

cinematografo



Mary Doran, nuova graziosissima stella del firmamento Metro Goldwyn Mayer

Stampato in rotogravure presso lo Stabilimento Grafico S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, v. E. Q. V. s. n. 13-a - Riproduzioni eseguite con Lastre Cappelli.

LA

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA

Films Paramount

SEDE CENTRALE

ROMA

VIA MAGENTA 8



PRESENTA



LA SQUADRIGLIA DEGLI EROI

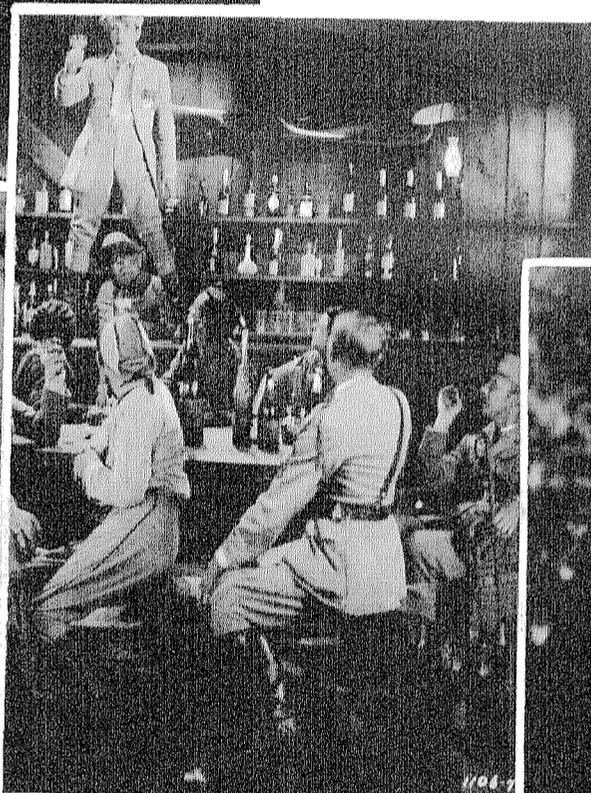
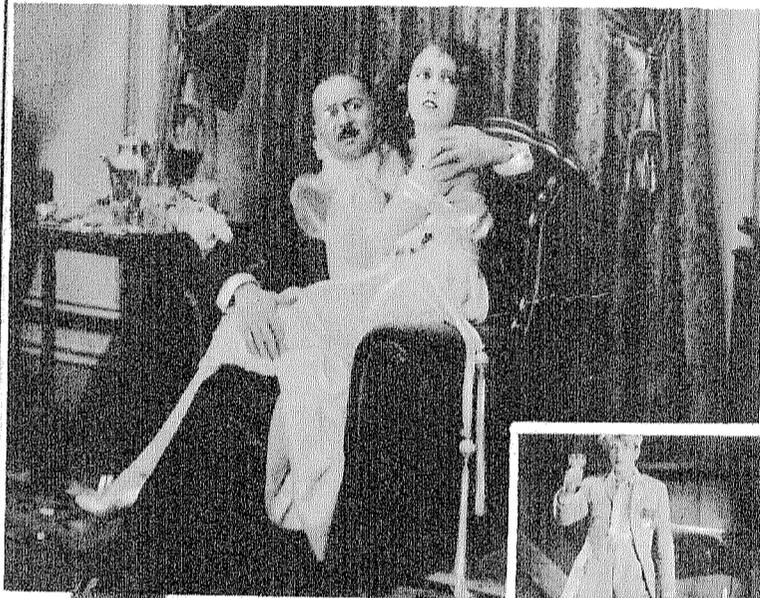
con

FAY WRAY

e

GARY COOPER

Una stupenda
pagina d'ardimento



è un film Paramount

cinematografo

ABBONAMENTI:

UN ANNO	L. 20 —
UN SEMESTRE	L. 12 —
UN NUMERO	L. 1 —
arreato	L. 1,50
ESTERO: il doppio	

DIREZIONE: Via Lazio, 9
REDAZIONE AMMINISTR.: Via Mondovì, 33
TELEFONO 70-454
Tariffe delle inserzioni

Prima pagina	L. 700
Ultima pagina	L. 600
Una pagina interna	L. 500
Mezza pagina	L. 275
Una colonna (su tre)	L. 200

Per un cinematografo nazionale

Pubbllichiamo qui sotto un articolo di Giuseppe Prezzolini che benchè apparso nel 1914 conserva un certo sapore di attualità.

Alla mentalità prevalentemente volgarizzatrice di Prezzolini, mentre sfuggiva l'importanza artistica del cinematografo (come quella dello spettacolo in genere), non poteva sfuggirne il valore educativo e documentario. Con questo interessante articolo, primo di una serie che ci riserbiamo di pubblicare, «Cinematografo» vuole far vedere come mentalità diverse ed antitetiche siano d'accordo nell'impostazione di un medesimo problema.

Si è fondata a Milano una Associazione che si propone di fornire proiezioni fisse e cinematografie istruttive e morali alle associazioni di coltura popolare. Dico subito che l'approvo e che applaudo; e che serivo per trovare altri che l'approvi e l'aiuti con me. Mentre da Roma ci vengono progetti stupidamente restrittivi, a Milano si pensa sul serio a migliorare uno stato di cose che tutti deploriamo. Ecco un'iniziativa che gioverà alla sanità morale degli italiani più del progetto Calabrese sui cinematografi e dei propositi brachettai di babbo Luzzatti. Il bene per forza è stato sempre la più grande sventura che sia capitata alla morale, e al male evidente di certi spettacoli non si ripara se non con l'opporre spettacoli buoni e soprattutto a buon mercato. La maggioranza è composta di indifferenti e di persone moralmente poco caute; le quali cadon nel vizio molto spesso perchè non si è loro offerta con eguale facilità la via della virtù. Moralmente parlando è certo che e reclute così guadagnate non contano molto, ma socialmente trattando, il vantaggio è indiscutibile.

Ma vediamo piuttosto che cosa può fare questa nuova associazione. La forza persuasiva del cinematografo è stata subito compresa e afferrata nei paesi anglo-sassoni dai partiti politici, dalle sette religiose, dalle associazioni di coltura e di propaganda morale. Ricordo che a Firenze una delle società che per la prima fece tentativi di questo genere fu appunto la *Salvation Army*.

Noi l'abbiamo lasciato sfruttare per più anni dai commercianti ed è già meraviglioso che non abbiano coltivato di più il genere osceno. Ancora non s'è visto sui cartelloni del cinematografo «La prima notte di matrimonio» o «Le avventure di Susetta». Ma in mancanza dell'osceno e del solleticante, v'è grande abbondanza di genere fiacco e falso, morale nell'etichetta e immorale nella sostanza, che nessuna legge materiale può colpire e che la legge della coscienza condanna. Cinematografie «moralì» nel senso dolcissimo della parola non mancano davvero, anzi sono la porzione fondamentale del cibo misto largito al pubblico minuto di quegli spettacoli. Le virtù cardinali e teologali vi trionfano immancabilmente e, di rispetto, i sette peccati capitali vi si vedono schiacciati senza remissione. Tutte le figure del dramma popolare e burattinesco e della commedia dell'arte vi compaiono.

Speriamo che da questa peste dell'anima la nuova associazione si sappia tener lontissima e non si faccia illudere dai mani-

polatori di cinematografie, architettate ed eseguite da commedianti e comparse: chè, anche indorate da sette strati di «moralismo», l'effetto è disastroso per la vita etica. Anche le virtù della Pulzella, la rivolta di Balilla, la morte di Anita, passate attraverso il gesto glutinoso d'un guitto manierato, insegneranno al popolo le commedie dell'eroismo e la finzione del sentimento, ma non lasceranno dietro di sé un solo germe di forza morale e uccideranno ogni candore istintivo. Quando io vedo annunciata in un cinematografo una «scena sentimentale» mi vien voglia di gridare: «rispetto al pudore!» e ripenso con disgusto a una scena veduta da me in una sala domenicale di cinematografo in una atmosfera mefitica e grassa dove disperate s'agitavano le braccia d'un ventilatore. Era una di quelle scene di famiglia «povera e onesta» con l'attesa dell'inevitabile portafoglio guarnito di biglietti da cento che il buon borghese estrarrà dalla sacoccia interna della pelliccia. Una donna, che probabilmente, oltre al posare per il cinematografo, faceva qualche altro triste mestieraccio, si sdilinquiava d'affetto per un mimmo di forse cinque anni, coi capelli a parucchina ricciuta e quella cera un po' allungata che danno i troppi dolciumi e i conseguenti troppi intrugli dei medici; queste due canaglie figuravano l'affetto materno tormentato dalla fame del figlio. La mamma d'occasione suscitava il riso, con quelle sue boccaccine e quel mostrare il bianco degli occhi, come quando faceva cenno ai mercanti venuti il venerdì in città; ma il bimbo era addirittura repellente. Aveva del ballerino e della donna di mal affare; si sentiva che doveva esser tutto profumato e impataccato di cerotto come i baffi di un contadinotto indimenticato.

Che dire poi dell'intreccio, stupido irreal e nauseante; degli altri personaggi tolti di peso dai roma zi d'appendice; dei vestiti e della mobilia che fingevano una miseria o un lusso di convenzione; se non che erano in perfetto accordo spirituale con l'azione della femmina e del bimbo ballerino?

Sembrava che il cinematografo avesse riassunto tutte le malattie letterarie del moralismo: l'amore del gesto, il gusto della frase, l'adorazione del manierato; che Cicerone, De Amicis, Ussi e Puccini si fossero messi in collaborazione, uno per il periodo tondo, l'altro per la facile lacrimosità e l'ottimismo imbecille, questo per il róbivecchie romantico e quello per il melodramma tubercolotico. C'era tutto insieme quel che noi italiani dovremmo odiare, e che nessuna legge Calabrese potrà mai colpire.

L'associazione della quale ho parlato avrebbe davvero davanti a sé un bel compito, morale e nazionale. Un'opera di moralità dev'essere pratica, batter sul sodo; esser fondata sulle condizioni storiche d'un paese, comprendere il momento. Ora l'Italia traversa un magnifico periodo: la crisi di due mondi, uno che si sfascia da una parte, un altro che sorge e non sapendo ancora i compiti che dovrà assumere si travaglia per giungerne alla piena coscienza. L'Italia è mal conosciuta dagli italiani, mal conosciute sono le sue vere glorie, coperte dalla solita retorica la sue vergogne. Gli ultimi vent'anni del mez-

zogiorno d'Italia, per esempio, appariranno a chi ne farà la storia, ricchi di eroismo rassegnato e umile. Gli emigranti hanno, senza che il Governo e Paese se ne accorgessero minimamente, compiuto laggiù una rivoluzione pacifica, rovesciato il potere economico d'una classe di oziosi e ignoranti borghesi, estirpato l'usura meglio delle banche rurali, fatto salire i salari, cresciuto il valore delle terre e il loro reddito, chiesta l'istruzione con una avidità della quale l'istruito settentrione non ha idea. Ora di questi fatti l'italiano d'oggi nulla saprebbe se alcuni giornalisti di ingegno non avessero rivelato al pubblico i fatti constatati dalla Commissione di Inchiesta sul Mezzogiorno, e se una Società non avesse mandato giovani a studiar quei paesi.

L'associazione di Milano dovrebbe portare a conoscenza *visiva* di tutti gli italiani questi grandi fenomeni della nostra Italia. Che magnifica serie, per esempio, sarebbe quella dell'emigrante, colto sul vivo, al paese dove vende le poche masserizie e si ingaggia con l'agente, al porto coi sacchi sulle spalle, sul piroscalo, all'arrivo in terra straniera, poi nei vari mestieri, sabbettiere, lustrascarpe, contadino, nelle sue avventure, nei suoi pericoli, poi al ritorno con un gruzzolo in tasca per comprare al paese nativo un pezzettino di terra e costruire una casetta. E far vedere allora le «case degli americani» bianche linde e con fiori sulle finestre. Allora gli italiani saprebbero a che prezzo fu conquistato quell'oro che giovò tanto alla conversione della loro rendita.

Ci sarebbero le nostre industrie lombarde, le grandi bonifiche del Ferrarese che con tanto fervore di parola illustrò il Borelli, gli stabilimenti che si vanno fondando nell'Italia centrale intorno ai corsi rapidi dell'Appennino, e la Maremma toscana che si ripopola con le sue cave e le sue industrie metallurgiche, e il porto crescente d'importanza di Livorno. E questa Italia bisognerebbe farla conoscere anche all'estero dove, finalmente, non è più buon gusto considerarci come tanti suonatori di chitarra e d'organetto, sfaccendati importuni e mendicanti.

E poichè si parla tanto delle nostre terre irredente, e tanto pochi italiani vanno a Trieste, in Istria, a Fiume, si potrebbe far vedere quei paesi, ma non soltanto a panorama e dall'alto come in piacevole escursione, bensì nella loro vita di città che lottano, esponendo le scuole della *Lega nazionale*, i Ginnasi mantenuti dai Comuni italiani, le campagne donde provengono gli slavi a cercare lavoro, le dimostrazioni nazionali in tempo d'elezioni, e anche le scuole sussidiate dalle società slave e tedesche, per avere un'idea esatta del pericolo che rappresentano.

E poi esporre anche le nostre miserie perchè si ripari. Messina ancora di legno, Napoli con i suoi antri fetidi, la Campagna romana con la malaria (e con la nobile istituzione delle scuole dell'agro).

Il cinematografo dovrebbe diventare per mezzo della associazione milanese una scuola di verità e di italianità. Non un attore! Tutta la nazione per scenario; quanto agli eroi non ci sarebbe bisogno di incomodare quelli che s'equilibrano sui piedistalli dei monumenti patriottici: basterebbe cercarli per le strade.

Giuseppe Prezzolini

LA GRAZIA

Tratta da la novella omonima di Grazia Deledda

Adattamento allo schermo e sceneggiatura di Gaetano Campanile Mancini

Per cortesia dell'A. D. I. A. (Autori Direttori Italiani Associati) siamo in grado di pubblicare alcuni brani de La Grazia nella riduzione e sceneggiatura che, dalla novella di Grazia Deledda, ha fatta Gaet. Campanile Mancini. Il film è attualmente in esecuzione, direttore artistico A. De Benedetti, e i nostri lettori ci saranno grati della primizia che offriamo loro.

Qualche frammento di scene della parte 5^a.

913. *ppp.* La porta all'esterno. Simona che, facendo forza contro il vento, tenta rinchiudere i battenti.
914. *pp.* La porta dall'interno. Attraverso i battenti non ancora rinchiusi si scorge nello sfondo del *q.* la campagna, flagellata, nella notte, dal vento e dalla pioggia. Bagliori di lampi.
915. Nel bagliore d'un lampo ecco s'avvanza, tra i campi, Elias, scortato dal Vecchio, da Pietro e da Tanu.
916. *ppp.* La porta all'esterno. Investita dal vento e dalla pioggia Simona, tutta l'anima raccolta negli occhi sbarrati, guarda di fra i battenti socchiusi. Qualche attimo. Poi ella arretra... E la porta si spalanca.
917. Nello stanzone. Simona, gli occhi sempre fissi innanzi a sè, arretra verso la parete opposta alla porta.
918. *pp.* La porta dall'interno, spalancata. Attraverso essa irrompono nubi di pioggia.
919. *ppp.* Simona addossata alla parete all'altro estremo della stanza, terribilmente fiso lo sguardo, sotto le ciglia aggrottate, verso...
920. *pp.* ... la porta. Sulla soglia appare Elias, seguito dagli altri. Egli fa qualche passo nella stanza e si ferma a guardare...
921. *pp.* ... Simona, irrigidita, addossata alla parete.
922. Mentre Pietro rinchiude dietro di sè la porta, Tanu spinge innanzi Elias e con gesto reciso gli indica...
923. *pp.* ... la scranna in mezzo alla stanza.
924. *pp.* Ed Elias, gli occhi sempre fissi su Simona, si lascia andare sulla scranna.
925. *ppp.* Appoggiato allo sporto del focolare il Vecchio fisa gravemente Elias.
926. *ppp.* Pietro siede a un estremo della stanza di fronte a Elias, e, guardandolo torvo, appoggia sulle ginocchia il fucile.
927. *ppp.* Tanu in piedi dietro la scranna in cui siede Elias vigila ogni suo movimento, stranamente lampeggianti di ferocia i suoi occhi di fanciullo...
928. *ppp.* Simona, sempre addossata alla parete e immobile, guarda, con occhi nei quali tra nubi di odio brilla come una tenue luce di amore...
929. *ppp.* ... Elias che la contempla con uno sguardo pieno di tenerezza e d'angoscia...
930. *pp.* Volgendosi a Simona che si scorge nello sfondo, il Vecchio gravemente dice:
Tu devi giudicarlo, Simona.
- 930 bis. *Cont. q.*
931. *pp.* Alle parole del padre, Simona si riscuote. Sempre fissando Elias avvanza — *Pan. or.* — lentamente, come una son-

nambula, sino ad Elias che non distoglie gli occhi da lei. Giunta a qualche passo da lui, e sempre affisandolo, Simona si accoscia in terra dinanzi la scranna, intreccia le mani intorno alle ginocchia, e, proteso il volto sbiancato, ardenti e intenti gli occhi, un poco tremanti le labbra, rimane a guardarlo...

932. Ancora il cielo torbido nel quale grosse nuvole nere si inseguono.

**Il numero scorso (17-3-29)
è stato sequestrato per ordine dell'Autorità di Pubblica Sicurezza**

933. Ancora gli alberi furiosamente sbattuti dal vento, sinistri scheletri nella notte nera...

1000. Tanu agguanta Elias, lo costringe a sedere e prende rapidamente a legarlo ai braccioli della scranna.

1001. *pp.* La porta che dallo stanzone mette alla stanza di Simona si schiude lentamente e sulla soglia appare la piccola Gabina, in camicia da notte, i piedini nudi. Ella guarda curiosa e

sorridente di tra i riccioli che le aureolano la fronte...

1002. *ppp.* L'interno della finestretta sferzata dalla pioggia e sui cui vetri sinistramente batte lo scheletro della glicine. Lividi bagliori di lampi.

1003. Nella campagna la tempesta infuria. Lividi bagliori di lampi.

1004. *pp.* Accigliato, ma sempre terribilmente calmo, Pietro imbraccia il fucile...

1005. *pp.* ... mentre Tanu sogghignando continua a legare alla scranna Elias che si dibatte disperatamente.

1006. *ppp.* Nell'inquadratura oscura della porta spalancata, Gabina, della quale nessuno si è accorto, continua a guardare, sorridente ed ignara.

1007. *pp.* Elias si dibatte, invano, nelle ritorte della corda.

1008. *pp.* Rigida, tragica, Simona lo guarda.

1009. *pp.* Gravemente guarda il vecchio.

1010. *ppp.* Pietro, ora abbassa il fucile per puntarlo su Elias che, nel fondo, continua a dibattersi.

1011. *ppp.* Simona, raccapricciando, volge il capo per non vedere.

1012. *pp.* Mentre Tanu si allontana di qualche passo dalla scranna, Elias, dibattendosi sempre, grida:
Io vi parlo dalla soglia della Morte... se mi negate mia figlia io me la porto con me!

1012 bis. *Cont. q.*

1013. *pp.* Accosciata per terra, gli occhi a terra, Simona è percorsa da un brivido di terrore. Ella si chiude con le mani le orecchie.

1014. *ppp.* Pietro, implacabile, dènega. Egli punta il fucile su...

1015. *ppp.* ... Elias che continua a dibattersi.

1016. *pp.* Nell'inquadratura della porta Gabina, improvvisamente un vivido bagliore la investe, l'avvolge. Con un grido la bimba leva in alto le braccia e come fulminata stramazza a terra.

1017. Tutti si svolgono a guardare verso la bimba che giace inerte a terra, sulla soglia della porta, come un mucchietto di cenere. Simona dà un grido, si riaderge e, come forsennata, d'un balzo si slancia verso la bimba. La solleva tra le braccia. Anche Tanu accorre.

1018. *ppp.* Pietro ha abbassato il fucile, e guarda, terribilmente calmo ma intento...

1019. *ppp.* Presso il focolare il Vecchio guarda, allibito...

1020. *ppp.* Legato alla scranna Elias, come inebetito, guarda con gli occhi sbarrati.

1021. Pazza di terrore e di disperazione, stringendo tra le braccia Gabina inerte, scotandola, chiamandola or coi nomi più dolci, or con le più frenetiche invocazioni, Simona avvanza nello stanzone. Poi cade in ginocchio e serrandosi al seno la bimba disperatamente geme:
Morta... È morta!

1021 bis. Il Vecchio, Pietro, Tanu si fanno intorno a lei muti, sconvolti, atterriti, Elias tenta invano, dibattendosi, di spezzare le ritorte che lo tengono avvinto alla scranna...

Gaetano Campanile Mancini

Leggete...

PARIS ET LE MONDE

La grande rivista internazionale
la sola al mondo redatta in 5 lingue

ITALIANO - FRANCESE - INGLESE
TEDESCO - SPAGNUOLO

Illustrata abbondantemente - Lussuosa
Sempre interessante

Teatro - Cinematografo - Arte - Moda
Sport - Studi politici - Novelle
ecc. ecc.

Con articoli inediti delle più eminenti personalità
internazionali del mondo

Artistico - Commerciale - Internazionale

"Paris et le Monde" pubblica le risposte
di personalità teatrali del mondo intero alla
Grande inchiesta internazionale sul Teatro

SI VENDE in Italia

Chiedetela al vostro giornalato o alla Ditta

A. & G. MARCO VIA CAPPELLINI, 15
MILANO

DIREZIONE GENERALE:

40, Rue du Fg. Montmartre - PARIS (9)

...e Voi vi abbonerete

L'abbonamento di un anno per l'Italia costa Lit. 65

“ Trust ”

Scriviamo sullo scorso numero, nel nostro corsivo « Fallimento », come l'industria americana impressionata dall'offensiva europea, corresse ai ripari e, senza averne l'aria, cercasse una soluzione per l'intricato problema del mercato cinematografico mondiale. Molti, pensando alla potenza americana, avranno sorriso leggendo il nostro articolo e ci avranno trattati da visionari, esaltati e peggiori.

A confermare quasi la nostra parola è giunta improvvisa la grande notizia dell'assorbimento della Metro da parte della Fox.

Una delle migliori e più potenti case americane, la Metro Goldwyn Mayer, è passata, in seguito a un'accorta e fortunata manovra di Borsa, sotto il controllo diretto di William Fox. Si è formato così un poderoso blocco industriale che possiede i migliori e più attrezzati teatri di posa del mondo, controlla un numero stragrande di sale da proiezione, dispone di una potentissima e bene organizzata rete di agenzie per lo sfruttamento dei suoi prodotti e si serve dei migliori artisti che può offrire, oggi, la cinematografia mondiale.

La notizia ha impressionato grandemente giornalisti e cinematografisti che gridano disperatamente l'allarme e vedono in pericolo la nascente industria cinematografica europea. Ci saremmo impressionati anche noi se dall'America non fossero giunte notizie di altri assorbimenti, fusioni, ecc. Si parla infatti di fusioni tra la United Artists e la Fox-Metro; la Warner Brothers e l'Universal e si sussurra anzi, che un formidabile gruppo finanziario assorbirà ed accentrerà tutte le forze cinematografiche americane. Blocco, dunque, o meglio « trust ».

« Trust ». È logica soluzione che la mentalità yankee ha saputo trovare per risolvere la propria cinematografia caduta in crisi già da 3 o 4 anni.

Ma non hanno tenuto presente gli americani, che la crisi della propria cinematografia è dovuta più che a disorganizzazione industriale o commerciale, alla mancanza dell'elemento « uomo ». Non si tratta di crisi produttiva ma di crisi di genialità nuova. L'aver internazionalizzato il proprio film chiamando a raccolta uomini di tutte le razze e di tutti i paesi e l'aver imposto a tali uomini la propria mentalità, ha creato un tipo di film internazionale anfibo che ha perduto ogni carattere d'interesse mancando ad esso, come scriveva Alessandro Blasetti sin dal 1927, « quell'elemento di interesse internazionale » che gli viene dato proprio dall'essere, detto film, tipicamente italiano o francese, o tedesco, o americano.

Credono gli americani, di poter ovviare a tali inconvenienti organizzando un'impresa colossale che si imporrà al mondo non con la bontà dei propri prodotti ma con la forza dei propri miliardi.

Ma dimenticano essi che i films, a differenza degli altri prodotti, debbono essere giudicati da milioni di persone (il pubblico) che sono ormai stanche d'ammirare donne standard o milionari in fregola di sposar dattilografe ma vogliono interessarsi a cose nuove.

Non è certamente il « trust » quello che creerà uomini e mentalità nuove; anzi esso annienterà quello spirito di concorrenza che spronava i singoli produttori a raffinare la propria produzione e questo segnerà, forse, la decadenza.

Cinematografisti, industriali e commercianti del cinematografo, critici, artisti, esteti sono, in questi giorni, preoccupatissimi a causa del film parlante.

Le gazzette di tutto il mondo sono piene di articoli, polemiche, corrispondenze particolarmente nuovi particolari. Ovunque si studiano nuovi sistemi, si perfezionano i già esistenti, si fondano società, si ricercano capitali.

La fusione Fox-Metro è il fatto che maggiormente impressiona gli avversari del film parlante.

Questo nuovo potentissimo organismo industriale a mezzo della ben organizzata rete di agenzie di cui dispone, imporrà al mondo, si crede, questo nuovo prodotto della seconda mentalità reclamistica americana sferrando così la controffensiva alla risorgente industria cinematografica europea. E sarà ancora una volta l'America a vincere.

Così almeno si crede.

Qualche numero fa, a proposito di film parlante, « cinematografo » pubblicava:

« Il film americano, padrone assoluto dei mercati mondiali fino ad oggi, è giunto al limite massimo della perfezione; mentre la vecchia Europa, attraverso anni di meditazioni e di dolorose esperienze, si è accorta finalmente che esiste, per ogni nazione, un problema cinematografico: problema che oltre ad essere artistico è politico ed economico ed ha provocato il sorgere di iniziative industriali potentissime dirette alla produzione di films « europei » che valgano ad alleggerire il giogo commerciale d'Oltre Oceano. In

Inghilterra, in Germania, in Francia, ed oggi per fortuna anche in Italia, la coscienza cinematografica nazionale si è risvegliata con una vitalità tale che non può non aver fatto impressione agli Americani. Prove ne sieno i viaggi di Mister W. Hays in Europa e gli accostamenti dei vari gruppi cinematografici americani ai gruppi tedeschi, inglesi e francesi. Ma l'Europa ha l'aria di voler tener duro e di preferire una coalizione continentale ad un connubio col nuovo mondo.

Di fronte a questo preoccupante stato di cose e di fronte alla certezza che l'Europa — una volta convinta dalla necessità di crearsi un suo cinematografo — avrebbe in poco tempo raggiunto a parità l'America, è probabile che quest'ultima possa aver pensato di correre ai ripari. E il miglior rimedio deve essere apparso ai finanziari di Wall Street quello di creare una nuova necessità per il mondo, di rivolgersi ancora all'America per fornirsi di films. La nuova necessità è stata creata con il « film parlato ».

Resta ora a vedere se i pubblici d'Europa, che secolari tradizioni artistiche hanno ormai abituato a discernere il bello dal brutto, l'artistico dal commerciale, il bluff dal serio, accetteranno il film parlante.

Noi non crediamo.

E se i pubblici non l'accetteranno, che ne sarà del film parlante?

Giacinto Solito

FILM SONORO

L'Ente Nazionale per la Cinematografia ha presentato venerdì al Corso Cinema, davanti ad un pubblico d'élite, alcuni esperimenti di films sonori. Troppo si è scritto e troppo si è chiacchierato su il film sonoro, su la sua introduzione in Italia, sulla futura produzione dell'Ente, sui rapporti tra film sonoro e film muto nei vari campi commerciali, tecnici e estetici, per dover descrivere con quale attesa e con quale interesse questi esperimenti siano stati accolti e seguiti. La sala del Corso Cinema presentava un magnifico colpo d'occhio: personalità di tutte le arti, della politica e del commercio vi facevano un bellissimo vedere: le discussioni, i cappannelli, il vocio erano segni d'una giusta irrequietezza. Sembrava, si parva licet parare magnis, d'essere una trentina d'anni fa ai primi esperimenti cinematografici dei fratelli Lumière e degli altri precursori (ove non sapremmo se parva s'addice meglio al film muto o a quello sonoro).

Il programma presentato dall'Ente era stato scelto con gusto e con criterio: gli spettatori hanno avuto modo infatti d'apprezzare i diversi usi dei nuovi procedimenti: per le parole (un discorso di S. E. Bisi), per la musica (orchestre e danze), per i rumori (giardino zoologico di Londra), per i suoni e i rumori insieme (cerimonie all'aperto). Parlare della riuscita o meno di detti esperimenti, dato appunto il carattere sperimentale, non ci pare opportuno: sarebbe troppo facile giudicare un'invenzione dalle sue prime applicazioni, necessariamente imperfette. Crediamo infatti che l'Ente con questi esperimenti abbia voluto soltanto dimostrare che il film sonoro è una realtà e che questa realtà è indubbiamente passibile di ulteriori sviluppi. Non si può certamente nascondere che questi esperimenti abbiano dato luogo a discussioni, a critiche e ad apprezzamenti di vario genere: ma secondo noi tutti i problemi si possono ricondurre ad uno solo: il film sonoro piacerà al pubblico italiano? Questione questa che trasportata in campo critico si può formulare così: il film sonoro è un'arte?

L'ora tarda e la mancanza di spazio, ci costringono ad enunciarne soltanto il problema fondamentale rimettendo ai prossimi articoli la dimostrazione che tutti i problemi a quello si possano ricondurre,

e ci costringono ad elencare alcune nostre osservazioni che parimenti ci riserviamo di dimostrare, illuminare e sviluppare.

Il film sonoro è un genere cinematografico come, per esempio, l'operetta è un genere teatrale.

Il film sonoro potrà quindi anche essere un'arte (da qui a vent'anni, per lo meno, a giudicare dallo stato attuale delle cose).

Bisogna quindi studiare quali sono i valori essenziali dell'espressione fonocinematografica, i quali naturalmente non hanno nulla a vedere con i valori essenziali dell'espressione cinematografica.

Il film sonoro non ucciderà quindi il film come, per esempio, l'operetta non uccide l'opera.

Siccome i suddetti valori essenziali non sono stati ancora analizzati, non si sa quale sarà la via che il film sonoro dovrà seguire, ma si può a priori escludere che tutte le applicazioni finora pensate possono eventualmente costituire arte: la musica, la commedia, l'operetta, l'opera, il varietà, ecc., saranno tutte orribili seccature e manifestazioni di pessimo gusto come per esempio, i films muti tratti da romanzi, commedie, ecc. (forme d'asservimento ad altre arti già esistenti).

La musica, i suoni, i rumori, ecc., dovranno essere scritti apposta per il film sonoro e non potranno essere adattati. Il film sonoro deve essere considerato come un nuovo strumento, come un nuovo mezzo d'espressione musicale (per quanto riguarda la parte sonora dell'espressione).

Guai al film sonoro che si asservirà al film muto. I rapporti tra film sonoro e film muto debbono essere studiati, ma certamente il punto di frizione sta in un valore di trasposizione, vale a dire di trasfigurazione, quindi: arte.

Non bisogna illudersi che il film sonoro possa risolvere le questioni: didascalie, dialoghi, rumori significativi, ecc., quella prospettata non è una soluzione.

Il film sonoro potrà purificare il film muto.

(Il seguito al prossimo numero).

Libero Solaroli

Publico cinematografico, Tabù

Siamo in grado di pubblicare questo interessante articolo del prof. Ruggero Conforto, dell'Ente Nazionale per la Cinematografia, su un argomento di viva attualità da noi altre volte trattato e che ci riserbiamo di riprendere nei prossimi numeri.

Grande e nuovissimo avvenimento nei giorni passati, fischi ad una rappresentazione cinematografica; e poi meraviglia e stupore; s'è fischiato? ma come? perchè? e che avverrà ora? E risposte e conclusioni piovvero a seconda dei gusti o, come si dice, con novello eloquio, a seconda della mentalità del commentario; e constatazioni accorate si alternarono con oscure minaccie e vi fu perfino chi intravide in quegli innocenti fischi, il risultato di un'oscura e tremenda congiura.

Il pubblico ha fischiato; verità storica, pura e semplice, indizio di vitalità; se ha fischiato, è segno che il pubblico vive, o che tenta di vivere di vita sua; sua, proprio sua, non di quella vita riflessa, che gli consentono i suoi molti relatori. Che è davvero singolare lo stato di tutela, di soggezione, in cui tuttora si trova il pubblico cinematografico; al cinematografo non si appalude, al cinematografo non si fischia, si dovrebbe concludere, che al cinematografo non ci si appassiona, che al cinematografo si perde la propria personalità o vi si rinuncia completamente; eppure il cinematografo è una forma d'arte, complicata o primitiva, non importa; e se ci si va, vuol dire che ci si trova qualche parte di sé stessi; e trovandoci qualche cosa, una reazione dovrebbe essere naturale, logica; e talora pertanto l'entusiasmo dovrebbe vibrare, tal'altra dovrebbe scatenarsi la bufera. Perchè ciò non avviene?

L'analisi di questo stato d'animo può forse anche essere interessante. Col dilagare delle *films* americane, nella massima parte prive di vero e proprio interesse, chiamiamolo così per intenderci, europeo, il contenuto storico, epico, lirico, passionale, della pellicola è venuto a livellarsi, ad assumere una uniforme tinta neutra, che in realtà come contenuto non interessa più nessuno; non interessa neanche forse quando l'interesse potrebbe essere suscitato dalla scemenza del contenuto stesso; ed il valore del *film* non viene ad essere determinato dal suo possibile contenuto intrinseco, ma dai dettagli, che dal punto di vista tecnico, possono ancora supplire alla deficienza sostanziale del *film* stesso; il dettaglio è pertanto curato e dà valore dell'insieme; ed il pubblico abituato a vedere in fondo sempre lo stesso ciarpame, che ciarpame rimane anche quando si riveste di gran lusso, subisce questo stato di fatto così come subisce le altre traversie della quotidiana esistenza; e l'arte decade ed il possibile valore educativo, non in senso culturale, ma in senso politico, del cinema, si annulla. Ma il male è più grave di quanto non si pensi, quando si consideri, che per affermate necessità industriali e commerciali del cinema, questo bandire il nuovo, il passionale, l'umano dal cine diventa la religione dei produttori, dei riduttori e dei censori, per cui, mentre il pubblico impaluda da una parte, dall'altra, anziché tentare la bonifica, si contribuisce vieppiù ad ammorbare l'atmosfera; non solo; ma quando un'opera d'arte, od un tentativo d'opera d'arte, appare sull'orizzonte, tutti i vari custodi di questa mala tradizione vi si gettano

sopra; e l'opera stessa viene dilaniata da una prima talora fantastica castrazione da parte del «riduttore», che deve vendere l'opera «adatta alla mentalità del pubblico» e da una grande talora, integrale operazione da scannatoio da parte della censura, che vi toglie tutto quello, che secondo un non ben definito concetto morale, può offendere la «sua» morale.

Ed allora i fischiatori di «Crisi» chi hanno fischiato? Sono rimasti offesi dall'arditezza della tesi o hanno voluto protestare contro chi, mutilando un'opera che era concepita come opera d'arte, li ha privati di un piacere estetico, al quale essi ritenevano avere diritto o forse non erano i paladini di questo quasi universalmente accettato quieto vivere cinematografico, che volevano schiantare al suo nascere un tentativo, che poteva scompigliare i loro sonni tranquilli?

Comunque di una sola cosa dobbiamo dolerci; che i fischi o gli applausi siano stati pochi e timidi; anche al cinema è necessario sentire l'opinione del pubblico; alla rinascita europea (ed italiana) di questa interessante manifestazione d'arte il pubblico deve partecipare con tutta la sua passione; e tutta la loro passione bisogna vi consacrino i nuovi produttori che devono sopra e prima di tutto, liberarsi dai pregiudizi che resero impossibile il rifiorire e l'affermarsi dell'arte europea. Sotto la pressione dell'industrialismo americano, non si è sentito affermare in Europa da tanti realizzatori, che il *film* storico non va, che il pubblico non ne vuol più sapere? Il *film* storico «americano» non va, perchè gli americani, che non hanno storia, non sentono la storia, che talora cercano di copiare dagli europei; falliscono gli americani allora, come falliremo noi, se rinunciassimo a tener fede a quella che è la nostra missione e la nostra funzione nel mondo; se cioè dovessimo continuare a subire uno stato di fatto, in cui tutto ormai abbiamo perduto.

Fischi, fischi ci vogliono, applausi se meritati e magari randellate; il pubblico deve cessare di essere tabù.

Ruggero Conforto

LUCE SUI DIRETTORI

Era tempo che la luce li irradiasse in pieno. Chi faceva o sapeva del cinematografo li conosceva per nome e li teneva in quel conto in cui han sempre meritato di essere tenuti. Ma la gran massa al buio, sino a poco tempo fa non sapeva che poco o nulla di loro e sembrava non volesse saperne. I grandissimi si erano messi accanto alle loro opere più splendide e un po' di luce per riflesso era venuta su di loro, ma la bionda o bruna bellezzadella stella e l'aitante mascolinità dell'asso, annunciati dallo strombettare altisonante e dalle girandole e dai razzi della pubblicità, avevano coperte e tenute allo scuro le loro figure. Non chiedevano nemmeno di farsi avanti e volevano soltanto realizzare con la paziente costante intelligente magnifica fatica di lavoratori di razza.

Oggi si è scoperto che molti di quegli uomini e di quelle donne sui quali si puntavano ansiosi e vibranti di sensazioni milioni di occhi e di cervelli attenti, non erano che bei fantocci e belle bambole mossi da fili e che sopra di loro, a muoverli, erano due mani e un cervello senza dei quali essi sarebbero stati più inutili e meno divertenti dei fantocci di stoppa.

E che quelle mani e quel cervello ci sono sempre, omnipresenti anche quando dei fili non ce n'è bisogno, perchè ci sono uomini e donne che nel fingere la realtà per l'arte, sanno muoversi da sé, ma la stupefatta efficacia delle loro mimiche, la cosciente esattezza della loro interpretazione non troverebbero la via della persuasione, se non ci fosse a organizzarle, a coordinarle sapientemente quel personaggio che ora sta per diventare di moda: il direttore.

Una volta, a vantarsi saputi di cinematografia in un salotto, bastava scaricare un caricatore di venti nomi di divi e dive e qualche pallottola esplosiva d'informazioni della loro vita privatissima e c'era da conquistare le migliori posizioni nella stima del prossimo. Le cose sono cambiate e se vi contentate di quella spicciola coltura di ieri e non sapete dire nulla, al momento opportuno, sul conto — per esempio — di Lang, di Vidor, di Griffith, potete ritenervi spacciato, nessuno potrà considerarvi un serio intenditore di *films* e la vostra donna di servizio — supponendo che stiate a Roma e che essa sia stata domenica al «Corso Cinema», perderà di rispetto che si può avere soltanto per chi dimostra di saperne più di voi.

Essa, sa chi è King Vidor il direttore americano della *Folla*. A Roma, lo sanno tutti. La città eterna in questi giorni avrebbe potuto parere in veste elettorale, a chi per poco credesse di vivere altri tempi, e che si trattasse di eleggere questo signor Vidor che appariva in lettere cubitali, su tutte le facciate delle case.

Vidor, Vidor, Vidor, il realizzatore della *Grande Parata* ha realizzato *La Folla*.

Per scrivere così in grande il suo nome è mancato il colore per stampare i nomi degli attori e James Murray e Eleonora Boardman sono apparsi eccellenti, ma quasi soltanto sullo schermo.

I direttori stanno prendendo il sopravvento, si stanno issando sul piedistallo degli idoli.

Non sono ancora apparse le loro fotografie e le loro biografie, ma compariranno.

Si vedranno allora facce marcate dal tormento di riuscire ad emergere e si leggeranno anche storie di gente che faceva il cantastorie e pativa la fame prima di avere il nome in grandi lettere sui muri delle case. Ce ne saranno dei belli e dei brutti, per tutti i gusti, e magari le ragazze andranno pazze per questo o per quello. Una volta tanto si saranno mostrate di buon gusto nella scelta delle loro isteriche affezioni, e ben venga quel giorno, purchè non segni l'inizio della moda delle lettere d'amore ai direttori.

No non sarà possibile; essi, non riceveranno mai cinquemila dichiarazioni di amplessi in busta e nessuno chiederà loro «un bacio, un bacio solo da non dimenticarsi mai». Beatissimi loro.

Ma se proprio qualcuno sentirà il bisogno di dir loro qualcosa per lettera, prenda la penna e scriva: «Caro direttore, la tua *film* mi è piaciuta moltissimo e ti prego di considerarmi un tuo caro amico».

Se poi il mittente sarà un povero diavolo che non chiede altro se non di far giungere il suo ringraziamento a destinazione, se sarà un altro tormentato nella lotta per la vita, ma tra i milioni, e che la *film* avrà sia pur per poco dato forza e serenità per le nuove fatiche, allora forse il direttore senza farsi vedere da nessuno, piangerà una lacrima da uomo intensamente felice. Una lettera sola come quella gli darà forze per un altro capo lavoro.

Goffredo Alessandrini

**È uscito il fascicolo di Marzo
della**

RIVISTA ITALIANA DI CINETECNICA

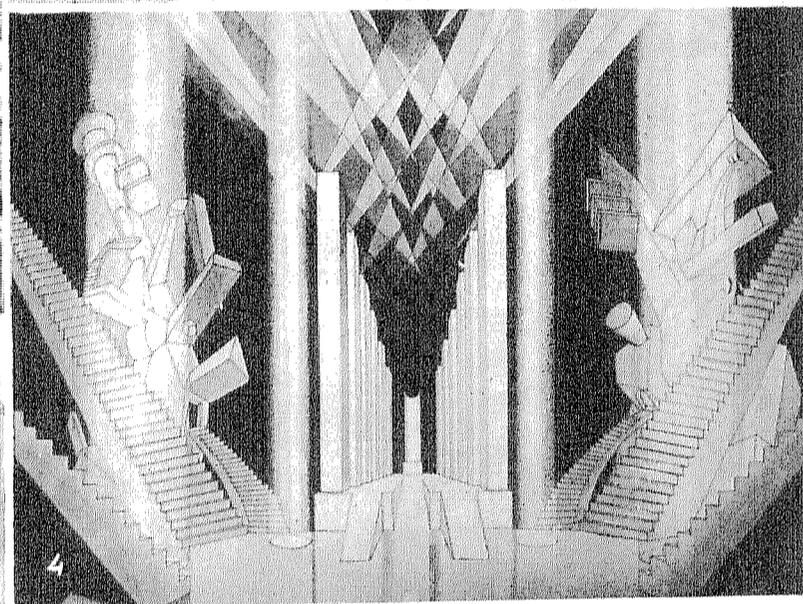
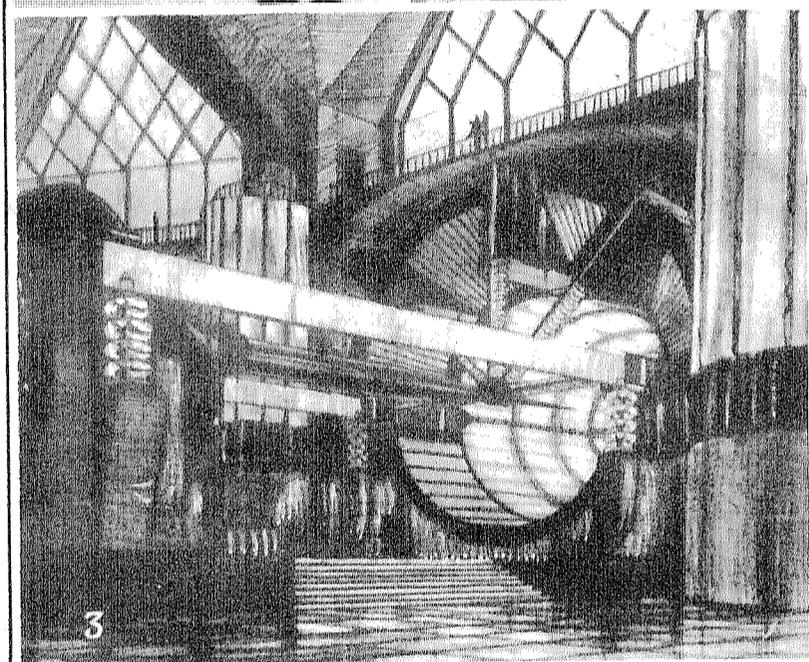
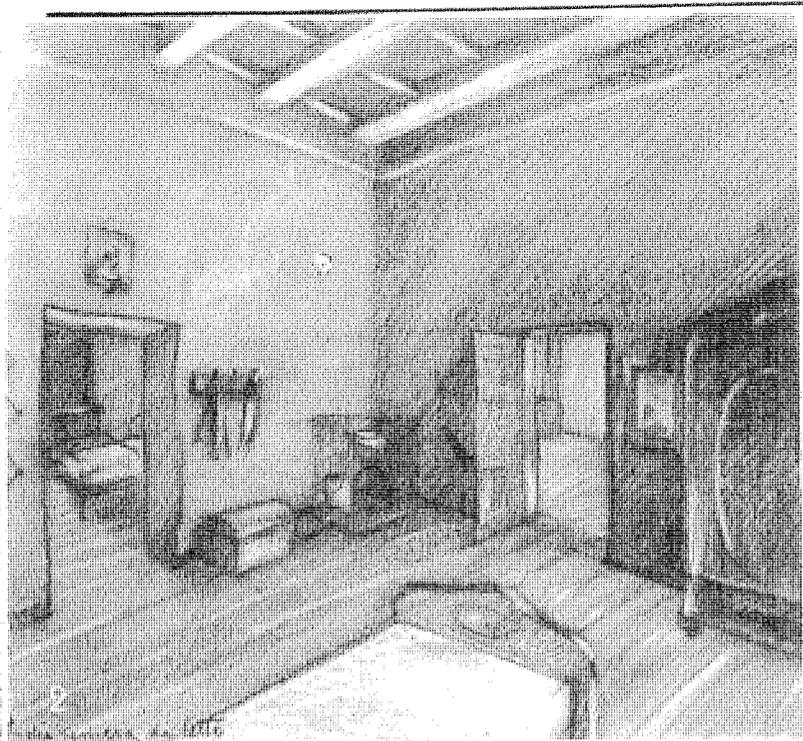
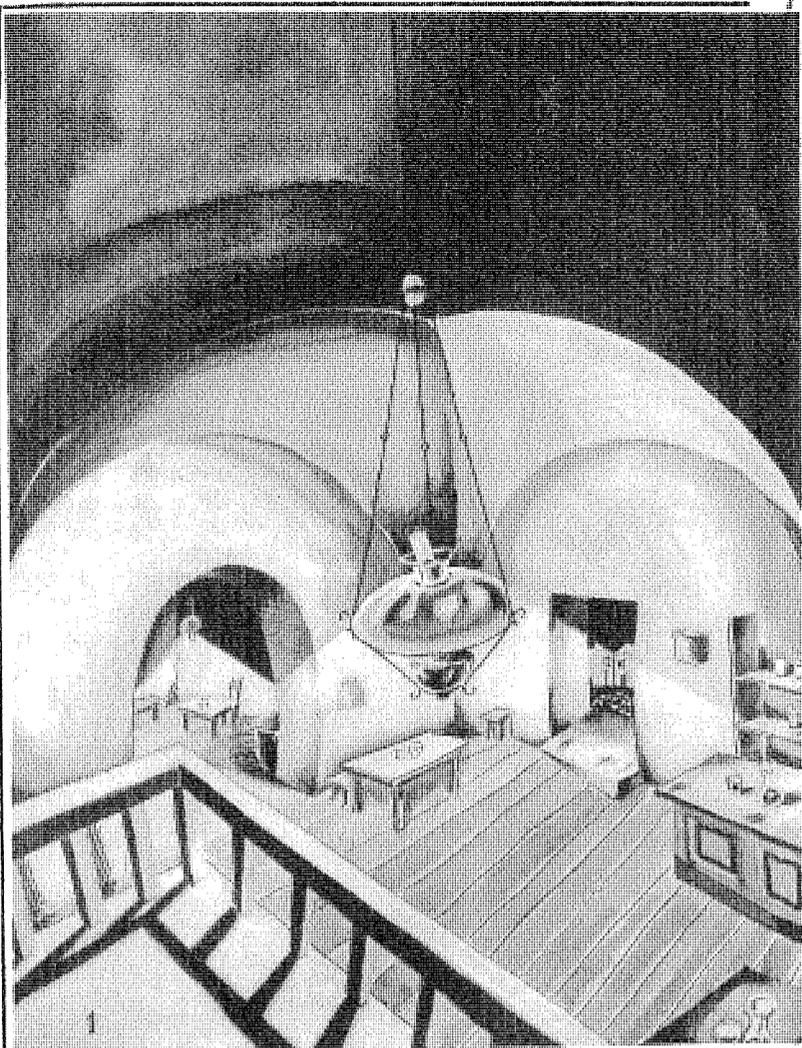
pubblicazione mensile dell'industria
e degli studi cinematografici

DIRETTA DA **Ernesto Cuda**

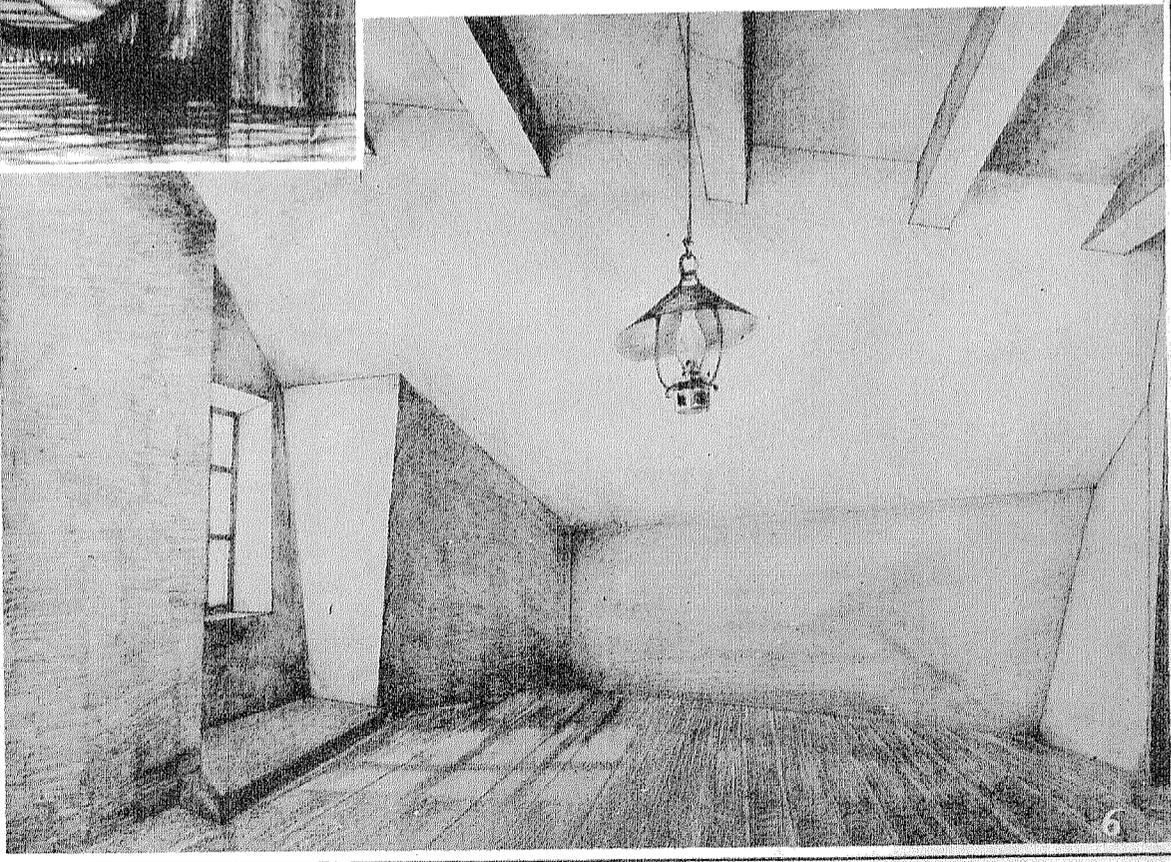
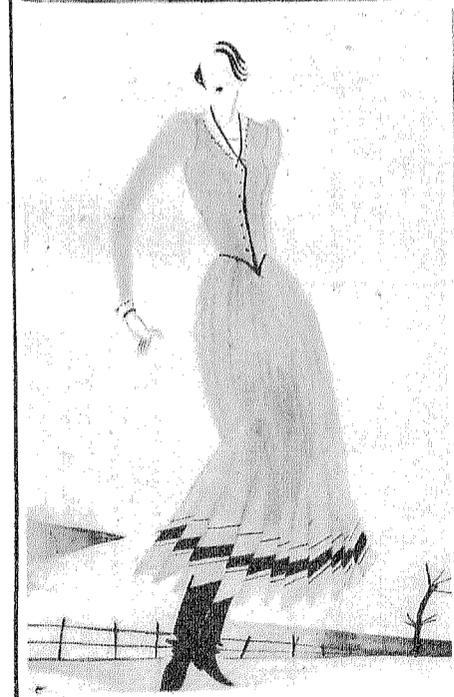
in vendita presso le principali edicole

PER INFORMAZIONI ED ABBONAMENTI

Via della Lupa, 25 - ROMA



Nuove tendenze della scenografia cinematografica italiana
 1) G. Medin - Studio per l'interno d'una trattoria di campagna. - 2) G. Medin - Studio per camera da letto rustica. -
 3) G. Aloisio - Sala di macchine. - 4) Puppo - messin-
 scena *l'antaisiste*. - 5) G. Medin - Bozzetto per costume. -
 6) G. Medin - Particolare stanza rustica.



STA PER TERMINARE LA LAVORAZIONE DEL FILM

LA GRAZIA

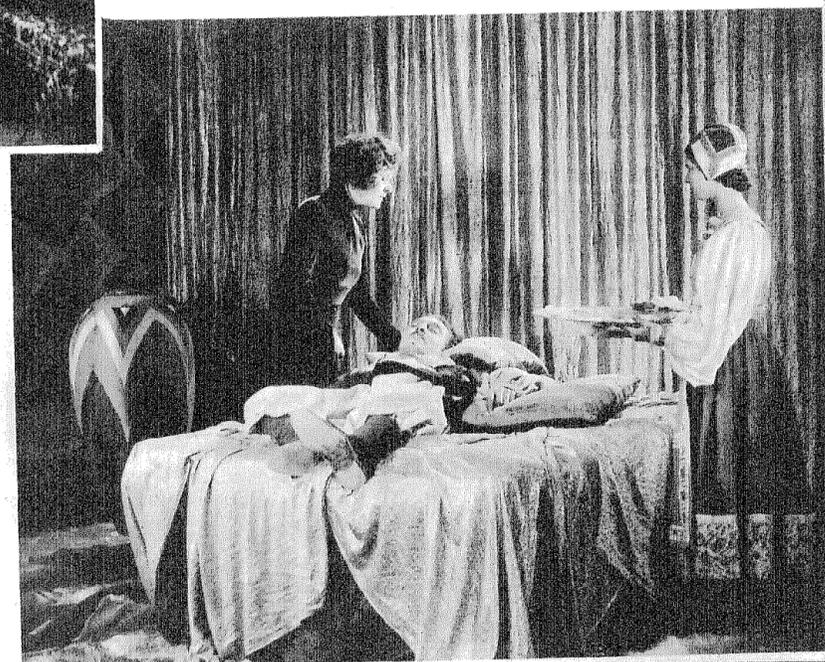
EDIZIONE ADIA
SOFAR - ORPLID



film tratto da una novella di Grazia De-
ledda e dal libretto di Michetti e Gua-
stalla - Sceneggiatura di Gaetano Campa-
nile Mancini - Direzione artistica di Aldo
De Benedetti

INTERPRETI

Carmen Boni: Simona	Piero Dosseno: Tanu
Ruth Weyher: Cosema	Bonaventura Ibanez: Jioele
Giorgio White Bianchi: Elias	Augusto Bandini: Efise
Uberto Cocchi: Pietro	Tilde Dyer: Kallina

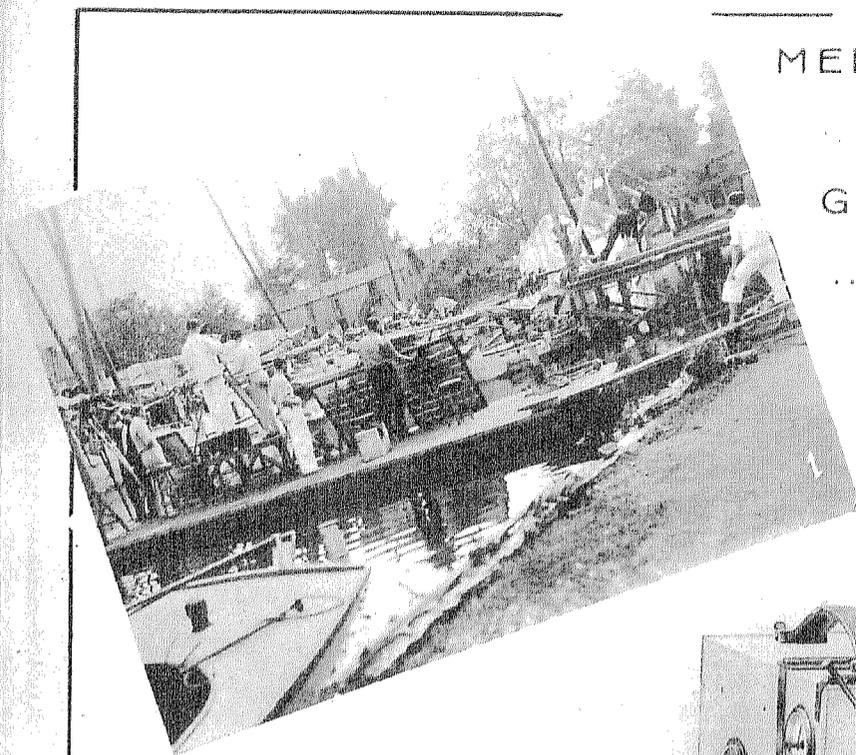


MENTRE

SI

GIRA

.....



1) " Il primo bacio ...

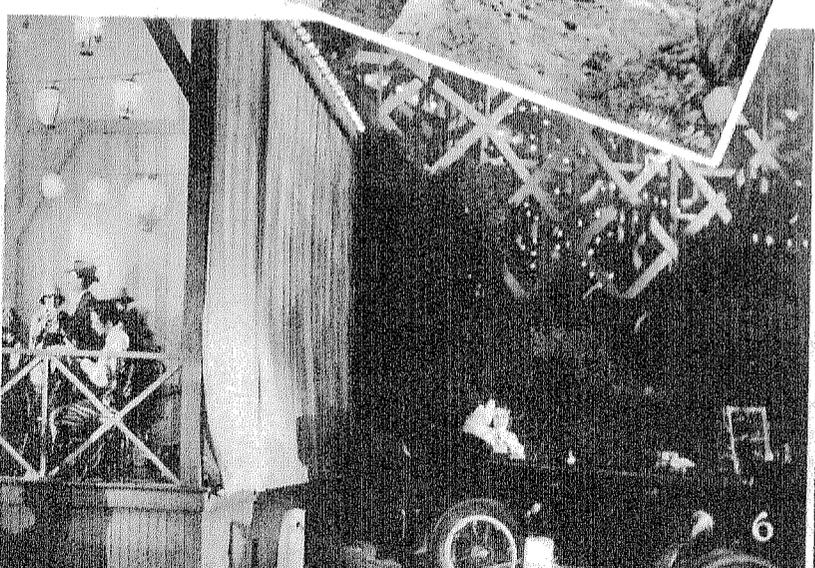
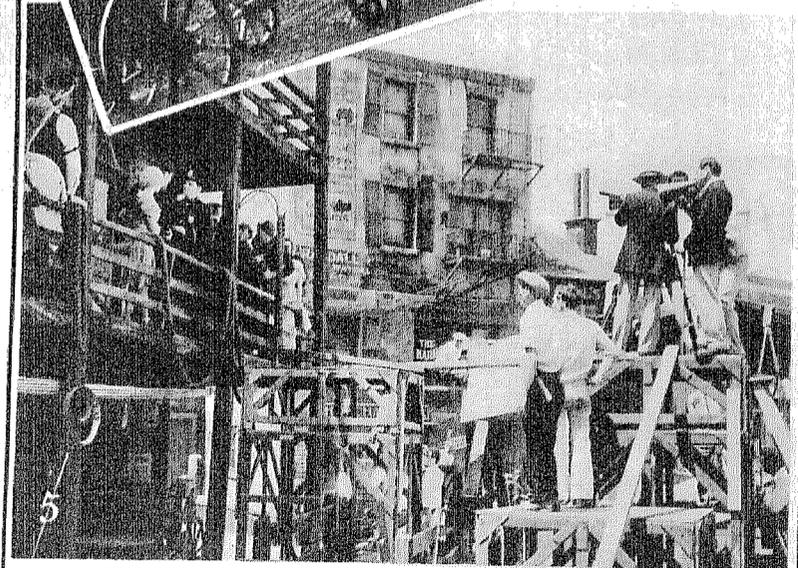
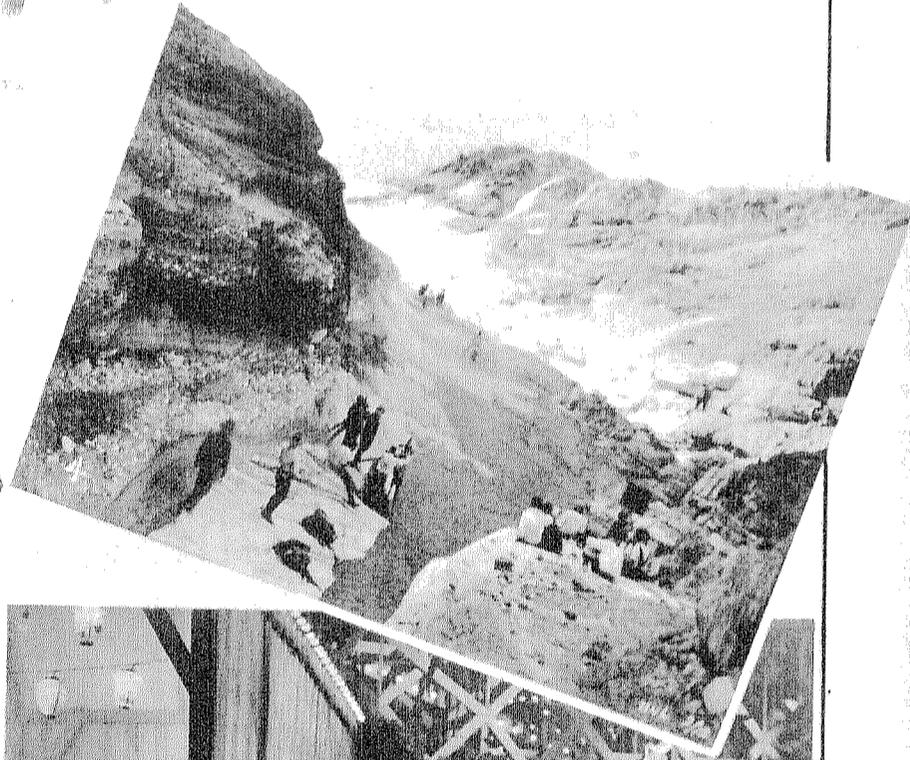
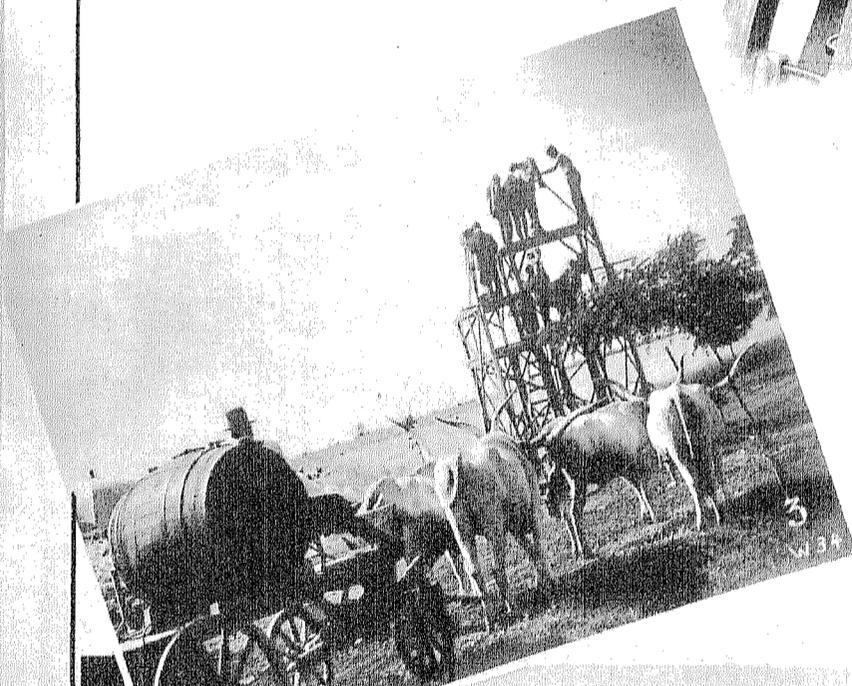
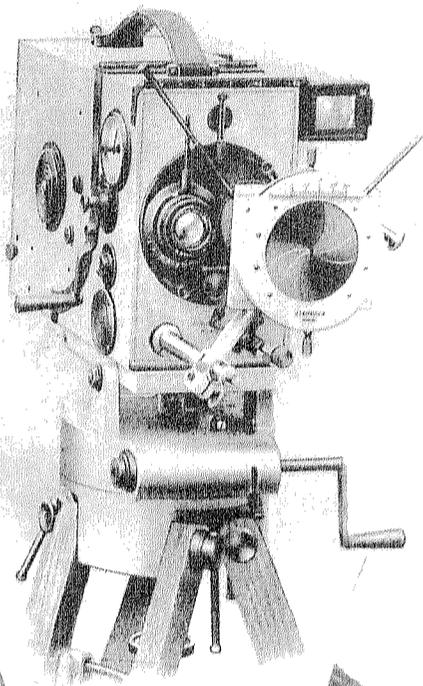
2) " La piccola francese ...

3) " Rapsodia Unghe-
rese ...

4) " Il pozzo nel de-
serto ...

5) " I doks di New-
York ...

6) " Università ...



ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Per un'estetica cinematografica

I politici hanno afferrato il significato sociale del cinema. In tutti i paesi la politica si interessa, giustamente, delle manifestazioni di quest'arte. Ma si osserva: la personalità artistica — dalla quale (più che dai mezzi procedimenti tecnici) deriverà sempre ogni originalità creativa e fantastica, — non può a nessun patto distaccarsi dal fondo nazionale etnico e spirituale, donde emerge eccellendo con la singolare caratteristica del genio. Chi va ora esaltando l'internazionalismo cinematografico, commette un grave sbaglio; si lascia forse sedurre dalle esigenze, d'altronde imperiose, della propaganda, per un conseguente imperialismo artistico; il che costituisce certissimamente un altro lato assai delicato del problema d'una rinascita del film in ogni nazione. Ricordiamoci dunque a tempo che i capolavori si fanno presto universali, per virtù propria, e senz'essere cosmopolitici! Badiamo alla sostanza dell'arte nuova che è inevitabilmente nazionale e improntata al gusto e alla capacità dei realizzatori.

La parola o l'immagine?

Non riguardano pertanto l'arte, i lamenti sorti a proposito della applicazione della parola alla visione, invenzione barocca — in verità dai più osteggiata — per la quale si teme irrimediabilmente chiuso il campo di irradiazione commerciale del film. Già in sé tale ridicola invenzione — prosaica intenzionalmente, e pedestre nel punto d'appoggio naturalistico e veristico non corrisponde affatto al genio visivo del cinema. Tanti ingegneri per una meschinissima trovata meccanica, che poi dal lato estetico (che qui sopra ogni altro importa) col suo puntuale sincronismo e le voci pleonastiche inutili dannose, anche se non sgradevoli, vengono a guastare l'incanto della figurazione nel silenzio, le attrattive singolari della pittura in movimento.

Temere che il cinema trovi i propri caratteri e limiti nazionali nell'uso del linguaggio parlato nelle singole nazionalità, e insieme una stupida o contraddittoria preoccupazione. Speriamo bene che sia ormai noto a tutti quanto differiscano una leggenda nordica e orientale, russa o svedese interpretata da cineasti rappresentativi di queste nazioni, da creazioni per lo schermo dovute a Francesi o Italiani o Americani, ciascuna rispondente ad attitudini fondamentalmente distinte, e però già altamente originali nella struttura e composizione degli elementi visivi propriamente cinematografici.

Suvvia! È addirittura poco serio il parlarnel!

L'industrialismo e l'arte

Sempre per la disputa sull'internazionalismo e la nazionalità dell'arte — vecchia storiella che l'universale significato della bellezza risolve pacificamente — crediamo che se non commoverà l'urgenza delle ragioni artistiche contrarie al film sonoro e parlato, almeno dobbiamo angurarcelo gioverà alle considerazioni pratiche e patriottiche del valore di scambio enormemente più largo, inerente al «linguaggio visivo puro».

La favola di linee e colori e il film «astratto»

Si dimentica che per il cinema l'espressione è e non può non essere, che per immagini ossia «fotografia». Nell'incertezza dei primi anni il film ha voluto rifare per proprio conto il teatro, il romanzo, la musica, e la pittura. Da modi narrativi a rappresentazioni pantomimiche, da sviluppi drammatici, comici, a lirismi visionari, il cinema ha spaziato in molti campi affini alle arti precedenti, che pur vorrebbe sorpassare. Ecco ora l'ultimo sforzo, e un altro errore. L'altro errore del film cosiddetto avanguardistico, è di voler fuggire il realismo fotografico iniziale e fondamentale non soltanto coi mezzi e trovati della macchina di ripresa, e con

le successive operazioni di trucco e montaggio, ma col rifugiarsi disperatamente azzardosamente puerilmente, nel balocco delle congegnazioni astratte ornamentali ed espressionistiche, di linee e colori in movimento.

La favola di linee e colori è però di pertinenza esclusiva della pittura; e non può pretendersi dalla figurazione meccanica propria alla fotocinetica normale. Si conoscono tentativi, altrimenti interessantissimi, di sostituire disegni ornamentali o architettonici alle fotografie. Questa storia di giuoco pirotecnico o caleidoscopico, come è stato osservato, non è incoraggiabile, anzi non dà serio affidamento.

Ben pochi disegnatori sono capaci di giovare al film disegnato e architettato, con pazienza certissima, figura per figura (come nel noto blocco che si scartabella col pollice, perchè le immagini o vignette dei duellanti o del cacciatore che spara ecc., si inseguono celermente, creando così l'illusione del moto) o magari schema per schema, ove si tratti di motivi geometrici e d'arabeschi in movimento.

Si nota a questo riguardo dagli scrittori, che il film assoluto, astratto, architettonico, caleidoscopico, pirotecnico, è una santa corbelleria, la cui irrealtà è certo assai suggestiva, ma non giunge a significazioni soddisfacenti, restando per lo più

Quanti tentano rinnovamenti nella cinematografia italiana non possono ignorare le impostazioni dei singoli problemi dello spirito contemporaneo

inespressivo; mentre è discutibile che rappresenti la vera strada dell'arte cinematografica, se pure in qualche modo è capace di dire vaghe emozioni sulla base esornativa e priva affatto di riferimenti concreti, che gli è propria.

Nè è il caso di scomodare la storia dell'ornamentazione policroma, o la Policromia Spaziale Astratta, e relativa Scenografia Ritmica di Alberto Bragaglia!

La sola fotografia, con la scelta, e l'ordinamento compositivo nel vario ritmo dinamico del film, con la ripresa in movimento accelerato o rallentato o sincopato, soltanto la fotografia può formare un materiale di immagini bastantemente ricco e significativo per giungere all'arte. Attenti, perciò ai vicoli ciechi!

Pericoli del realismo

Viceversa grandissimi ci sembrano i pericoli e gli inganni di un realismo mal concepito. E nell'uso corrente adoperare l'aggettivazione di «fotografico» per intendere non dico l'oggettività, l'impersonalità o verità delle immagini, ma la mancanza di genio, di calore, di fantasia.

Il documentario e lo scientifico sono apprezzabilissimi in sé; meglio ancora lo saranno se non tradiscono, in un film d'arte, la funzione estetica, emotiva, loro richiesta.

Preferiamo alle fotografie «fotografiche» — che poi falsano egualmente la realtà, almeno per l'assenza del colore, e la prospettiva esagerata — le ombre cinesi e le rozze incisioni lineari delle caverne. L'esattezza fotografica non è l'elemento artistico della fotografia! (Come la somiglianza e la minuziosità non lo sono per la pittura).

Aggiungeremo che per realismo in cinematografia, non si vuole significare soltanto la corrispondenza alla esteriorità oggettiva, ma tutta una valutazione estetica dei fini di un'opera d'arte. E questo

è altro paio di stivali, e conduce diritta alle esagerazioni dei surrealisti e dei peggiori espressionisti.

Cromatismo

C'è ancora qualcuno che si lambicco per dare alla proiezione luminosa anche il colore. Il colore del cinema, invece, è il bianco e nero. Ricordate il disposto di celluloidi sbavato più che dipinto, con incredibilmente balorda opera manuale?

Secondo me, non dobbiamo impazzire per l'assenza del colore, ossia dei colori. Altra cosa sono i viraggi monocromi, non sempre opportuni del resto.

Produzioni celebrate dalla cinematografia mondiale, sono giudicate unanimemente come veri e propri «albums» di acqueforti, vibrante superbe vigorosissime. Non basta. La luce ed il moto della visione incolore per così dire raggiungono infatti risultati esaurienti, con effetti monocromatici grandiosi, come hanno dimostrato i direttori e gli operatori più valorosi. In Italia poi, quanto a sapienza fotografica, non siamo davvero secondi ad alcuno! L'ortocromatismo, la sensibilità per le gradazioni e le sfumature d'un solo colore, ritmato e dosato, dal massimo chiaro al più profondo nero, ci sono ben familiari.

Lasciamo ai cattivi pittori (per quel che se ne attendono) il falso miraggio della fotografia e magari della cinematografia colorata. E badiamo intanto ai mezzi di cui realmente disponiamo, per fare arte mediante le inquadrature del film.

Stereometria

Del pari inutili ritengo le ricerche di fotoscultura e di cinema in rilievo, ai fini del vagheggiato poema visivo dovuto tutto alle ombre illusorie che un raggio artificiale proietta sullo schermo. Poveri noi se le distanze e i volumi, le masse corporee e la spazialità bidimensionale dell'attuale cinema, volessero sostituirsi con evidenze realistiche, riducendo l'immagine al presepe, imitativo e spozietizzato sino alla pedanteria, e così lontano dal senso sculturale delle forme, realmente costruite in uno spazio e in una luce, che sono bensì reali, ma non si tagliano via con nessun artificio d'illuminazione o di ambientazione, precisamente contrario alla vera statuaria; astrazione pura della plasticità per se stante!

Gli occhi del pubblico si vanno assuefacendo al nuovo linguaggio. Alle bravure cinefotogeniche va corrispondendo sempre più una bene agguerrita preparazione ed educazione cinematica dell'occhio, nelle masse popolari e borghesi amanti del nuovo spettacolo.

Gli argomenti e le trame

Su certezze siffatte del compio e dei modi consentanei alla natura del cinema, si sfreneranno le ideazioni dei novissimi spettacoli attesi dallo schermo. E in quanto a gusti, ce n'è per tutti! Le tendenze realmente fattive e le scuole dottrinarie e teoriche — ormai pullulanti in fatto di films — si scatenino pure in tutte le direzioni; sulle orme della musica sinfonica o della pittura d'affreschi, dalle grandi decorazioni e parate teatrali, alla immediatezza delle scene realistiche, dalla pantomima e dalla orchestra, all'invenzione architettonica e ornamentale. Resta per fermo che le maggiori possibilità del cinema sono lontane da ogni contaminazione o prestito dalle arti classiche e tradizionali. Le immagini che l'obiettivo coglie e la mente dirigente predispone, adatta, congiunge, debbono esser viste con la nostra anima, e per la nostra sensibilità e per il gusto rinnovato vogliono appunto essere collegate, ordinate, armonizzate, perchè comunichino un brivido nuovo alla folla assetata di novità e di emozioni, se non di pura bellezza, bisognosa di menzogne iperboree più che di terrestri verità.

Fantasia, comicità, espressioni passionali, umanità concreta e mondi di sogno, ispirano l'arte nascente; e gradatamente aprono una via, che nessuno dei generi d'arte conosciuti aveva mai percorsa.

Anton Giulio Bragaglia

La mia morte civile

avventure cinematografiche di MASSIMO BONTEMPELLI

Perchè buon Dio, mi avete fatto tanto sensitivo? Senza questa imperfezione, oggi sarei ricco a milioni. E ricchissimo fui, per qualche giorno; ma per troppo sentire ho dovuto rinunziarvi. Fui ricco, dopo l'improvviso trionfo della mia interpretazione cinematografica della *Morte civile*. Per caso entrai nell'Olimpo muto, e per necessità ne uscii. Vivevo in un villaggio della Calabria.

Un giorno, nel caffè di quel villaggio, ebbi una discussione col cameriere. Appena questi se ne fu andato, un gentiluomo ch'era seduto al tavolino accanto, con accento americano mi si presentò:

— Sono il direttore della *Dumbplay Celestial Company*, appena ho sentito la vostra voce col cameriere, ho indovinato in voi la stoffa d'un eccellente attore muto.

Continuò, che in modo particolare gli sembrava il mio fisico fosse adatto per fare il protagonista in una riduzione filmica della *Morte Civile*.

Esitavo, insistette, mi offerse una somma prodigiosa. Cominciammo dopo pochi giorni il lavoro. Entrai subito a maraviglia nella psicologia vulcanesca di Corrado, pittore siciliano e furibondo amante e cognaticida appassionato. Troppo v'entrai. Mi ci consumavo. Il dramma è, per Corrado, una serie di eventi esasperati: amore, gelosia, odio, omicidio, prigionia, fuga, strazio coniugale e paterno, coscienza della morte civile, suicidio. Io, recitando provavo ognuna di quelle tempeste in me come vere. Dopo ognuno di quegli sforzi — cioè dopo ogni scena — mi occorreva uno sforzo più grande, e lunghi riposi, per sgombrare l'animo da quella condizione e potervi sostituire la nuova. Si perdeva con ciò molto tempo, ma la mia interpretazione riusciva così fenomenale che il direttore di buon grado vi si assoggettò.

La cosa procedè tranquillamente fin che si trattava di rappresentare la vita di Corrado pittore davanti al cavalletto in mezzo ai selvaggi scenari della natura, o i primi momenti del suo idillio con Rosalia. Ma la famiglia di lei non mi voleva. Io per un bel po' rimasi veramente torbido contro il gentile attore che impersonava il fratello di Rosalia; pure, finita la scena, in breve riuscii a tranquillarmi. Poi commisi il ratto della fanciulla portandola sulle braccia davanti all'occhio polifemico della macchina da presa. Dovettero i miei compagni rincorvermi, perchè di tanto ardore m'ero invasato, che continuai a correre, fuori e lontano ormai del campo di posa; a correre, e ora stavo scavalcando una siepe mentre la prima attrice tra le mie braccia strillava. Chi sa dove l'avrei portata se non m'avessero raggiunto e svegliato, rituffandomi nell'innocente realtà. La gran tortura cominciò con la scena dell'uccisione di mio cognato.

Lo odiai in pieno, quel giorno. Lo uccidevo con una gran bastonata sul cranio. (Per fortuna lo schermo non doveva presentare che la prima parte di tale mio gesto). Perchè ero diventato una belva, mi portarono a casa e mi misero in cura. Per più settimane fremei d'odio. Non ero pazzo. Sapevo perfettamente che il mio buon compagno non era il fratello di Mara d'Ayala (il nome della prima attrice) e che non gli sarebbe importato niente se me la fossi sposata anche due volte al giorno. Sentivo in me, nei nervi, nel sangue, tutti i fremiti dell'odio di Corrado per il cognato, ma dentro il cervello sapevo bene di essere io, non Corrado; e questa sovrapposizione di sostanze, e quella condizione d'odio senza oggetto, anzi movimento d'odio senza l'odio, era ancora più lacerante.

Tornato al lavoro, mimai la scena seguente, ove gli sbirri mi colgono, legano, strascinano; e fui buttato in prigione.

I tredici anni della prigionia di Corrado (una mattinata di lavoro) m'abbatterono molto — ma qualche settimana di super-nutrizione mi rimise in forze per eseguire la celebre fuga dalla prigione: e quando scesi, lungo le classiche lenzuola attorcigliate, lo scabro spigolo d'un torrione, e posto piede in terra mi trovai libero e solo nell'aperta pianura, allargando di gioia le braccia davanti all'obbiettivo sentii dalla lente di quello soffiarmi in volto impetuosa tutta l'aria del creato. E cominciai, torace gonfio, occhi al cielo, a camminare la sterminata pianura.

— Ah! — gridò dopo qualche passo il direttore. — Ora mostri d'essere molto stanco.

Ubbidii. Allora rapidissima una stanchezza conquistò tutte le mie membra, m'invase, m'accasciò.

— Va bene. Si rialzi. Può farmi qualche controscena di fame?

Cominciai i gesti e le svenie dell'affamato. Subito una fame asprissima mi torturò i visceri. Mi sentivo tutto svuotato; e come una vescica ripieghi e cadi. Si precipitarono a rialzarmi, ma oramai non mi reggevo più. Balbettai fioco fioco:

— Man... giare...

Correvano al baraccone delle cucine: mi portarono piatti colmi di carni rosolate e sanguinanti, smisurati blocchi di formaggio, e vino e pane; e tutto — Corrado da due giorni non mangiava — tutto bevvi e mangiai; mangiai voracemente, a precipizio, per non so quanto tempo senza interrompermi. Ritrovavo vita e forza.

— Ora riprendiamo la scena, presto, prima che la luce vada giù.

M'alzai di sui piatti, rifatto e colmo, e trangugiando l'ultimo boccone corsi alla macchina. Il direttore disse:

— Facciamo un primo piano di quelle espressioni di fame, che andavano benissimo. Vuol riprovarle?

Fu portata avanti la macchina. A un metro dall'obbiettivo, tra due schermi bianchi che gli aiuti reggevano sotto il mio viso per accumularmi i riflessi, rifeci le smorfie. Durarono un minuto: e già ne risentivo in me gli effetti.

— Benissimo — diceva l'americano.

— Basta.

Ma ero novamente caduto in terra per inedia: ancora, in suggestione di quegli stramenti famelici del mio volto, una lunga fame vera mi dilaniava: il mio ventre sussultava vuoto, morso, rosa, infelicissimo. Imploravo. Dopo qualche perplessità, dovettero portarmi altri cibi, e per un bel pezzo ancora divorai, come un diluvio, come un incendio.

Non occorre che io ripercorra tutto il dramma fino alla spasmodica morte per stricnina. A me tarda raccontare fatti più maravigliosi, che m'accaddero più tardi, quando il lavoro già da tempo era finito, quando si cominciò a mandarlo in giro per il mondo.

Fatti maravigliosi. Incredibili, forse. Certo se qualcuno me li raccontasse stenterei a crederli. Ma devo ben credere a me stesso.

Finito il tormentoso lavoro, forse non mi sentivo stanco; vuoto, piuttosto, e quasi annullato. Gli attori se n'erano andati chi qua chi là: anche l'americano partì, con le macchine e con non so quanti chilometri di pellicola, non senza avermi lasciata una gran somma di danaro e promettendone altre per quando si sarebbero vendute le copie. Era entusiasta. Passò qualche tempo; non ci pensavo più. Perdurava in me quel senso di vuoto e di interiore nulla. Non avevo più desideri né sentimenti né quasi sensazioni di sorta. (Ma ogni tanto, a intervalli, qualche raro e breve accesso di disordine e affanno nervoso al tutto inesplicabile: subito passava). Un giorno, ai primi di settembre, ricevo una

lettera molto affabile dell'americano, che mi dice di trovarsi a Roma. Aggiunge: — la pellicola è stata montata, è riuscita maravigliosa. La proietteremo in prova il 15 di questo mese: avrà un gran successo. Spero che quel giorno lei venga a vedersi. — Questa lettera mi lasciò indifferente. Dopo qualche giorno risposi che mi era impossibile recarmi a Roma per il 15. Il 14 presi il treno e andai a Roma.

L'americano m'accolse con effusione; ma a me non riuscì, nonostante ogni mio buon volere, vincere la mia freddezza. Lo pregai molto fermamente di non presentarmi a nessuno. Arrivato con lui alla sala, mi caccia in fondo, solo, in un angolo oscuro. Non c'erano che una ventina d'invitati, nelle poltrone centrali. Si fece buio, e sullo schermo cominciò la storia di Corrado.

Io non avevo preveduto.

Da principio non m'interessava; ma appena — dopo le prime scene — fu apparso sullo schermo Corrado, io sentii me stesso ribalzare su e fuori dalla scolorata atonia in cui ero rimasto immerso da quand'era finito il lavoro sino a quel punto. Lui come uno svenuto che rinvenga tutt'a un tratto; o come una sostanza che d'improvviso a un gesto divino trabalza dal nulla nell'essere. Tutto questo fu in un istante: l'istante in cui vidi l'immagine di Corrado, cioè la mia, ch'era sua, tranquillamente seduta davanti a un cavalletto in mezzo alla campagna. Ma similmente in un successivo istante, un lampo, mi resi conto che quel mio risentirmi esistente, non era in me, era in lui; in colui, che ora guardava Rosalia con radiosa ammirazione; e questa s'esprimeva nello sguardo della figura, ma io la sentivo in me tutta: ora mi sorpresi a tendere le braccia nel buio della sala con l'impeto della nostra anima innamorata. Poi la mia immagine scomparve, rifui vuoto. Ora d'un tratto m'invase un gran furore, mentre sullo schermo Corrado, cioè io, ferocemente disputavo contro l'ostinata famiglia di lei. Di qui, fu un crescendo di spasimi rotti da brevi plaghe di vuoto; tutto ciò che Corrado aveva sofferto vivendolo in vent'anni, e io recitandolo in alcuni mesi, ed era atrocemente ora costretto in due ore.

Quando, all'ultimo, Corrado là si rotola e dà scatti sotto l'influsso della stricnina, mi trovai tra le poltrone riverso sul pavimento a sbalzare e quasi morire. Improvvisamente si fece la luce, ed ero vuoto ed inerte. Gli spettatori s'affollavano intorno al direttore. Prima che mi cercassero, dalla tenebra del mio angolo per una porticina fuggii all'albergo. La sera stessa l'americano mi scovò, e mi raccontò l'ammirazione di tutti.

— Abbiamo già venduto una copia per Roma, una per Milano, e una in Francia. A Roma si proietterà al pubblico lunedì, alla sala *Splendor*; e il mese venturo a Milano.

Mi consegnò un assegno. Il giorno dopo tornò con due nuovi contratti che mi costrinse a firmare, e mi lasciò altri dollari, molti.

Io ripartii, ma senza fiducia di guarigione, per il mio paese. Ero vuoto. E ora sapevo benissimo qual era il mio male. Non sperai troppo di liberamente con l'astenermi dal vedere il mio film. Avevo capito perfettamente che la mia vita e la mia sensibilità erano oramai passate intere là dentro, in quei due chilometri di pellicola, e là erano rimaste, pur legate in misterioso nesso alla fonte loro, che era il mio cuore; capii, senza dubbio possibile, che oramai ogni qual volta il film si fosse rappresentato, in una parte qualunque del mondo, io, durante il tempo del suo svolgersi, ne

Discussioni su "Crisi"

A Milano

«Crisi» illustra un difficile momento di travaglio spirituale nella vita coniugale di una donna supersensibile, il cui marito è uomo di carattere chiuso e riservato che rifugge da inutili espansioni a conferma del proprio amore per la donna, sempre vivo ed intenso. Un'amica della moglie, nel suo salotto gli offre una sigaretta: rifiuto temperato da un sorriso non cordiale. Poco dopo — primo piano del tavolino — una mano nervosa afferra dall'astuccio e accende la sigaretta poco prima rifiutata. È questo uno dei primi quadri, ed è una magistrale presentazione di personaggio: una didascalia che avesse detto «Il signor tal dei tali ha una cordiale avversione per la signora X» avrebbe impiegato più tempo e non sarebbe stata di così precisa evidenza. Il primo piano di figura che illustrava precedentemente il ritorno del marito dal Tribunale, ci aveva fatto intuire immediatamente il suo amore per la moglie con un sorriso caldo; e il suo sguardo oscuratosi non appena rivolto al salotto alla visione di persona da lui non gradita ci dimostrava anche la sua ostilità verso il mondo esteriore. Gli amici usciti, egli ritorna nel salotto che aveva lasciato col pretesto di urgenti occupazioni nello studio; prende il tè che aveva prima trascurato, vede sul tavolo il disegno della testa di sua moglie fatto da un amico pittore, e con delicata mano l'accarezza. Battute che rivelano uno stile potente nel realizzatore, una conoscenza profonda della vita, uno spirito d'osservazione acutissimo.

La donna si crede trascurata e l'eccitazione del suo spirito esaspera questa impressione alle cui cause vuol reagire. Il suo isterismo asseconda l'anormalità della situazione. Si spinge fuori dal suo mondo familiare; ma non è travolta perché il mondo esteriore che potrebbe provocare la sua rovina morale le si presenta agli occhi in tutta la sua bruttura, così come a questa impressione ci conduce la sintesi fattaci vedere dal realizzatore: l'aspirazione dei nervi le mantiene l'impidezza allo spirito, anzi, gli è la ridona, anche quando il corpo è sotto l'influenza dello stupefacente. La lotta che si manifesta nella psiche di questa donna aristocratica fra istinto, ragione, senso e spirito è resa con evidenza palmare. Il sopravvento della forza morale è facile perché pur nella voluta esagerazione di certi diversi la sentiamo sempre viva e presente. *Film* psicologico, il cui contenuto etico è profondo e manifestamente significativo.

Le scene del Tabarin, che formano la parte centrale del *film*, sono stupende per la loro novità di risultato. Sotto l'apparenza dell'allegria e della spregiudicatezza leggiamo a grandi caratteri nella sintesi scenica la degenerazione dell'ambiente. Nessuna didascalia esprime parola di condanna alla corruzione del costume; non ve n'è

bisogno. È più efficace è la condanna che proviene direttamente dalla nostra impressione. Copie allacciate nella danza, sguardi, labbra arcuate da un sorriso esteriore che è una smorfia dell'animo. Frenesia di forzato godimento. La macchina da presa, e lo spettatore per essa attraverso la proiezione, vive nella vita di questa serra di fiori artificiali dal profumo venefico. Le coppie danzano, e con esse la macchina, strette nella confusione: e nel moto conservano una certa stabilità che contrasta con lo sfondo delle pareti chiare e luminose, nude di ornamenti e per questo più espressive, che ondeggia leggermente. La protagonista, al suo ingresso, ha lo sguardo abbagliato da questa falsa luce; a poco a poco la sua espressione ne manifesta disgusto. Partecipa all'effimera ebbrezza, ma la condanna. Il suo spirito eccitato esercita attrazione sui frequentatori del Tabarin. Non ce lo dice alcuna didascalia, ma lo avvertiamo dalla visione delle scene. Una coppia di ballerini eseguisce un primo numero di danza, e l'uomo è attento al suo lavoro. Dopo che la signora è entrata, un secondo numero è eseguito; i piedi del mimo lavorano come prima, i suoi occhi rimangono invece fissati costantemente su di un solo punto.

Successione di particolari analitici che si riassumono nella più perfetta sintesi d'espressione; successione di stati d'animo in armonico sviluppo. Primi piani e primi piani; occhi e oggetti che parlano. Senza monotonia, tant'è la verità percettiva. E sempre primi piani, di figura e di maschera. È una grande musica — generalizziamo l'impressione — quella che si sprigiona dal volto. Fissare l'attore negli occhi, partecipare ad un mondo spirituale di sensazioni nel complesso delle situazioni da lui vissute, immergersi in profondità impensate col brivido della vertigine, quale potente facoltà del cinematografo!

Situazioni scabrose affrontate con ardimento; anime nude nelle loro manifestazioni. Luci piene e smorzate, sempre in chiarezza d'atmosfera. Bianco e grigio in prevalenza sul nero.

Brigitte Helm: una vera attrice. Bionda, bianca, tersa come l'acciaio. Se gli attori si fabbricassero, Brigitte Helm sarebbe il più perfetto prodotto di questa magica industria. Vibrante d'animo in tutti i suoi atteggiamenti. Volto sereno anche nella manifestazione della crisi spirituale. Pupille sottili d'un nero pungente in un iride chiaro nel bianco metallico dei suoi occhi. Un perfetto meccanismo con l'animo più sensibile della donna moderna. Tutti gli altri attori meravigliosi nel gioco d'espressioni contenute in una misura che è in proporzione inversa agli effetti raggiunti. G. W. Pabst, uno dei più grandi cineasti d'Europa, nel 1929.

Umberto Masetti

A Roma

Azzardato e tutt'altro che definitivo è necessariamente il giudizio che può essere dato sopra l'opera di un direttore artistico, quando l'opera stessa si presenta dopo aver subito tagli non indifferenti dalla censura: questo a prescindere dalla riduzione. Ciò premesso, possiamo ad esaminare, in base a quello che i nostri occhi hanno visto, il *film* «Crisi» di G. W. Pabst.

Sotto forme crudamente realistiche, questo direttore ama lavorare in profondità, facendo affiorare alla superficie e cogliendo con l'obiettivo della camera le tormentate passioni che lacerano l'anima dei singoli personaggi. Psicologismo, quindi, e cioè letteratura cinematografica.

Un uomo moderno, immerso negli affari fino alla cima dei capelli, depotenziato spiritualmente. Una donna, isterica e volitiva, che al fascino del suo corpo unisce un'intelligenza disordinata che si ribella ad ogni giogo e che, scontenta di quello che è, vuole, vuole confusamente un *qualche cosa* che rimane indefinibile anche per lei. Il contrasto tra questi due esseri costituisce il dramma di «Crisi».

Diciamo subito che, secondo noi, non si tratta, come apparentemente potrebbe sembrare, del solito desiderio insoddisfatto di novità sensuali o di superamento del proprio mondo borghese. Ci troviamo invece in un piano psicologico superiore e molto interessante di quello tipo Beudet o Bovary della letteratura. Il motivo che potremmo dire quasi originale del *film* è qui costituito da una donna che in uno sforzo supremo cerca di superare le debolezze e le deficienze della propria femminilità per non cadere e dichiararsi inferiore di fronte all'uomo che l'ama e che essa stessa ama. È quindi audacemente affrontato il problema della donna nella società moderna, problema che, come era da prevedersi, non viene risolto. La fine del lavoro, infatti, non può dirsi una conclusione, in quanto l'uomo è apparentemente vincitore, senza aver combattuto, mentre la donna in un *momentaneo* abbattimento, da se stessa si dichiara vinta. Non si tratta che di una tregua alla quale seguiranno nuove battaglie.

«Crisi» è interessante particolarmente per la recitazione di Brigitte Helm che, nella parte di una donna d'eccezione, sta completamente a suo agio. Chi le rimproverasse il suo modo talvolta incomposto, precipitoso, e poco sobrio di gestire, dimostrerebbe di non aver compreso la personalità anormale di questa attrice.

Pabst è riuscito pienamente nell'intento preffissosi di dare forma cinematografica al dramma che più sopra abbiamo cercato di fissare nelle sue linee generalissime. Occorrerebbe stabilire, però, se l'arte cinematografica debba trovare un contenuto ed uno scopo nell'espressione di concezioni e di stati d'animo tipicamente letterari. Come altre volte abbiamo detto e cercato di dimostrare, noi non lo crediamo, e appunto per questo in «Crisi» ci sono piaciuti maggiormente quei punti in cui Pabst, dimenticati i protagonisti, fa, a modo suo ed in modo efficacissimo, il realista (come per esempio nelle scene del *tabarin*).

Mario Serandrei

segue da pag. 12.

avrei sentito ripetersi in me le fasi e gli effetti.

Infatti, pochi giorni più tardi, alle quattro del pomeriggio, chiuso nella mia camera non mi meravigliai di sentirmi d'un tratto attorno al capo l'aria vivace della campagna (quella ove stavo dipingendo, laggiù sullo schermo della sala *Splendor* a Roma), e subito di poi gli impeti amorosi per Rosalia, e i litigi, e la collera folle, la prigione, la fuga. Quanto piansi e gioii, solo, davanti al tavolino, riabbracciando mia moglie! E tutta l'orribile sequela di strazi, gelosia, dignità umana lacerata: come singhiozzai, contro la parete vuota, quando la mia figliuola ha paura e orrore di me! e qualche minuto più tardi mi rotolavo a scatti sul pavimento. Due ore così, e poi quasi subito ricominciò; quattro volte così, tra le quattro e la mezzanotte, a intervalli regolari, come le rappresentazioni della sala *Splendor* a cinquecento chilometri di là. È il giorno appresso, e tutti i giorni appresso, dalle quattro a mezzanotte, quattro serie ogni giorno, entrata continua. Presi un treno e tornai a Roma. (Ebbi cura di viaggiare la notte e la mattinata per non

essere colto dalla ridicola crisi — all'ora dei cinematografi — in luogo pubblico e aperto). Il medico celeberrimo cui mi rivolsi, volle assistere più volte alla mia crisi quotidiana: potè riconoscere il perfetto sincronismo dei miei movimenti, interni ed esterni, con lo svolgersi d'ogni rappresentazione. Il 6 ottobre si presentò una complicazione.

Alle quattro di quel giorno mi parve d'avvertire, sul principio, una maggiore intensità delle mie sensazioni: dopo qualche minuto le sentii come confondersi in modi strani; a un certo punto erano tutte mescolate e intricate balordamente. Il medico celeberrimo dice: — Ecco un principio di crisi benefica. — Io invece d'un tratto capii e gridai:

— Oggi, oggi si proietta anche a Milano. Ricominciò, ricominciarono. Le due rappresentazioni entro me si accavallavano. A Milano ecco, facevano gli intervalli più corti e giravano un po' più presto. Mentre (con Roma) le mie braccia stavano assestando il colpo cognaticida, le mie ginocchia (con Milano) si stringevano frenetiche di libertà nella discesa lungo lo spigolo della prigione. Poco più tardi il mio corpo sussultava sul pavimento, mentre il mio viso rideva di

gioia contemplando la mia bambina appena nata. Dopo la mezzanotte fu finito: il medico celeberrimo volle che uscissi con lui. A piazza Colonna incontriamo l'americano, che delirò di gioia al vedermi:

— Dieci copie vendute: in America, in Svezia. Farà furore, dappertutto. Tra un paio di settimane si proietterà contemporaneamente, tra Italia e fuori, in ventisale. Detti un urlo di paura.

Sono guarito ricorrendo al solo rimedio possibile: ho comperato tutte le copie della mia *Morte Civile*, e la negativa. L'americano ne fece una malattia. Le ho bruciate, e sono tornato io.

Per mettere insieme la somma necessaria, non bastando i dollari avuti dall'americano, ho venduto a una scuola medica — per quando sarò morto s'intende — il mio sensitivo cuore. Il medico celeberrimo asserisce che sarà interessantissimo farne l'autopsia, e mi ha fatto dare un prezzo formidabile. Non mi vergogno, no, di raccontarlo: anzi desidero lo sappiano tutti, che il mio sensitivo cuore è già venduto e non è più disponibile.

Massimo Bontempelli

Il nostro referendum

esterni dal vero o esterni in studio ?

s. a. luciani

Il fatto che l'azione cinematografica a differenza di quella teatrale, si svolge spesso in ambienti naturali: che cioè il mare, le nuvole e le foreste che vediamo proiettati sullo schermo sono cose reali e non finzioni scenografiche, va scordato e mantiene tuttora nella messa in scena del cinematografo un realismo che a teatro sembrerebbe esagerato anche nei drammi della scuola più verista.

La illusione che è possibile a teatro si è detto, in cui gli spettatori sono ad una distanza media di una cinquantina di metri, è impossibile innanzi allo schermo. Lo spettatore del cinema, si trova spesso a una distanza che è solo di qualche metro dalla scena cui assiste. Egli è in grado di osservare i particolari spesso meglio che ad occhio nudo. Da ciò la preoccupazione della verità ad ogni costo. Lo scenografo diventa così un tappezziere o un architetto.

Questo criterio a prima vista sembra ragionevole. Senonché, se si considera la cosa con maggior attenzione, si arriva alla conclusione addirittura opposta: che cioè, se si vuole che il cinema sia arte, tutti gli ambienti in cui si svolge l'azione debbono essere artefatti, persino quelli naturali, ossia di esterni, quando ciò è necessario.

È inutile per esempio costruire un grande edificio in tutti i suoi particolari, quando ciò che bisogna che si veda, e ciò che si vede è solo la massa. Quello che importa è il particolare significativo che può evocare l'intera massa: un portale, un andito, una finestra e così via. Non basta quindi, non è opportuno anzi che l'ambiente sia reale per dare la sensazione della verità.

Vi è una netta e recisa differenza fra cinema d'arte e cinema documentario. Finora non abbiamo avuto, anche nei migliori lavori, che una contaminazione dei due generi. Bisogna invece separarli; bisogna che in ogni particolare del cinema d'arte sia visibile la personalità dell'artista; bisogna che tutti gli elementi naturali, dagli attori agli oggetti, sieno trasfigurati secondo la precisa intenzione dell'artista. Il quale ha d'altra parte un mezzo potentissimo per operare questa trasfigurazione: la luce artificiale. Non solo negli interni, ma negli esterni, e perfino qualche volta nelle scene naturali vi sono degli effetti in paesaggi del Ruisdael o del Rosa che non potrebbero ottenersi con la sola illuminazione solare. Il problema sta semplicemente nel trovare la dose precisa di luce diffusa e di luce artificiale occorrente per trasfigurare il quadro scenico; in altre parole per immergere le scene reali in una atmosfera irreal.

S. A. Luciani

carlo ludovico bragaglia

Non è possibile affidarsi sempre alla natura cioè al vero, per ottenere un ambiente esterno adatto alla azione e allo stato d'animo che si deve cinematografare.

È più facile, ove esista fantasia e genialità, « crearlo ». Ciò non toglie che anche dal vero, con opportune cautele, un esterno non possa dare ottimi risultati.

Ove si esaminassero però con attento studio quali esterni dal vero siano riusciti eccellenti, si dimostrerebbe facilmente che sono tali quelli ove la realtà brutale è stata « alterata » cioè modificata o attraverso una tecnica fotografica speciale, o con aggiunta di luci artificiali, o con altri noti espedienti.

In questi casi dunque la natura, in buona parte è stata adoperata come il legno, il cartone, la tela nel teatro di posa.

Concludendo: credo errata la teoria di volersi affidare esclusivamente a un sistema o all'altro.

Sono portato personalmente alla creazione di esterni in studio; ma non nego la possibilità di realizzare grandi cose anche con la natura purchè si sia assistiti da ottimi tecnici fotografici e se ne sappiano modificare gli effetti molto spesso di una realtà troppo brutale.

Carlo Bragaglia

corrado d'errico

Secondo il soggetto del film. Se lo spirito del film è realistico, gli esterni dovranno essere dal vero. Se lo spirito del soggetto è lirico o fantastico, e benchè inquadrato da ambienti della vita reale spazia nella poesia, allora esterni in studio. Gli effetti della luce artificiale danno a qualunque sfondo, anche il più reale, un tale tono d'irrealità, da non essere in alcun caso confusi e tanto meno sposati con gli effetti che si ottengono dagli esterni autentici.

Non è possibile quindi dare, come sempre in arte, parei definitivi. La prima cosa da guardare è il soggetto.

Corrado D'Errico

giacopo comin

È questo un problema che ricorre con frequenza nelle discussioni d'estetica cinematografica: studiato dai diversi autori e diversamente risolto, esso risorge ogni tanto senza aver progredito affatto nei termini o negli sviluppi.

Questo risorgere ne dimostra il valore che non è tanto da intendersi in funzione della sua attuazione pratica (poichè ogni

direttore lo risolve poi empiricamente a seconda del suo modo di vedere non solo, ma anche delle sue possibilità), quanto in funzione del suo involgere e riassumere nei termini di una questione di dettagli o tutto un problema assai più ampio e fondamentale: quello della stessa natura estetica del cinematografo.

Infatti i veri termini in cui si pone il problema nelle sue origini gnoseologiche sono poi questi: il cinematografo è una soggettivazione o una oggettivazione della realtà? Interrogativo che, a mio modo di vedere, si risolve nel senso di una oggettivazione visiva, intensissima per sintesi e ritmo, riassuntiva per architettura, sviluppo e cadenza.

È chiaro che l'esterno in istudio è una forma di soggettivazione della realtà come sono forme di soggettivazione della realtà (deformative, interpretative o espressive) gli scenari di teatro; sotto tale aspetto è quindi cinematograficamente falso, non in quanto artificiale ma in quanto anti-oggettivo.

Resta il problema dell'organicità dato che l'interno è costruito in teatro. Ma ove si rifletta che l'interno è soggettivo per sua natura l'apparente dualismo si risolve poi nella necessità di oggettivarne la soggettivazione innata. (Riconosco e subisco la bruttezza della frase).

Praticamente i due termini del problema sono poi inconciliabili? o meglio: si può giungere ad ottenere un esterno dal vero, quindi puramente oggettivo, modificandone artificialmente le condizioni di intensità? Attendiamo, per rispondere, che l'impiego dello specchio parabolico (elemento atto a moltiplicare il valore espressivo dell'esterno) abbia raggiunto la sua fase definitiva. Forse la vera soluzione del problema è là.

Jacopo Comin

IL POSTIGLIONE

CASABIO, *Misurata città*. — Non ti preoccupare chè io non me la piglio affatto. Tu hai tutta l'aria di chi ha capito di aver scritto delle fesserie e vuol riparare. Lascia andare, in non ci fo caso.

VENTANI, *Salimbergo*. — Avrai quanto ho promesso. Grazie degli auguri.

GUIDO GOLANTI, *Udine*. — Non avevo letto ancora il tuo articolo. L'ho letto e mi sono convinto che il signore che lei nomina non ha neanche aperto il suo manoscritto. In ogni modo ho passata la sua lettera all'interessato che le risponderà direttamente.

IL SIGNORE BELLE 5, *Milano*. — La signorina che l'interessa presentemente non lavora. Ignoro il suo indirizzo.

GIACOMO RIZZI, *Roma*. — Per quanto riguarda il concorso rivolgi direttamente all'Ufficio Artistico della Società.

FRANCO FELSI, *Varese*. — Quanto mi scrivi mi stupisce non poco. Nessuno, né la Direzione né io, abbiamo motivo per fargliela di te. Se le tue corrispondenze non sono state pubblicate ciò è dovuto soltanto alla mancanza di spazio.

Sta di buon animo e conservaci la tua collaborazione amichevole.

ARGENTINA, *Milano*. — Questo numero ti soddisfa? Speriamo di sì.

Don Jpsflou

Viola senza pensiero

L'elegante e vivacissimo fascicolo di marzo della brillante rivista romana è uscito con un numero vistoso di interessanti illustrazioni su personalità dell'arte e dell'aristocrazia. *Viola senza pensiero* originalissima novella inedita del poeta ALBERTO VIVIANI; *Profili* di Carmen Boni e della scrittrice Maria Periccioli; recensioni di ultime novità letterarie dovute all'ingegnoso esame tipico di EUGENIO LINI, di LUISA PIA CONSUELO e di SERGIO VIVALDA; le cronache mondane firmate Gico; un brillantissimo articolo su temi d'attualità di ANTONIETTA PAROLDO FONTANA; *Gli sports bianchi* descritti dal capitano ENRICO SICCARDI; poesie, notizie varie, le rubriche: lo spessissimo « Bar » denso di cocktails rabbrividenti, i segreti di Ninon e Claretta consiglia; le divertenti risposte del Legale; il romanzo di FELIX LEPROTTY che continua ad appassionare la sfera più intellettuale del pubblico; formano di questo fascicolo un insieme ricchissimo e di una vivezza sorprendente. Da segnalare ancora *Una visita agli stabilimenti dell'Augustus* la prima pubblicazione a tutt'oggi sullo sforzo poderoso della nuova casa cinematografica italiana.

Il fascicolo è in vendita al prezzo di lire 2.

Dirett. resp. A. BLASSETTI — Redatt. capo G. SOLITO

Roma - «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - E. Q. Visconti, 23-a



(Stampa Artistica Cinematografica Italiana)

Via Veio, 48-54 - ROMA - Telef. Int. 19-02

Il più antico e accreditato stabilimento d'Italia per lo sviluppo e la stampa dei Films Cinematografici

Sviluppo speciale negativi al metolo e all'acido pirogallico

Specialità in coloriture e viraggi artistici

POTENZIALITÀ GIORNALIERA m. 20.000

Macchine da stampa Bell & Howel (New York)

Titoli a sistema prismatico

Direz. Gen. Tecnica LAMBERTO CUFARO

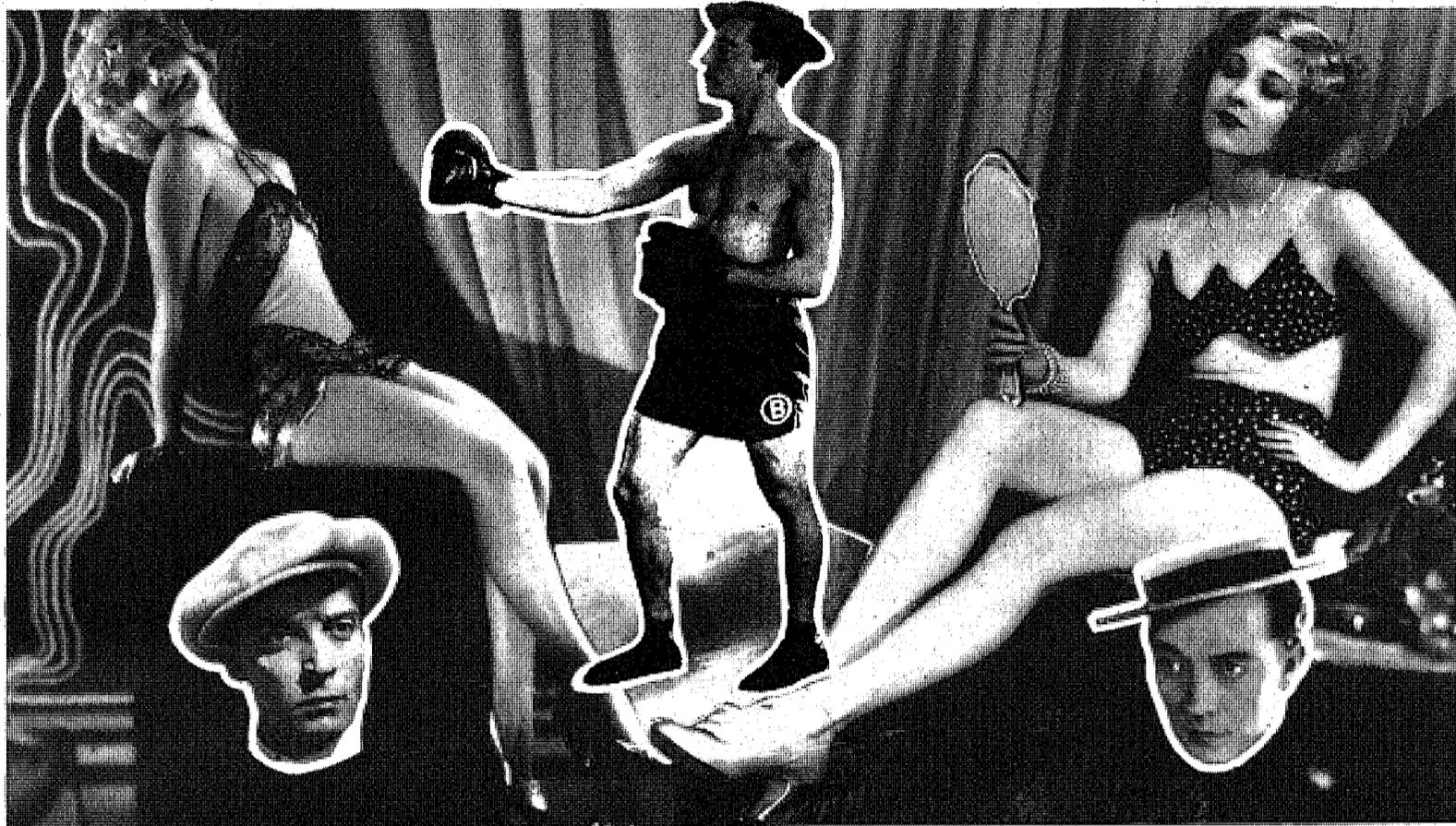
BUSTER KEATON il cineasta dell'avvenire

Egli prende la vita nei suoi *films* come la potrebbe prendere un pittore suprematista: con indifferenza assoluta per tutto ciò che è fonte d'entusiasmo e di abbattimento per l'umanità. Egli è immerso nella vita come tutti noi, ed essa non l'annoia nè l'affligge ma semplicemente non l'interessa, vi prende parte

con fredde e classica superiorità. Egli non s'innamora mai: non si sa mai nei suoi *films* come, dove, quando, egli s'innamori della prima attrice, essa non l'interessa affatto pur se per lei (o per il pubblico) debba correre una infinità di pericolosissimi rischi. Non si entusiasma mai per quello che ha da fare, non odia

e non beffeggia coloro che l'ostacolano, e quando all'ultimo atto immaneabilmente raggiunge il proprio scopo egli non è mai più contento e più commosso dell'inizio dei suoi guai.

(LIBERO SOLAROLI, *Apologia dell'umano* in *Cinematografo*, Anno I, n. 22).



GALLERIA DEI CINEASTI CELEBRI

XV.

POLA NEGRI

Su i suoi bauli sono incollate le etichette multicolori dei migliori alberghi d'Europa e d'America. Essa ha viaggiato moltissimo; si può dire, anzi, che la sua vita sia un continuo viaggio, durante il quale ne ha viste e continua a vederne di tutti i colori. In tutte le latitudini ha portato i suoi affanni e i suoi dolori. Pola, la donna che ha molto amato e molto sofferto.

Non c'è caso che la sua vita possa svolgersi normalmente nella calma e nella tranquillità. Si apre qualche volta, tuttavia, una parentesi di quiete, ma non c'è da fidarsi. È appunto allora che sta maturando, minacciosa e nascosta, la tempesta, che scoppierà all'improvviso, gettando sul viso di Pola quel velo nero di angoscia e di tristezza tormentata, ormai consueto.

Le sue simpatie? Le piccole lucide rivoltelle, i veleni misteriosi e fulminanti, gli *sleepings*, la *roulette*...

Si va in noi facendo strada il dubbio atroce che le pericolose complicazioni in cui assai spesso si trova impigliata siano provocate e volute proprio da lei, che deve provare un gusto matto ad essere accusata e sospettata ingiustamente, ad essere maltrattata, in modo da poter in seguito proclamare trionfalmente la sua innocenza e la sua superiorità morale sugli altri che — esseri meschini — non hanno saputo comprenderla.



XVI.

DOUGLAS FAIRBANKS

Nella felice età in cui non si conosce ancora il dolore e il male, egli ebbe il primo grosso dispiacere. Piangente per una caduta fatta, apprese dal padre, che lo esortava ad essere più prudente, l'esistenza di un'oscura *legge di gravità*, alla quale tutti gli uomini devono necessariamente soggiacere.

Tutta la sua vita non è che un'aperta protesta contro uno stato di cose (quello imposto dalla legge di gravità) per lui inaccettabile, anche se subito passivamente dagli altri uomini che, incatenati alla terra, vi si trascinano faticosamente senza protestare.

L'aeroplano è un meschino ripiego: con le sue forze fisiche l'uomo deve emanciparsi dal dominio di una legge stupidissima. E Douglas, ridendo, salta, danza, vola, veloce, leggerissimo ed elastico.

La sua scrosciante risata, espressione di forza, di salute, di ottimismo ingenuo, travolge irresistibilmente, come un impetuoso corso d'acqua, ogni ostacolo: malvagità, sconforto, inerzia...

È un raggio luminoso che fugge le tenebre e ripone la fiducia e la serenità nel cuore degli umani.

MASER.

cinematografo



Grazia del Rio che ha già interpretato un film d'ambiente africano, figurerà fra breve in un film della rinascita

Stampato in collaborazione presso lo Stabilimento Grafico S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, e E. G. Firenze S. A. - Firenze, e seguito con Lucio Cappelli.