mostra la propria decadente struttura in due differenti faccie?).

ZAZÀ è un drammatone borghese di Berton e Simon, utile ad un'attrice solida per mettere in risalto qualità e difetti acquisiti, in molti anni di mestiere. Ma non è solo un ben congegnato spettacolo, carico d'elementi patetici, per uno strepitoso "successo personale": è anche l'esposizione, più fotografica che sul piano dell'arte, dei costumi d'una società corrotta. Allan Dawn, regista di ROBIN HOOD (1923), passato nello stesso anno (con quella disinvolta abilità che caratterizza molti registi d'oltreoceano) ad elaborare sullo schermo ZAZÀ per dar modo ad un'attrice, allora molto di moda, Gloria Swanson, di mostrare tutte le sue possibilità d'interprete viva e toccante, ha completamente incanalato il film sulla forza drammatica di quel volto famoso.

A distanza d'anni, la volgare ed artefatta veste in cui s'è volutamente, in quel tempo, ricoperto l'equivoco personaggio di ZAZÀ, ci appare doppiamente di "cattivo gusto": nel senso che a quello desiderato, vi si aggiunge, adesso, quello suscitato dalla visione obiettiva d'un'epoca e d'un paese ingolfati in un chiuso e sfrenato "barocchismo" capitalistico.

I pendenti che s'adagiano sull'arruffata capigliatura della protagonista vengono ad assumere, così, il tono d'un lugubre lampadario piccolo borghese; il collo "alla Maria Stuarda", l'orgia della pelliccia e dei bottoni, le innumerevoli pieghe, "l'originale" Z rovesciata, finiscono per cadere in un'opprimente e tetra carnevalata. Dall'insieme emerge il volto levigato di Gloria Swanson, termine indicativo d'una consolidata retorica della "bellezza".

Renato Castellani ha, vent'anni dopo, ripreso il motivo di ZAZÀ. Due ragioni ce l'hanno certamente condotto: contribuire, come Allan Dawn, al successo d'un'attrice dotata, Isa Miranda e, nello stesso tempo, a differenza del suo commerciale predecessore, abbandonare alle immagini un mondo in prima linea tra i suoi intellettualistici affetti.

Ovvero, non ha soltanto curato l'invasiva figura centrale, soffiandola nelle varie "scene madri", ma ha condotto l'occhio della "camera" attraverso gli uomini e gli oggetti che la circondano. Esponente, però, d'una classe viziosa ed estenuata, adagiandosi tutto in un rigore formalistico, è probabile non abbia saputo andare fino in fondo: che sarà sempre la sua sorte di artista barocco e nevrotico.

Ed ecco, in luogo d'un'indagine cruda e penetrante, "pubblicitaria" per intenderci, il gioco frivolo e geometrico, il gusto del "cattivo gusto", la carnevalata cosciente.

ALS.



**CREDIAMO** sia stato Josef Gregor il primo a segnalare, nella sua acuta monografia *Der Zeitalter des Films* (Vienna, 1932), le curiose analogie che, per l'attento osservatore, esistono tra le immagini cinematografiche e il linguaggio scritto — meglio disegnato — della umanità primitiva.

La tesi esatta e profonda ebbe fortuna: dal momento che il nostro Pasinetti, sette anni dopo, va più lontano e inizia solennemente la sua Storia del Cinema, ricordando il giorno antichissimo, che si perde nella notte dei tempi, in cui un abitante delle caverne di Altamira, nella Spagna settentrionale, cercò di riprodurre sulla pietra i movimenti da lui osservati, dei bisonti e delle capre prima, dei suoi simili, poi. Ecco il più lontano precursore del cinema, l'iniziatore dell'infaticabile ricerca di sistemi che permettano di scomporre e di sintetizzare la naturale successione degli atteggiamenti degli esseri viventi. Nel peggiore dei casi, questo nostro remoto avo dell'Età della Pietra sarebbe l'inventore dei disegni animati, giacché il suo compito non si riduceva a copiare in maniera rudimentale e una volta soltanto ogni figura vista o intravista, ma a raggruppare sulle pareti della sua abitazione vere moltitudini di uomini e di animali, combinazioni sorprendenti che riunivano ogni tipo di movimento. Ma i magici propositi dell'uomo di Altamira trascendono i limiti di un genere per abbracciare la massima aspirazione del cinema, che non è soltanto culto della linea, ma anche, e soprattutto, trionfo della luce e dell'ombra. Di quella luce e di quell'ombra che già quel primo anonimo della Storia dell'Arte pretendeva combinare nella sua opera.

Il Bisonte di Altamira, nella

# VENTIMILA ANNI FA

## APPUNTI PER UN PROLOGO ALLA STORIA DEL CINEMA

pietra millenaria, corre, corre eternamente incontro alle conquiste che l'agguagliano in audacia.

Poiché l'India, il Giappone, l'Egitto, l'Assiria e la Grecia sono piene di meravigliose vestigie, che precorrono il cinematografo. Di venti secoli prima di Cristo sono, per esempio, le ceramiche cretesi che raccontano la esistenza mitica di Minosse e i bassorilievi del palazzo di Cuosso, in cui si narra completamente la singolare avventura di Teseo e di Arianna.

Un poco più recenti sono alcuni esemplari agizi di remoti film sulla pietra. I re Wenephes-Djet e Jemempes-Semerchet, anteriori all'unificazione egizia, che ambedue stettero sul punto di conseguire, meritavano la perpetuazione delle loro storiche gesta nei bassorilievi di Abydos e di Gîmi (XI sec. a. C.).

I bassorilievi assiri di Lagasch, Agadè e Susa, nei quali sono cinematograficamente narrate le vite di alcuni "pathesi", reucci

dell'antica Caldea, sono anteriori all'era cristiana di diciassette secoli. La storia in pietra di Osiride a Eliopoli e gli affreschi del tempio giapponese di Amaterasu, la dea della Primavera, a Kyoto, sono appena posteriori. Del XII secolo prima di Cristo sono quelli di Angkor in memoria di Naga e di Suryavarman, il fondatore della dinastia regia che rese indipendente l'Indocina. Nel secolo VIII a. C., troviamo nelle Metope del tempio di Sifnio, a Delo, il romanzo cinematografico delle lotte tra gli dei e i giganti e la storia di Castore e Polluce.

In India, a Calcutta e a Ceylon, a Decan e a Delhi, si ripetono fino alla sazietà, i grandi film in pietra con le avventure e gli amori trionfali di Maya, di Yaksi e Yaksa, dei del Bene e del Male nella primitiva mitologia vedica, di Surya e di Indra, dei re Kurana, di Budda e di Siva, di Jina e di Bodhisatva, di Rama e di Visnù.

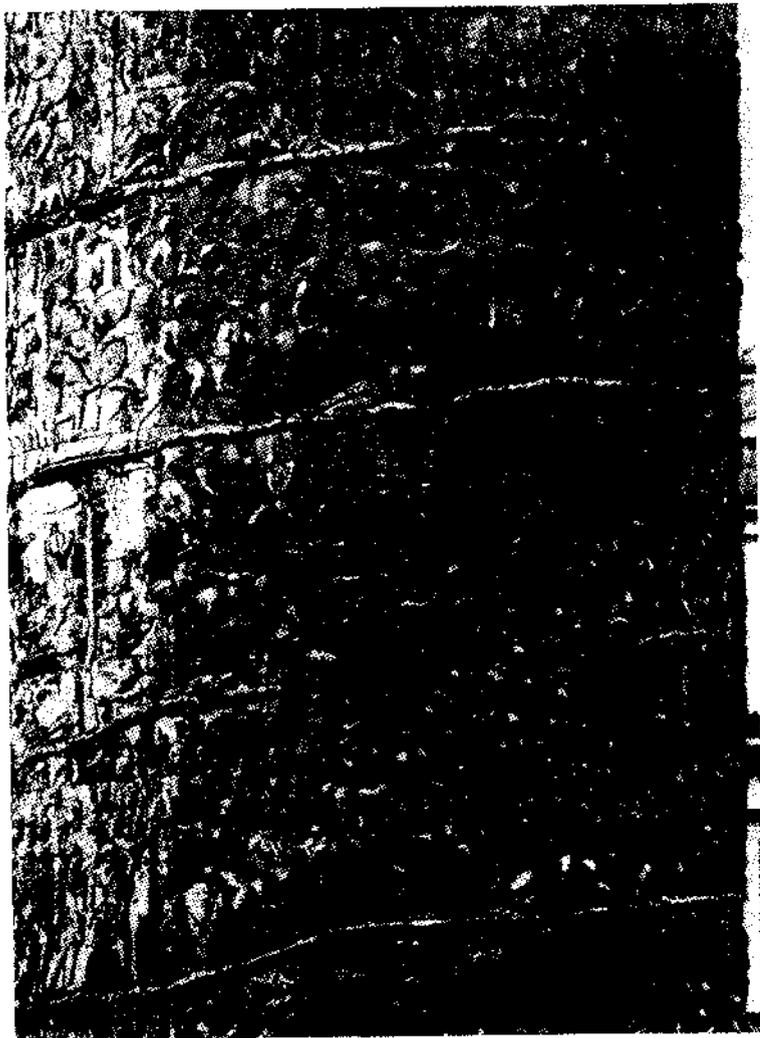
I viaggiatori in Oriente parlano

con entusiasmo ed emozione di queste curiosissime "profezie" del cinema: Blasco Ibañez, ad esempio, narra di aver veduto in un santuario buddista vicino a Benares un ampio fregio in legno intagliato, diviso in quadri, rappresentanti la storia, piuttosto piccante, d'un antichissimo principe. La figura dell'eroe si ripete costantemente nelle diverse fasi di ogni avventura, che vengono, nell'insieme, a formare un completo corso grafico di erotismo indostano!

Nell'anno 113, il Senato Romano chiese di costruire, in memoria delle due spedizioni di Traiano contro Decebalo, re dei Daci, la grande colonna, che ci sembra il film in pietra più importante che esista: 2500 figure di uomini, ciascuna di tre palmi, senza includere i cavalli, le macchine, le armi, le insegne e i trofei, furono scolpite da un considerevole numero di collaboratori — nè più nè meno che per un film — specializzati in ciascuno degli atteggiamenti ripresi. La colonna segnò una rivoluzione nella tecnica monumentale. Per la prima volta c'è un monumento che non si può abbracciare con un'occhiata. Alla concezione spaziale si unisce la concezione del tempo: la colonna dev'essere contemplata "successivamente". Dalla base alla cima, il racconto sale torno torno alla colonna, facendo 23 curve, che costituiscono un nastro di 200 metri. La parola "nastro", così cinematografica, non è stata da noi usata per la prima volta, volgarmente applicata, scelta un po' alla leggera. Coutenau e Chapot nella loro "Art Antique" (Paris, 1930) la usano, quando dicono che la colonna ha tutt'intorno "un ruban de reliefs ininterrompu". A volte ci sono "panoramiche" (ad esempio, la sottomissione di Decebalo e del suo seguito e



Il bisonte di Altamira, primo tentativo di pittura in movimento, fatto nella età della pietra



Dettaglio della narrazione grafica delle imprese contro i Ducl nella colonna trionfale, a Roma

il suicidio collettivo dei capi daci) che Coutenau e Chapot qualificano "grandi panorami conclusivi, finali da ultimo atto".

A volte, invece, splendidi "primi piani" ci offre questo meraviglioso documentario realista. In uno tra i più vecchi sarcofagi cristiani (IV secolo) del Museo del Laterano, una gentile mano anonima vi ha scolpito, distribuite elegantemente in due file sovrapposte, varie azioni culminanti dell'Antico Testamento: Mosè sulla montagna, Abramo, Daniele, ecc.

Per un certo periodo, poi, i cristiani, timorosi che la dottrina di Gesù equiparata alla religione pagana, si astennero da queste rappresentazioni. Ma, più tardi, si cominciarono ad alzare energiche voci, fra le più auto-

rizzate della Chiesa, perchè venissero riprese quelle realizzazioni nate da un sincero fervore. E' di Papa S. Gregorio (590-604) a Serenus, vescovo di Marsiglia, questa lettera, che è una grande profezia del valore culturale e popolare del cinema: "Lodiamo il vostro zelo per impedire che si adori l'opera degli uomini; ma stimiamo che non sia giusto arrivare a distruggere le immagini.

Le pitture stanno nelle chiese affinché quelli che non conoscono le lettere leggano sui muri ciò che non sanno leggere sui libri".

Ed ecco che nella cattedrale di Monseale troviamo magnifici esempi in mosaico (sec. XII).

Una delle opere più ammirate del ricco tesoro di S. Marco a Venezia, è il mosaico del se-

colo XIII, che decora una delle cupole dell'atrio e in cui sono narrati cinematograficamente i supremi istanti della creazione: brillanti immagini si succedono con meravigliosa continuità, con ritmo crescente, come in un film.

Non dimentichiamo gli affreschi di Giotto ad Assisi e a Padova e neppure la "Passione", di scuola giottesco-romagnola, di scuola giottesco-romagnola, che si conserva nella pinacoteca vaticana e il trittico con la "Passione" di scuola fiorentina dello stesso secolo (Pinacoteca Vaticana). Un'altra versione importantissima di questo tema, dall'Annunciazione alle Pentecoste, è quella costituita dalle mirabili pitture murali del Giotto spagnolo, Ferrer Bassa, nel Monastero di Predalbes (sec. XIV).

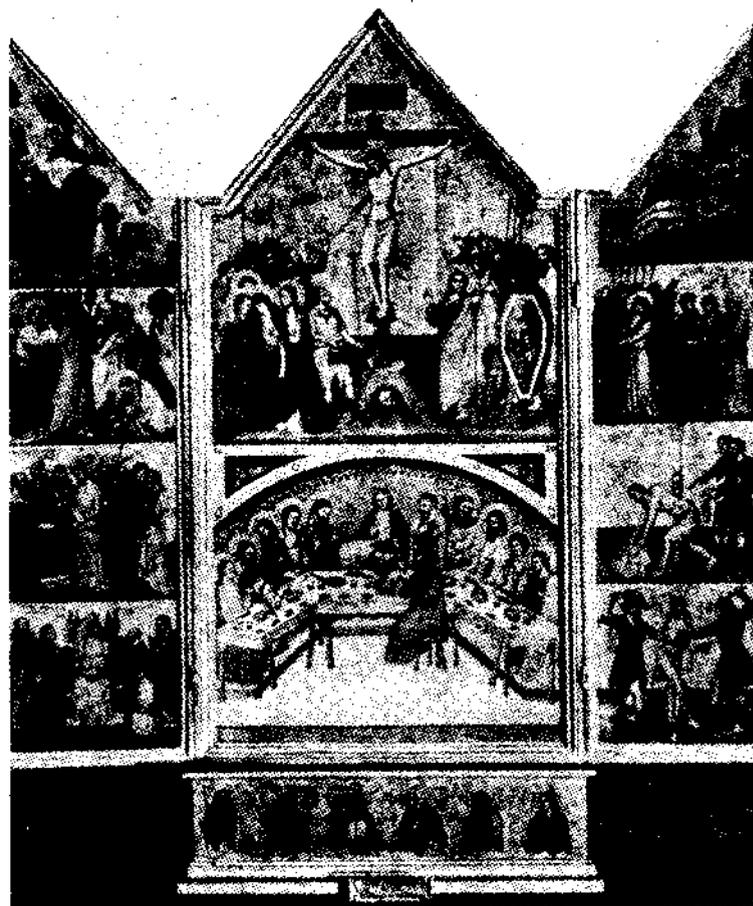
I fatti e i miracoli dei santi patroni seguitano, per molto tempo, ad essere narrati nello stile che ci interessa. Ricordiamo, tra gli altri, "la vita di S. Marti-

no" a Segorbe e quelle di San Domenico di Guzman e di San Pietro da Verona (Museo del Prado) del sec. XV.

Al Museo del Prado troviamo anche le quattro prodigiose tavole in cui Botticelli, aiutato da Jacopo del Sellaio e da Bartolomeo di Giovanni narrò per immagini la storia di Nastagio degli Onesti, come Boccaccio la riferisce nella sesta giornata del "Decamerone", in un cassone da regalare alla sposa di Gianizzo Pucci, Lucrezia Bini, nel 1483: quattro scene di autentica continuità cinematografica per quel che riguarda tanto azione che personaggi e scenografia. Più tardi questo modo di esprimersi, anticipatore del cinema, è venuto man mano rarefacendosi, fino a esaurirsi completamente.

Il bisonte d'Altamira correndo si accompagna ai cavalli dei film all'aria aperta!

ALDO SCAGNETTI



Trittico con la narrazione della storia di Cristo, della scuola fiorentina del secolo XIV, esistente nella Pinacoteca Vaticana

## PICCOLA ENCICLOPEDIA TECNICA

### METODO DIETERICH

Immaginato dall'americano Dieterich nel 1933 per combinare una scena di primo piano con uno sfondo girato separatamente. All'uopo si userà una macchina da presa che permette di far scorrere contemporaneamente tre pellicole. Questa terna di pellicole è costituita da:

1) una pellicola frontale ortocromatica con uno strato rosso che funziona da filtro di luce;

2) un positivo della scena di sfondo precedentemente girata e stampata su pellicola a supporto sottile;

3) una pellicola posteriore pancromatica.

Per quanto riguarda l'illuminazione nella sala di posa, il primo piano sarà illuminato con luce azzurra mentre lo sfondo, costituito da uno schermo bianco, sarà illuminato da una luce rossa (esente da radiazioni blu e verdi).

In queste condizioni la pellicola frontale riceverà solo la scena di primo piano su sfondo trasparente, mentre la pellicola posteriore riceverà lo sfondo entro il quale vi sarà la sagoma trasparente della scena di primo piano. Infatti la scena di primo piano che è illuminata con luce azzurra impressiona solo la pellicola frontale, poichè lo strato filtrante rosso assorbe tutte le radiazioni azzurre. Dove manca il primo piano resta scoperto lo sfondo la cui luce rossa attraversa senza impressionarlo il primo strato ortocromatico e stampa sulla pellicola posteriore l'immagine esistente sulla pellicola centrale.

I due negativi così ottenuti vengono stampati sovrapposti ottenendo un unico positivo.

### LAMPI

Gli effetti di lampi, fulmini, baleni, ecc. nella rappresentazione di scene temporalesche possono essere ottenuti in diversi modi. Per i fulmini e i lampi si rende incandescente o si provoca la fusione di un sottile filo di ferro foggiato a zig-zag, appeso in alto nel teatro di posa facendolo percorrere da una corrente di forte intensità ovvero si fa rapidamente accendere una linea sottile di polvere di magnesio.

Contemporaneamente s'illumina d'un tratto la zona circostante e scoprendo di colpo alcune lampade sino allora tenute coperte oppure provocando l'accensione di forti quantitativi di polvere di magnesio (tue lampo) all'infuori del quadro di presa. Un ripiego di pessimo gusto consiste nel graffiare raffigurazioni di saette nel positivo o nel rappresentare tali saette con inchiostro di China direttamente sul negativo.

### VENTO

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

Il vento può essere prodotto artificialmente tanto in teatro quanto negli esterni. Generalmente si adopera a tale scopo un motore d'aeroplano con relativa elica che funziona da potente ventilatore. L'intensità della



« Uragano ».

corrente d'aria prodotta può essere regolata con la velocità dell'elica e può raggiungere facilmente anche veri effetti di uragano. Per rendere più visibili questi effetti di vento si può spargere polvere o sabbia dinanzi all'elica o aiutare la visibilità del vento gettando nella colonna d'aria foglie secche o pezzi di carta o materiali simili o anche incanalandovi fumo o vapore.

Per ottenere effetti di brezza leggera bastano pochi ventilatori comuni, utilizzabili specialmente per avere un leggero movimento, per esempio, i film da ricordare per uso tragica-

delle tendine delle finestre. mente bello del vento, si contano sulle dita di una mano. Ne LO STUDENTE DI PRAGA, di Galeen, nella scena del bosco in cui lo studente tenta invano di colpire l'ossessionante doppio, il vento è veramente anche esso forza ossessionante, demone. Ma l'ossessione demoniaca ha

forse chiamato ne IL VENTO dello svedese Sjostrom, una specie di cupa saga nordica, ambientata in un deserto d'America: una vera epopea del vento, fosca e indimenticabile. Qui torna, forse attraverso miti di remotissima origine, l'idea della natura demoniaca dei venti, in cui la più antica mitologia vedeva mostri usciti dalla terra. I venti sono qui demoni sotto forma di mostruosi corsieri.

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

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



« Uragano ».



« Uragano ».

# BANCA POPOLARE COOP. AN. DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1942

DEP. FIDUC. E CONTI CORRENTI L. 4.870.506.745,35

CAPITALE E RISERVE L. 243.314.653,86



**BEN PIANTATI...**

... e sani si conserveranno sempre i vostri denti se li pulirete con "**ALBA RUMIANCA**", che evita anche le pericolose infiammazioni delle gengive.



## Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia  
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

## ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

### La polizza dotale

Una forma assicurativa consigliabile quando il contraente non abbia che una sola persona cara cui devolvere il beneficio del suo atto di previdenza, è la così detta "POLIZZA DOTALE", che illustriamo col seguente

#### ESEMPIO PRATICO

Un padre dell'età di anni 27 vuole costituire a favore di una sua bambina di due anni una dote di 25.000 lire, che dovrà essere corrisposta alla bambina stessa quando avrà raggiunto il 25° anno.

A tal fine egli, quale contraente, s'impegna a pagare, al massimo per 23 anni, il premio annuale di L. 801,25 all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni che, a sua volta, assume gli obblighi seguenti:

1) di corrispondere a scadenza il capitale assicurato, se a quell'epoca la beneficiaria sarà in vita;

2) di rinunciare all'ulteriore incasso dei premi, pur mantenendo immutato l'obbligo di corrispondere come sopra l'intera somma assicurata, qualora il contraente (genitore) venisse a mancare durante lo svolgimento del contratto;

3) di restituire al contraente i premi incassati al netto di tasse e interessi, in caso di morte della beneficiaria prima della scadenza del contratto; restituzione inoltre che sarebbe fatta a chi di diritto, se nel frattempo fosse morto anche il contraente.

Per informazioni e chiarimenti rivolgersi alle Agenzie

**DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI**

(33)

## Banca d'America e d'Italia

#### FILIALI:

ABBAZIA  
ALASSIO  
ALESSANDRIA  
BARI  
BOLOGNA  
BORGO A MOZZANO  
CASTELNUOVO  
DI CARFAGNANA  
OHTAVARI  
FIRENZE  
GENOVA  
LAVAGNA  
LUCCA  
MILANO  
MOLETTA  
NAPOLI  
PIANO DI SORRENTO  
PONTICAGNANO  
PRATO  
RAPALLO  
ROMA  
S. MARCERIA LIGURE  
SAN REMO  
SESTRI LEVANTE  
SORRENTO  
TORINO  
TRIESTE  
VENEZIA

Sede Sociale  
**ROMA**

Direzione Generale  
**MILANO**

Capitale versato L. 200.000.000  
Riserva ordinaria L. 12.000.000

# FILM DI QUESTI GIORNI

## SCIANGHAI

(Shanghai) - Francia - Produzione: Romain-Pines. Distribuzione: Minerva - Regia: G. W. Pabst - Interpreti: Louis Jouvet, Christiane Mardaine, Raymond Rouleau, Suzanne Després, Alerme.

Mutilato nella sua stesura, invertito nei suoi dialoghi e nel suo montaggio originale, questo film di G. W. Pabst giunge sugli schermi romani in ritardo di circa sei anni. SHANGHAI, infatti, fu girato in Francia nel 1938.

Si sa che l'opera d'arte, pur conservando legami sottilissimi col suo luogo ed il suo tempo di nascita, sfugge poi, in ultima analisi, ad ogni empirica collocazione storica, tuttavia resta nella storia propriamente detta quel tanto d'inevitabile, immediato e lontano contribuito che, ogni volta, l'opera d'arte reca necessariamente con sé: ora allo sviluppo dei mezzi artistici, ora all'affinamento di un costume poetico, ora alla chiarificazione di una linea estetica. Ciò accade tanto spesso anche se l'opera non s'impone con una sua vera e propria natura poetica, ma si riduce ad una enunciazione di principi morali, filosofici eccetera, ed accenna a nuove scoperte tecniche e formali.

Ma, è possibile parlare di arte a proposito di SHANGHAI? Evidentemente no. È possibile, allora, collocarlo nel numero di quelle opere che indicano nuove strade, nuove scoperte, nuove conquiste? Si vedrà che neppure a questa seconda domanda possiamo rispondere affermativamente.

Nonostante le brutture arretrate a SHANGHAI, dalle forbici della censura italiana si nota nel complesso del film una convenzionale maniera di procedere, ed una banale caratterizzazione di tipi ed ambienti: persino quella presentazione del personaggio interpretato da Louis Jouvet, e che su definitiva risulta di un certo effetto, appartiene oramai ad un modo proprio del film poliziesco e di malavita. Accanto a ciò nelle altre cose fanno parte di una terminologia di vecchio tipo, terminologia per cui soprattutto il cinema americano ha trovato il suo successo più duraturo nell'essere, con Pasullo di essa, creato dei simboli standard, attraverso i quali il pubblico riconosce subito i suoi eroi o i suoi antipatici, stabilisce il rapporto fra il Bene e il Male.

Qui, in SHANGHAI, quel malefico personaggio chiamato il Serpente Nero, gioca, in certe scene, con una piccola palla di vetro, lanciandola in aria ogni volta che il suo discorso vuol essere più subdolo e più minaccioso, trattenendola nella mano, invece, quando vuole osservare sul viso della vittima l'effetto del suo parlare. La palla gettata in aria scandisce il tempo delle parole dell'uomo, regola la gravità di esse a secondo delle soste che costui le fa compiere, stabilisce pertanto la comprensione del maggiore o minore pericolo che la vittima corre. Espedienti di questo genere costituiscono, dunque, il *terminetto* di una situazione drammatica, o comunque sottolineano e caratterizzano il cinema, l'apatia, la freddezza di un determinato personaggio. Nel nostro caso specifico, col perpetuarsi di un simile gioco anche in altre circostanze, si offre il modo allo spettatore di comprenderne il più diretto significato e di coglierne il suo conseguente risultato; talché nello svolgersi degli avvenimenti, quel gioco della palla può sostituirsi, addirittura di persona, ai personaggi ed ai fatti, e tenderne la natura stessa senza alcuna possibilità di equivoco.

Nasce così l'allusione visiva, ovvero si crea quella straordinaria capacità, tutta particolare dell'espressione cinematografica, di investigare nella anima e nei reconditi pensieri dell'uomo sulla base di una acuta osservazione che oggetti e cose a lui più vicini e più familiari permettono; si crea, altresì, il cosiddetto *material plastico*, fornito da elementi inanimati, e che rappresenta quella magica partecipazione della materia e della natura alla vita dell'uomo.

Scoperte fra le più importanti che i creatori del cinema abbiano fatte. Ma come ogni scoperta, anche queste se non sono vivificate da nuove attribuzioni, rischiano di generare una fredda e schematica maniera ed uno stabile *accademismo*.

Appartiene, pertanto, alla convenzionalità di una tale maniera il caso della palla di vetro nelle mani del Serpente Nero in SHANGHAI.

Quante volte non abbiamo noi visto gingillarsi con simili arnesi personaggi del tipo di questo preso in esame? Dall'impassibile commissario di polizia che investigando fa rigirare nelle sue mani una matita, allo spietato gangster che nell'impattare ordini ai suoi sicari fa roteare intorno ad un dito la catena del suo orologio, oppure si gingilla col mazzo delle sue chiavi, c'è, infatti, tutta una serie, ben catalogata, di stitifiche nevrosi. Opera dell'artista non è anche quella, dunque, di non mortificare il proprio linguaggio con la presenza di luoghi comuni e di distruggerli ogni volta creando nuove forme d'espressione? Pabst ha mancato in questo?

Ma con Pabst quanti altri registi — la straragionanza — lasciano avvivere questo stupendo mezzo d'espressione artistica. Abbiamo detto che il cinema americano ha portato il massimo contributo alla creazione di una tale convenzionalità col moltiplicare all'infinito, senza stancarsene, situazioni come quelle elencate. Per tutto ciò, già da tempo nel cinema, si è creata una semplicistica quanto arida suddivisione del mondo in schemi scolastici che minaccia di seppellire e di falsare la varietà di vita, di stati d'animo, di situazioni offerte dalla realtà umana. Pabst fu, in altra epoca, fra i primi creatori del cinema a lottare contro questa tendenza. Chi non ricorda fra le sue opere CRISI, LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, ATLANTIDE, dove il calore umano, del tutto negato nel linguaggio cinematografico d'allora, coincideva sempre con la intuizione delle possibilità espressive del mezzo tecnico?

È un segno evidente di decadenza l'essere rimasto sovraccato, ora, da quegli stessi schemi che qualche tempo prima aveva combattuto. Ed infatti, quale miseria suscita, per un uomo come lui che ha dato alla Storia del cinema alcuni fra i suoi classici più importanti, il vederlo inaridito a tal punto da essere costretto a servirsi di un banale contrappunto, come è quello della rosa recisa dal suo stelo, per esprimere l'allusione allo suicidio di un uomo.

Abbiamo detto che SHANGHAI nacque in Francia nel 1938, epoca in cui quel paese cominciava ad essere motivo di serie preoccupazioni per i grassi banchieri hollywoodiani. Vi erano nate delle forze cinematografiche che non avrebbero mancato di influenzare a loro favore il mercato mondiale. Duvicrier concepiva un tipo di prodotto destinato a grande successo, frutto di un felice compromesso fra il cinema commerciale per le grandi masse, ed il cinema artistico per una ristretta minoranza di piccoli-borghesi fanatici e vittime del loro umano garbato gusto. Renoir aveva già realizzato la sua grande illusione e come il suo *GRANDS HOMMES*.

Pabst non fu all'altezza dei tempi, nonostante avesse alle sue spalle un passato che Renoir stesso e Carné avrebbero potuto invidiarli. Invece di proseguire il suo cammino di creatore, egli, ora, si inacidisce e all'occorrenza, come per questo SHANGHAI, va a ripescare le vecchie formule un tempo a lui care pur di mantenersi a galla; formule, però, che hanno fatto ormai la loro strada e che mente più, se usate freddamente, possono denotare all'espressione cinematografica sempre in continuo sviluppo.

Un attento osservatore, infatti, può scorgere in SHANGHAI quei modi e quegli accenti propri del Pabst della prima maniera. Con questa differenza: che mentre là si era in presenza di un Pabst sollecitato e tormentato, alla ricerca del suo linguaggio, quel linguaggio che lo perlerà poi a concepire la sua massiccia opera, LA TRAGEDIA DELLA MINIERA, qui, invece, si rivela un Pabst invecchiato che ha solo in ricordo formalistico del suo tempo antico e non può, quindi, apportarci quel calore che spignona sempre da una fede intatta. Ci si riferisce specificamente a CRISI, opera con la quale questo SHANGHAI, considerata nella sua struttura tecnico-narrativa, ha più punti di contatto.

Si sarà notato in SHANGHAI quella tendenza a narrare per mezzo di stati d'animo e non seguendo lo sviluppo immediato del racconto a cui i fatti condurrebbero. Si ha come l'impressione che ad ogni istante l'azione si fermi e che i personaggi vengano ad essere immersi in una sorta di dilemma psicologico. Trattasi, infatti, proprio di dilemma in quanto quella pretesa di creare un « clima », di « ambientare » o di fare della psicologia, finisce poi sempre per restare solo una intenzione letteraria di Pabst. Può servire d'esempio, a questo proposito, tutta la scena in cui la madre-ballerina canta una canzone al pianoforte per il giovane giornalista che si trova nel suo camerino; quella canzone che poi porterà costui a riconoscere la figlia della donna. Nella scena che fra i due un continuo scambio di sguardi, l'uno e l'altro sembrano lo-

gati come da misteriosi sottintesi; tuttavia niente di tutto ciò esprime il loro volto, ed il brano si conclude in un insieme di piani che non aggiungono alcunché alla comprensione dei rapporti esistenti fra i due. Pure qualcosa doveva esserci nella mente di Pabst che l'invitato oramai avvizzito non ha saputo sostenere. In tal modo la scena resta soltanto un insieme di belle fotografie, mentre in altro tempo — quel tempo di crisi — quando l'invitato era sicuro e sereno da freschezza, si sarebbe avuto una sequenza ricca di contenuto umano. Citiamo di corsa l'incontro nel tabarin fra la protagonista Brigitte Helm e quell'annoso cocainomane, o, sempre nello stesso locale, tutti gli avvenimenti che si sviluppano intorno alla donna, assediata dai suoi risi libidinosi del peccatore ubriaco e dagli sguardi indignati e di rimprovero del pittore defuso. Car che evidenzia espressiva e con quanto capacità analitica erano essi, al loro gli stati d'animo, ebbene alla recitazione degli attori. Eppure siamo in presenza di uno stesso metodo tecnico, il linguaggio di Pabst non è cambiato, le sue intenzioni sono sempre le stesse. Riterremmo a dimostrare ciò i pochi attimi, come sono scattati, che ci sono in SHANGHAI. Il primissimo piano dell'assassina che prende il sole, appoggiata ad un muro, e l'attesa di poter guardare la ballerina fra la tolleranza di lei che un volta languidamente raddrizza su di una sedia ma nell'espressione e nell'atteggiamento del quale si legge, in modo irrimediabile, i segni di una deficienza insensibile; un volto che sembra implorare disperatamente perdono non soltanto per sé, per la sua abilita, ma anche per tutta una società di emarginati della quale egli è uno dei rappresentati discesi più in basso. Potenza plastica di un grande scultore. Ed ancora: un'emozione tenuta dal giovane cinese avversario del Serpente Nero, la rapida esuberanza con cui si scosta la sua testa ed inespugnabile presa di posizione sociale, rappresentata da quella mani degli astanti sollevate in alto, quale segno di solidarietà umana e desiderio di giustizia insieme; tutto ciò, calato dall'obiettivo nella sua essenza più intima, non c'è, dunque, uno schiacciante esemplare, nel confronto del resto, di che cosa Pabst avrebbe potuto dare se fosse stato sostenuto, per tutto il film, da quella stessa forza inventiva?

Si consideri, poi, che alla espressività del linguaggio usato, alla convenzionalità di scelta del materiale plastico, alla incapacità trasfiguratrice che traspare da tutto, si aggiunge anche una pochezza e una inerte costruzione dei personaggi, tutti incoerenti e retorici.

Jouvet recita il ruolo di un malato di cui vittima della propria inebetizzazione, e si comporta, come al solito, da attore che sa il fatto suo, ma anche questa volta, non una invenzione che esca dal suo rispetto scenico è dato di cogliere dai suoi gesti e dal suo volto.

## EDITORIALE DELLE ARTI

IN PREPARAZIONE:

COLLANA DI MONOGRAFIE SUL CINEMA  
COLLANA DI MONOGRAFIE SUL TEATRO

# *Bieticoltori!*



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

**SERGIO PANETTI** (*Reggio Emilia*) - Ti ringrazio della simpatia. L'approvazione dei lettori ci stimola a lavorare meglio e ci soddisfa oltre ogni dire. Auguri.

**LUIGI DELLA VALLE** (*Siena*) - Walt Disney, dopo FANTASOUND ha fatto un nuovo cartone animato a lungometraggio, dal titolo BAMBÌ, il cui soggetto è stato tratto da un racconto dello scrittore austriaco Felix Salten. Dopo di che ha sospeso la sua attività artistica, a causa degli attuali avvenimenti, limitandosi a produrre filmetti di propaganda.

**TINA MESSEA** (*Forlì*) - Intelligenti i tuoi interrogativi e obiettivamente esposti. È storicamente certo che, domani il cinema, impiantato su basi completamente nuove, riprenderà il suo giusto cammino, la sua precisa utilità, e che gli uomini di cui parli si verranno a trovare istantaneamente sbalzati fuori. T'invito perciò fin d'adesso, a un solido esame intorno alla responsabilità che vorresti assumere, ad autocriticarti duramente, per stabilire se la tua è soltanto un'ambizione sbagliata.

Nel caso contrario, a studiare e ad educarti con profondo senso morale.

**LAURA GIUDICE** (*Viale Furio Camillo, 23 Roma*) - Desideri acquistare da un lettore romano musicista il volume « Del bello nella musica » di E. Haaslick (edizione Ricordi o altre edizioni), nonché il primo fascicolo dei compiti di teoria musicale di Pozzoli (edizione Ricordi). Grazie ed auguri.

**UN LETTORE PESARESE** (*Pesaro*) - Per ragioni ovvie non mi è possibile, per ora, accontentarti. Sei zitta a lavorare.

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



**GIUSEPPE DONATO** (*Via Cadore, 51 Milano*) - Hai letto sul numero 171-172 di « Cinema » l'articolo di Guido Guerrasio « La composizione figurativa delle inquadrature » ed unisci queste postille: Non bisogna fare a priori della scuola o accademia; la storia insegna che, in ogni tempo, tale studio fu antiartistico.

Del resto l'aurea proporzione delle statue antiche è stata ritrovata, a posteriori, dagli studiosi, analizzatori; ma certamente l'artista non ne fece uso nel creare il suo capolavoro, affidandosi solamente alla sua intuizione creativa. Dirò di più: tale scoperta non ebbe alcun risultato applicativo nell'arte.

Inutile quindi lo studio? No, anzi è un presupposto dell'arte, e per riconoscerla e per il fatto che senza la padronanza dei vari mezzi necessari, l'intuizione artistica non si può manifestare.

Nel caso in specie, non si deve con-

siderare la composizione figurativa a sé stante; poiché in tal caso si avrebbe solamente una bella fotografia. È vero che un film è seguito di più fotografie; ma mentre questa è una manifestazione d'arte statica, quella invece è dinamica.

Quindi la composizione, una delle tante parti da curarsi per la resa dell'opera d'arte, non dev'essere considerata da sola, ma nel complesso dei fattori visione-suono-movimento (che i suoi massimi fattori sono costitutivi del cinema e l'inquadratura e la composizione rientrano nella visione).

Ma tali proprietà peculiari sono dei mezzi costitutivi che non devono rimanere fine a se stessi; quindi la loro valorizzazione quantitativa è non-arte.

E se è vero che in natura c'è costruttivismo, lo è solo nel mondo microscopico e non in quello macroscopico che cade generalmente sotto i nostri sensi. Quindi non bi-

sogna indulgere eccessivamente alla stilizzazione razionale per non cadere in un simbolismo, sempre, o quasi antiestetico.

**SILVIO BARRESI** (*Genova*) - Desideri metterti in corrispondenza con altri lettori per cambi od acquisti di numeri arretrati di « Cinema ». Intanto saresti disposto a cedere i numeri 15, 28, 30, 31, 33, 34, 36, ricevendo in cambio o per acquisto i numeri 13, 16, 17, 19, 26, 27, 29. In più saresti disposto ad acquistare qualsiasi numero che vada dal numero 66 al 100. Trascriviamo il tuo indirizzo: Via Giovanni Lanza, 25 - Genova.

**UN LETTORE ROMANO** (*Roma*) - TERESA RAQUIN di Emile Zola, è stato girato in Germania da Jacques Feyder. Sceneggiatori: Carlsen, Haas e Feyder; scenografia di Andrej Andreeff; attori: Gina Manes, Wolfgang Zuber, Jeanne Marie Laurent, Hans von Schletow, Paul Henckels, VICOLA D'ARMI (1930), diretto da Marcel L'Herbier, da un romanzo di Claude L'Herbier, sceneggiato dallo stesso L'Herbier e da Charles Spaak, interpreti Annabella, Victor Francen, Pierre Renoir, Signoret.

**GIANNITRAPANI** (*Mombello*) - Il numero 162 di « Cinema » che desideri è disponibile in Amministrazione. Invia pure l'importo di lire dieci. Avverti i lettori, i quali ne avessero bisogno, che sei disposto a cedere i primi dodici fascicoli della Rivista. Disponi anche di diversi numeri della rivista « Sapere ».

**SARATTINI PIETRO** (*Via Nosedella, 6 Bologna*) - Desideri la pubblicazione del tuo indirizzo per corrispondere con qualche lettore di « Cinema ».

IL NOSTROMO

Produzione: CINES

Esclusività: E. N. I. C.

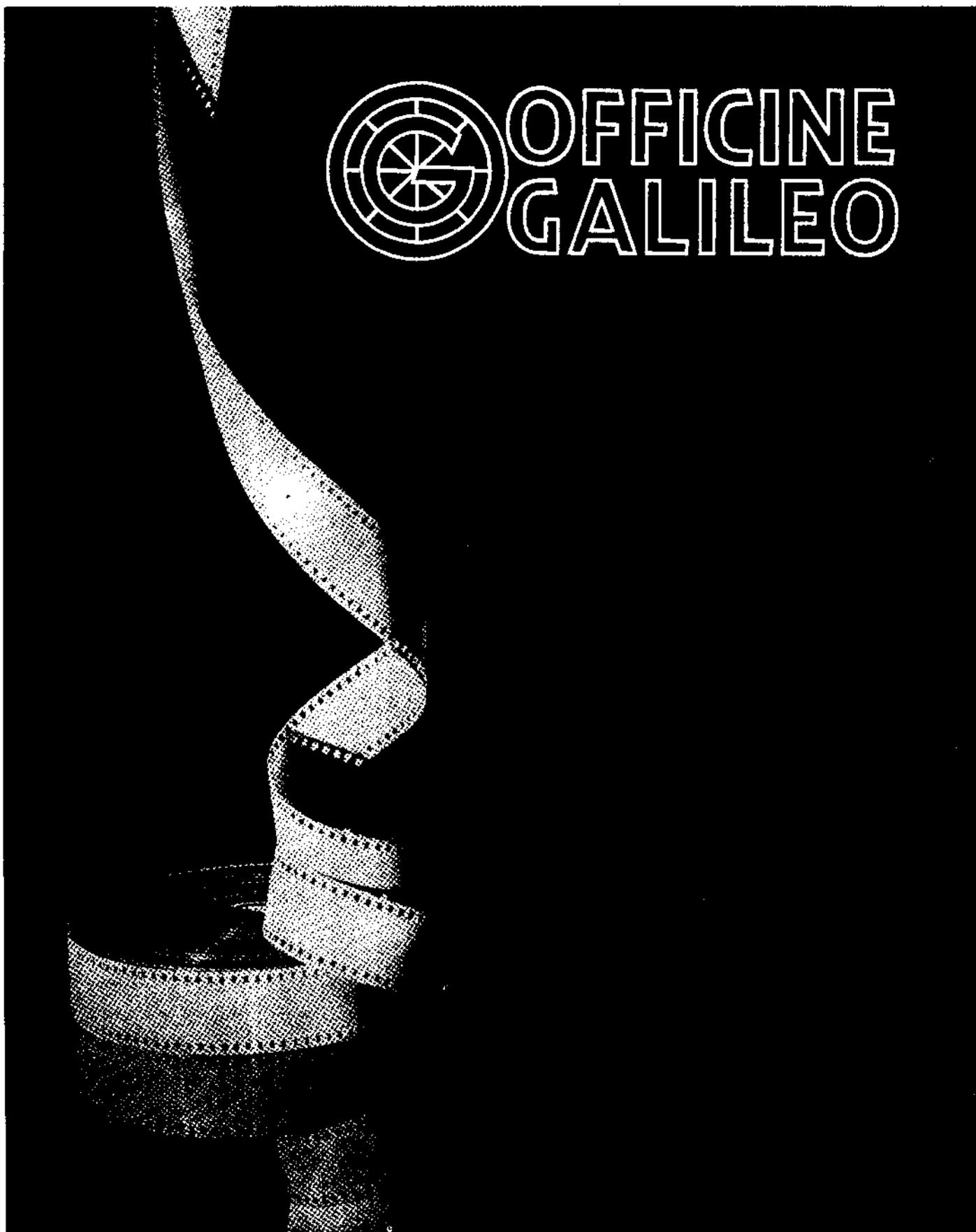


*La Locandiera*

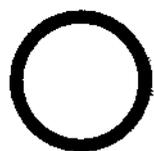
Interpreti:

Emilio Baldanello - Paola Borboni - Gino Cervi - Elsa De Giorgi - Armando Falconi - Luisa Ferida - Carlo Micheluzzi - Camillo Pilotto - Mario Pisu - Mario Siletti - Olga Solbelli - Osvaldo Valentini

Regista: Luigi Chiarini



**PER LA CINEMATOGRAFIA:**



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

*per un maggior rendimento delle semina*



**CALCIOCIANAMIDE**

**TERNI**

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



# SAFAR



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