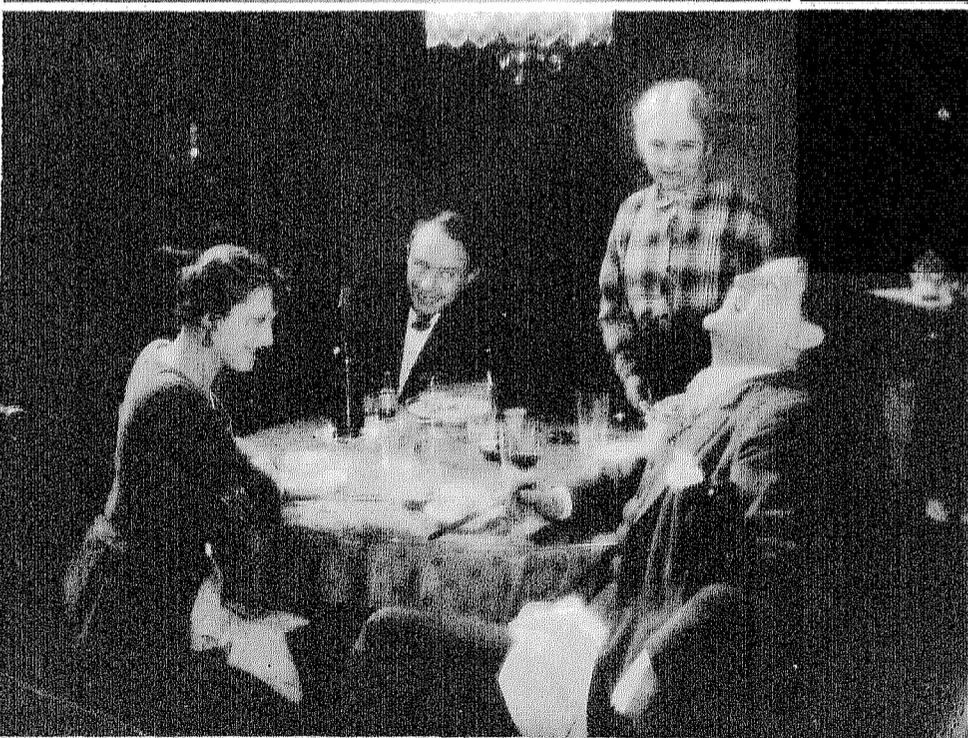
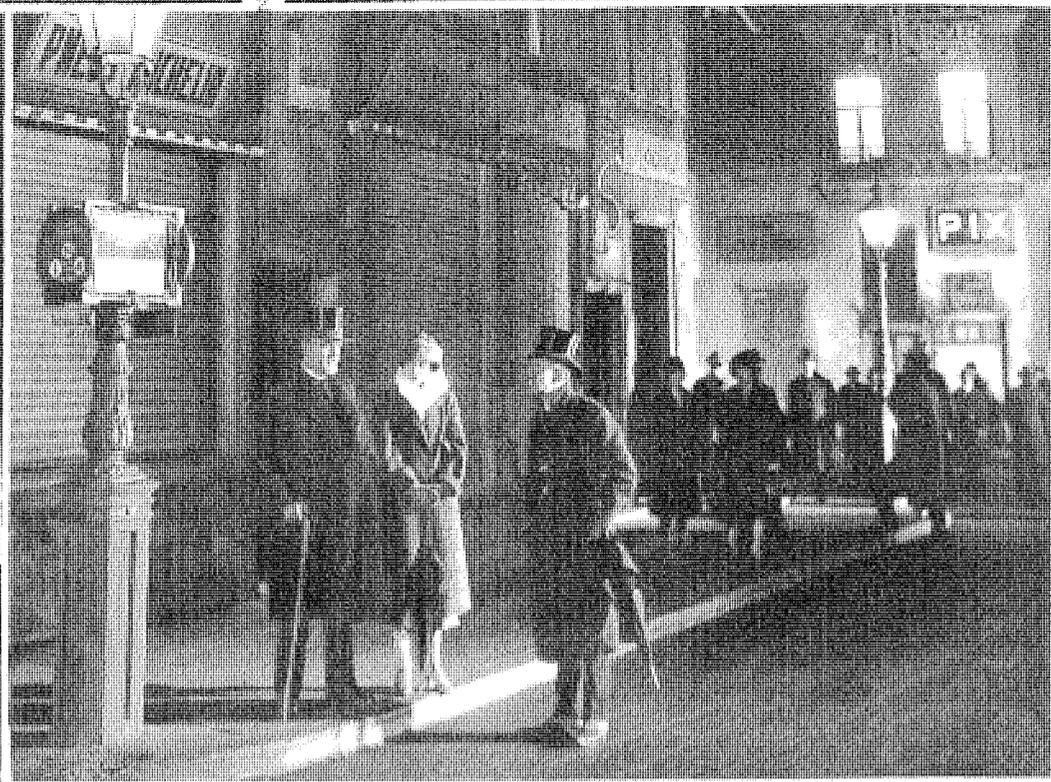


# cinematografo



Dolly Grey protagonista del nuovo film italiano "MARATONA ..."

Stampato in rotocalco presso lo Stabilimento «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, v. E. Q. Visconti 13-a - Riproduzioni eseguite con Lastre Cappelli.



Il film di Jacques Feyder, TERESA RAQUIN, uno dei lavori più perfetti che abbia prodotto la cinematografia mondiale, è passato per ragioni ovvie, inosservato al pubblico.

Pur non essendo fautori delle riduzioni cinematografiche di opere letterarie, dinanzi al lavoro di Feyder ci siamo convinti che un cineasta che disponga di una sensibilità cinematografica sviluppata può, di un'opera letteraria, fare un ottimo film creando intorno ad esso lavoro un'atmosfera cinematografica piena di imprevisti e drammaticissima.



## Il film sonoro

Nostra intervista col cav. uff. Fritz Curioni, direttore generale della Metro Goldwyn Mayer in Italia.

Di fronte al crescente interessamento ed alla introduzione del film sonoro nel campo cinematografico italiano, abbiamo ritenuto opportuno rivolgerci per alcuni schiarimenti e delucidazioni in merito al cav. uff. F. Curioni, direttore generale di una delle più grandi case cinematografiche americane, la Metro Goldwyn Mayer.

— Quali fasi di sviluppo attraversò il film sonoro e quale posto occupa oggi nell'industria e nel commercio della pellicola?

L'intervistato cortesemente ha riassunto così:

Il fatto, che l'industria americana, la più potente del mondo, si è decisamente orientata verso il film sonoro, costringendo conseguentemente gli ambienti interessati a seguire il movimento, dimostra chiaramente il grado notevole d'importanza commerciale dell'innovazione. Malgrado i contrasti e le critiche sull'efficacia e sulla perfezione artistica del nuovo sistema, l'introduzione del film sonoro sul mercato mondiale può dirsi oggi un fatto compiuto. Il problema, infatti, dopo un periodo di prove relativamente breve, che costò all'incirca 50.000.000 di dollari, è entrato ormai nella fase di decisiva affermazione. Esso fu razionalmente affrontato da due potenti fattori: il capitale e la scienza. Le fantastiche disponibilità dell'industria americana, sotto le direttive dei più eminenti scienziati, ne svilupparono il crescente perfezionamento tecnico. Nessuno oggi dubita più, che le impressioni ottiche ed acustiche possano completarsi a vicenda in una sintesi estetica, che ha tutte le caratteristiche di un'arte nuova. Naturalmente, l'introduzione degli effetti sonori della cinematografia ha rivoluzionato l'industria. La produzione di fronte alle nuove possibilità ha abbandonato i vecchi criteri per espandersi con potente slancio nel nuovo campo più vasto.

— Quali furono gli effetti pratici del nuovo indirizzo dell'industria?

— I risultati pratici di questa nuova attività non si fecero attendere: fin dal primo anno di vita il film sonoro contribuì in buona misura allo sviluppo generale della produzione normale delle diverse case. Citando, ad esempio, la Metro Goldwyn Mayer, dalle statistiche si rileva, che mentre il programma dell'ultimo anno prevedeva la realizzazione di 227 visioni diverse di corto e lungo metraggio, in effetto il bilancio si chiuse con 383 produzioni: un aumento cioè di 156 films, rappresentati quasi totalmente da realizzazioni sonore. Per la stagione in corso la Casa ha stabilito che, pur non trascurando il film silenzioso, i tre quinti della produzione siano rappresentati da films sonori, adottando il sistema di presentare i lavori più importanti nelle due versioni: silenziosa e sonora. Altro risultato pratico dell'innovazione si ritrova nei mille e più cinematografi esistenti in America, provvisti di perfette installazioni per il film sonoro.

— Quali sono i sistemi più usati per produzioni sonore?

— Ne esistono parecchi, basati su principi differenti. I più diffusi sono: il Movietone e il Vitaphone. Il primo consiste nel registrare, mediante appositi apparati, gli effetti sonori sul margine stesso della pellicola, mentre il secondo è un adattamento del principio applicato al grammofo: i suoni vengono amplificati ed impressi sul disco, che viene girato dallo stesso meccanismo dinamico, assieme con la pellicola, in perfetto sincronismo. Anche la produ-

zione si differenzia in tre categorie: a) film sonoro propriamente detto, cioè sincronizzazione dei suoni e dei rumori; b) film musicale — musica e canto — che risolve radicalmente il problema dell'accompagnamento musicale; c) film parlante — sincronizzazione delle parole.

— Qual'è la Casa, che dà maggiore affidamento per installazioni tecniche del genere?

— La Western Electric di New York si distingue fra le compagnie meglio attrezzate, per un'esperienza di molti anni nel campo sonoro in genere e 6 anni in questo

speciale del film sonoro. Centinaia di ingegneri lavorano in quei stabilimenti, dedicandosi unicamente alla ricerca scientifica di nuovi perfezionamenti tecnici.

— Un'ultima domanda: sotto quale aspetto vede lei, cavaliere, l'avvenire del film sonoro?

— Tenuto conto dell'instancabile ricerca umana del nuovo e dell'intelligente trattamento, che l'industria americana usa verso la nuova arte cinematografica, si possono prevedere per il film sonoro ulteriori sviluppi.

g. s.

## Dallo scenario "Avventura", di GINO MAZZUCCHI L'incubo della Pubblicità

1. L'aula di un Tribunale. LUI, davanti ai giudici, urla.
2. *pp.* di LUI che urla.
3. *ppp.* di LUI che urla.
4. *cl.* dell'aula del Tribunale. Presso di LUI che urla davanti ai giudici, compare per incanto LEI. LEI è tutta sorridente e lo guarda, quasi sfidando la sua ira. LUI si rivolge imbestialito verso di LEI.
5. *pp.* di LEI. Entra in campo LUI che la prende per il collo.
6. *ppp.* del collo di LEI stretto dalle mani di LUI.
7. *ppp.* di LUI che stringe le mani al collo di LEI. LEI, invece di gridare per il dolore, continua a sorridere.
8. *pp.* di LUI e di LEI. LEI continua a sorridere, e a un tratto svanisce per riapparire dietro di LUI. LUI si rivolge verso di LEI. L'afferra di nuovo. La stringe al collo. LEI continua a sorridere. Svanisce. Riappare dietro di LUI. LUI si rivolge ancora. L'afferra. Ma questa volta la sua stretta si tramuta in carezza.
9. LUI che accarezza LEI davanti ai giudici. LUI accosta il suo viso al viso di LEI.
10. *pp.* del giudice che scampanella furiosamente.
11. LUI che bacía LEI, senza alcun ritegno per il giudice che scampanella furiosamente.
12. Ma ecco che il giudice si trasforma in un prete protestante, che invece del campanello, agita un Crocifisso, benedice.
13. La scena si trasforma in un altare. LUI che ha preso per mano LEI, fa qualche passo avanti e si inginocchia davanti al prete che li benedice.
14. *cl.* di una chiesa protestante. In fondo, visti da dietro, LUI e LEI inginocchiati davanti al prete. La chiesa è completamente vuota.
15. Panoramica in avanti fino a *cl.*  $\frac{1}{2}$  della chiesa. I due sposi si alzano. Volgono la spalle al prete e vengono verso la macchina da presa. Da un lato entra in campo un fotografo con la macchina fotografica. I due sposi si fermano e si mettono in posa dinanzi al fotografo.  
Un altro fotografo entra in campo da un altro lato.  
LUI, annoiato, prende per la mano LEI e la trascina via, fuori dall'inquadratura della macchina da presa.
16. Un angolo della chiesa, deserto. Entrano in campo LUI e LEI. Essi stanno per baciarsi quando entrano in campo tre fotografi con le relative macchine fotografiche. LUI e LEI fuggono.
17. Un altro angolo della chiesa, deserto. Entrano in campo LUI e LEI. Essi stanno per baciarsi, quando entrano in campo cinque fotografi con le relative macchine fotografiche. LUI e LEI fuggono.
18. Un altro angolo della chiesa, deserto. Entrano in campo LUI e LEI seguiti da una moltitudine di fotografi.
19. LUI e LEI dall'alto, che si dibattono tra una moltitudine di uomini e di donne, tutti con la macchina fotografica.  
Un fotografo alza la sua macchina e la agita portandola presso all'obiettivo che rimarrà per un istante oscurato. Si vedono ancora LUI e LEI che si dibattono tra la moltitudine dei fotografi.
20. *pp.* di LUI e di LEI che si aprono faticosamente il passo tra la folla dei fotografi.
21. LUI e LEI dall'alto.
22. La scalinata della chiesa vista dall'alto.  
LUI e LEI escono dal grande portone della chiesa e corrono a precipizio giù per la scalinata seguiti dalla moltitudine dei fotografi.
23. *pp.* dei due ai piedi della scalinata. Essi sono per un istante incerti sulla via da prendere, poi fuggono da destra.
24. La moltitudine dei fotografi, inquadrata di fronte, che scende di corsa la scalinata.
25. Panoramica orizzontale di LUI e di LEI che corrono per una strada deserta.
26. La strada deserta in cui i due corrono, inquadrata un po' dall'alto.  
Alcune finestre si spalancano.
27. Panoramica orizzontale dei *pp.* di alcune finestre che si spalancano. Alle finestre si affacciano uomini e donne con macchine fotografiche.
28. *pp.* di LUI e di LEI che corrono, in panoramica orizzontale.
29. Panoramica indietro di LUI e di LEI che corrono. In fondo, la folla dei fotografi che li insegue.
30. Panoramica orizzontale di LUI e di LEI che corrono. Dietro ai due c'è la folla dei fotografi che li insegue.
31. Il quadro n. 30, si divide in due parti. Nella parte che inquadra i due verrà girata col rallentatore. La parte che inquadra la folla dei fotografi inseguitori verrà girata con l'acceleratore. I fotografi che corrono all'impazzata non raggiungono LUI e LEI che vanno piano piano.  
Anzi, LUI e LEI guadagnano terreno sugli inseguitori che restano sempre più indietro, sino ad uscire dall'inquadratura del fotogramma.  
Continua per qualche istante la panoramica orizzontale dei due che corrono. (La scena è sempre con il rallentatore).
32. La macchina da presa inquadra di spalle i due che si allontanano con la loro lentissima corsa che sembra uno strano volo.
33. Chiusura d'iride.
34. Apertura d'iride sul *pp.* di LUI che dorme tranquillamente sdraiato su una poltrona, e sembra, dal suo impercettibile sorriso, che stia facendo un bel sogno.

LEGGETE:

"IL NAZIONALE,"

SETTIMANALE POLITICO LETTERARIO  
DELLA NUOVA VITA ITALIANA

Direttore: PIETRO GORGOLINI

In vendita presso tutte le edicole

Gino Mazzucchi

## Qualche idea sul cinema

Però via, non esageriamo nella valutazione delle *film* americane, nella gran maggioranza sono di una puerilità che non rasenta soltanto la scempiaggine, storie che sembran tolte da l'*Amore Illustrato*, avventure ricalcate dalle dispense di Nat Pinckerton e Buffalo Bill. Corse, ricorse e schioppettate, corse, rincorse e schioppettate, ecco il fulcro e i principali strumenti d'ogni spettacolo. Cos'è questo famoso «Segno di Zorro» celebre quanto Macbeth? Una stupidaggine non meno sciocca di quello che erano le *film* italiane, in cui un saltimbanco (o) ginnasta vi fa mostra della sua agilità trucata; nei circhi si ammirano i virtuosi del cavallo e del trapezio. E certe *film* di genere mondano, col così detto dramma borghese intrecciato di ricatti e romantiche da norcini! Se in roba simile vi è dell'arte, allora Toselli è superiore a Scarlatti e Tallone a Michelangelo.

Ma tutto questo non è così semplice come l'ho prospettato, e per necessaria reazione, vi è dell'altro. Vi sono altre cose che modificano — e come! — queste constatazioni (di superficie).

«I nemici — Inseguimento e fuga». Quasi non c'è pellicola che non li rappresenti. Riproduca. Perché?

Nella fanciullezza siamo più naturali, ogni bambino è un selvaggio (umanità primitiva). E tutti noi da ragazzi abbiamo giocato ai nemici, sia in modo velato come nell'universale «acchiapparella», sia più apertamente nei «Contrabbandieri e soldati» in cui il divertimento e lo scopo e il mezzo sta nel rincorrere o sfuggire qualcheduno... Sentimento naturale, di grande importanza, che ci sovrasta e che si perde in una lontananza paurosa basta guardare le rincorse dei cani e delle rondini.

Questo istinto di ogni uomo sia europeo che boscimano, benché venga represso e interdetto dalle conseguenze sociali (in parte e sempre apparentemente) è stato ampiamente sviluppato dal cinematografo, a gran diletto degli umani.

Mirabile podistiche, inseguimenti con automobili vapori treni bicli aeroplani; e il pubblico — noi — ne è preso trasportato eccitato, appagato. Fiabificazione delle corse che sempre hanno appassionato moltissimo, si pensi a quel po' po' di poste, velodromi, ippodromi, circuiti, anfiteatri in cui si ammassa la folla per divertirsi.

La corsa non è che una parte (forse la maggiore) del senso del nemico.

Siamo omnivori e dunque abbiamo sempre in noi qualcosa del carnivoro (la nostra natura) agguato, caccia, preda, bottino, nonostante che il progresso la società abbiano degenerato, anchilosato, trasbordato la nostra natura; e pure adesso continuano a soddisfare il gusto della caccia, sia pure col permesso legale. Inoltre questi istinti *respinti* sgusciano fuori in altri modi, quasi palesemente nella boxe e mascherati — non lo erdereste? — nell'innocente gioco alle carte. Nel tresette, nello scopone, passatempi apparentemente tanto innocenti, vi è la compensazione del Senso del Nemico col gusto dell'agguato, della lotta e della sovrapproduzione.

Il cinematografo sodisfa più di ogni altro spettacolo queste voglie perché nel teatro manca la corsa e nella corsa difetta il dramma (Gli antichi e specialmente i romani supplivano al cinema con spettacoli complessi: lotte di gladiatori e fiere, corse drammatiche, scannamenti, divoramenti e altre delizie senza finzione e in grande stile, che mandavano in visibilio più delle prodezze di Tom Mix. Perciò il cinema è oggi il principale divertimento pubblico, e come tali le *film* a cui ho accennato anno la loro ragione d'essere.

Ma il cinematografo, non è soltanto Spettacolo, non sodisfa solamente i nostri istinti bruti qualche volta è didattico, ed è anche ARTE, un'arte forse più

completa di quelle antiche. Questo però non significa affatto che lo spettacolo non possa essere artistico, che un inseguimento sia sempre soltanto la soddisfacente compensazione dei nostri istinti. «Spettacolo» e «Pura creazione artistica» non sono che termini, capilinea ideali, irreali; tutta la produzione teatrale, letteraria, figurata si trova fra questi estremi ipotetici, un po' più da una parte, un po' più dall'altra.

Un grande artista, Chaplin (si potrebbe fare un volume bibliografico su la letteratura riguardante questo umanissimo genio) lavora sì con mezzi banali, rozzi, anche lui lotte e fughe, ma con questa essenziale particolarità che vi mette della grande arte, cioè soffia quel tale «quid» su la creazione fangosa come la genesi ricorda. Anche Dostoevskij e Conrad scrissero romanzi su avvenimenti che potevano essere stati pubblicati nelle dispense settimanali di Fra Ciavolino o Gasparone. E Chaplin non è solo, vi sono altri che realizzano dei lavori finissimi pur facendo esclusivamente dello Spettacolo. Ma son pochi. La grande industria delle *film* se ne stropiccia della purezza dell'arte e bada al maggior guadagno, perciò nove volte su dieci vediamo cose da far

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

vomitare tutti quelli che non abbiano stomaci da esquimesi.

\*\*\*

Oltre al cinema usuale vi è quello d'avanguardia che in Italia rimane sconosciuto nonostante che quasi tutta l'Europa vi partecipi. Iscenato senza grandi mezzi, ma con buoni intenti, cerca di realizzare idealmente. A Parigi, in cui si riconosce d'essere ancora indietro ad altri paesi, vi sono già importanti cinematografi esclusivamente d'arte (un po' sul piano del nostro teatro degli Indipendenti rispetto al teatro usuale), le «Vieux Colomier e lo «Studio des Ursulines». È interessante riprodurre qualche passaggio delle pubblicazioni di fiancheggiamento.

«È proprio vero che il cinema rassomiglia troppo spesso al romanzo d'appendice, a quelle cromolitografie e Similbronzo in gran serie che abbondano un po' ovunque nelle città e in campagna, dal caffè del commercio fino al vestibolo della casa cosiddetta signorile.

Il suo carattere nettamente industriale gli conferisce sin dalle origini un destino popolare, commerciale, in cui l'arte e l'ideale non possono trovar posto che al secondo rango. Era abbastanza naturale che la possibilità di stampare delle centinaia di copie d'un *film* girato una sola volta, abbia subito orientato gli intraprenditori cinematografici verso la speculazione finanziaria, verso l'organizzazione da grande rendimento. Le sale di spettacolo che sono state edificate pel mondo non sono

state costruite con un fine artistico; si trattava piuttosto di aprire dei vasti mercati di *films*, degli spacci di cine-romanzo suscettibili di fornire all'officina di produzione uno sbocco remuneratore. Bisogna rendersi conto di queste realtà. Ma è ugualmente permesso di liberare dal mercantilismo e dalle sue strettoie il principio elevato del cinema... Il cinema rassomiglia a una tipografia meravigliosa che fosse stata inventata e costruita prima che vi fosse qualcosa di scritto... Come ci si può stupire di questa disperante mediocrità quando la creazione cinematografica si fa ancora nel disordine, quando noi impariamo appena adesso a conoscere questa grammatica visuale da cui cerchiamo di scegliere e comporre le immagini come il poeta misura le sue parole e il musicista ordina i suoi ritmi?...

Quale poema di V. Hugo o di Lamartine significa ai nostri occhi quello che racconta semplicemente su lo schermo il documento unico della partenza di Scott per il polo Nord? Passano diciassette anni e noi possiamo nel 1929 rivedere con emozione questa grande ora patetica del 1912 senza che sia necessario a uno scrittore d'elaborare con difficoltà cinquecento versi destinati a fissare nella storia quello che sarà un giorno la leggenda del nostro secolo... Il cinema, è, ah! il divertimento incoerente delle masse popolari, ma è anche il più potente mezzo d'espressione dei tempi moderni, il più conforme al ritmo della nostra vita, il più grande nutrimento dell'immaginazione, il più magnanimo dispensatore i sogni». Da riflessioni per l'intermezzo, brochure distribuita gratuitamente al Vieux Colomier. «Il nostro programma sarà composto di *films* francesi o stranieri di gusti, di tendenze e di scuole diverse; tutto quello che rappresenta un'originalità, un valore, un tentativo, troverà posto sul nostro schermo... Anche quest'anno lo Studio des Ursulines resterà aperto a tutti i tentativi, a tutti gli esperimenti» E Barbusse nella prefazione al libro *Le Cinéma*: «... questa sublime macchina da fabbricare la vita, questa radiazione magica, capace di far rivivere davanti agli occhi il movimento che non fa che passare sul mondo ed anche l'infinitamente grande e piccolo; questo teatro che si può moltiplicare come uno stampato e che parla una lingua universale... non è stato maneggiato fin'adesso da realizzatori che non erano all'altezza di un così complesso e tanto formidabile mezzo di procreazione? E L. Moussinac *Naissance du Cinéma*: «Un arte nasce, si sviluppa, scopre una a una le sue proprie leggi, cammina lentamente verso la sua perfezione. Un'arte che sarà l'espressione stessa, ardita, potente, originale, dell'ideale dei tempi moderni».

E queste buone intenzioni non sono rimaste soltanto delle chiacchiere, già vi sono centinaia di pellicole realizzate per fare esclusivamente dell'arte. Di questo gruppo d'argomenti mi piace ricordare qualcuno di quelli che hanno acquistato rinomanza mondiale (Italia esclusa): G. W. Pabst, *Lupu Pick*, F. Leger (anche su lavori di Pirandello), Eizestein, H. Chomette, Dupont, Murnan.

E da noi? Nulla. Neppure un tentativo. Qualche volta splendono parecchi milioni per delle scipite ricostruzioni storiche che palesano la nostra decadenza nella più viva delle arti. Passatismo a oltranza; ottusità; dominazione di brava gente che forse si renderebbe utile impiegandosi nei mercati generali. Cosa sono questi saputissimi direttori artistici (?). Si continuerà ancora per molto tempo a incipriare la scemenza umana servendo gli avanzi di rancia letteratura, a dare rappresentazioni per gente meschina cui l'ideale e tutto l'orizzonte si circoscrive fra un dancing e un the mondano? Speriamo di no. Basta! Noi non dobbiamo ramazzare il cortile, il nostro posto è in prima linea.

Dino Terra

## FILM PURO

Stevenson, London e Conrad hanno decisamente influenzato le nuove generazioni. Noi, pure ossequianti alle leggi e alle mode di questo tempo così... pragmatiche, amiamo le avventure strane e pericolose e, costretti da un tristissimo fato a non tentare crociere nei mari del Sud, battaglie alle Nuove Ebridi e pian-tazioni alle isole Salomoni, rispondiamo, con lo stesso animo e con lo stesso disprezzo del pericolo che avremmo altrimenti avuto, a Paul Romain sul *film* puro. Due o tre numeri fa del Cinè Cinè il Nostro rivolgendosi alla stampa tecnica internazionale disse che la discussione era aperta: ma molti di coloro, che pur hanno a cuore simili studi sperimentali, si sono limitati a fare allusioni indirette e a seguire vie traverse. L'argomento è davvero spinoso: gli studi teorici sono pochi e quei pochi irripetibili, i risultati delle ricerche raramente dati in parto al pubblico, la critica decisamente contraria non solo alle soluzioni ma all'... impostazione stessa del problema. Ogni volta che da quando mondo è mondo, al nome d'un arte s'è aggiunto l'aggettivo puro o pura, mille oneste persone a diritto e a sproposito, avessero o non avessero a che fare con l'arte in questione, si sono sempre ribellate e hanno gridato il loro «crucefige» all'incanto; l'abbate Bremond insegna. Figurarsi quindi che cosa accade quando si parla di cinematografo puro il cinematografo si sta inventando adesso; molti pensano che non sia e non possa essere nemmeno un arte e quei pochi che credono il contrario sono costretti a riconoscere che non ha certamente caratteristiche, leggi e procedimenti ben definiti e inconfondibili. Ma, l'abbiamo detto, il nostro coraggio è grande, grande per lo meno come la nostra fede nella settima arte, e nell'utilità... sperimentale o, se volete, informativa, pur se momentanea, di simili studi.

Occorre anzitutto porre la seguente questione: che cosa si vuole intendere quando si accenna ad un'arte «pura»?

Dire per esempio pittura, poesia, teatro o, nella fattispecie, cinema puro è lo stesso che dire cinema assoluto, cinema integrale, cinema d'arte? Il Romain infatti nella sua critica identifica tutte queste espressioni con quella di cinema puro il che se praticamente non è molto lontano dalla verità teoricamente non è rigoroso poichè ognuna di dette espressioni ha una sfumatura che ne amplia o ne diminuisce il significato rispetto alle altre: tale confusione ha portato il Romain, partito da premesse universalmente accettabili, a conclusioni criticamente non giustificabili e quindi arbitrarie. Non vogliamo, Dio ci salvi, riaprire con minore competenza e con minore autorità le discussioni suscitate dagli studi dell'abbate Bremond sulla poesia pura, ma ci sembra che il valore, si badi bene: il valore, non la concezione, attribuito dal Nostro all'aggettivo puro si possa ricondurre al valore attribuitogli dal Bremond e quindi le sue affermazioni criticabili seguendo i metodi con i quali sono stati criticati gli studi del reverendo abate. Naturalmente, per quanto insensibilmente, la questione a questo punto scivola in un campo estetico più generale e proseguendo soltanto un po' è facile venire a parlare di contenuto e di forma, di intuizione e di espressione, di vite e di arti, ma, lo ripetiamo a rischio di sembrar noiosi, noi non ci lasceremo impelagare se non come diceva Pinocchio, lo stretto neces-

sario, ci accusino poi di parzialità e di superficialità! Noi riconosciamo, come il Romain stesso riconosce e, come, volere o volare, riconoscono i cineasti più spinti, alcuni valori inconfondibili nell'espressione cinematografica (staremo a vedere poi se la critica distinguerà i valori dai procedimenti e se riparerà nettamente l'espressione dell'intuizione) le condizioni e lo stato attuale delle nostre e delle altrui conoscenze sono però tali che non ci attendiamo a semplificarci qui. Dobbiamo quindi ammettere come integrale il *film*, la cui espressione sia completamente basata su tali valori e non su altri valori comunemente ritenuti tipici per esempio del teatro, della letteratura, o della pittura. Questa nostra enunciazione sarà indubbiamente criticata da tutti i partigiani dell'estetica crociana o d'una qualsiasi delle estetiche da quella derivate, ma la natura stessa del cinema, la sua storia, le sue promesse e una serie di riflessioni che non possiamo qui riportare, ci confermano in questa fede che crediamo debba essere condivisa da ogni vero amatore della settima arte. Ora un *film*, secondo noi, integrale è anche un *film* puro? Se con l'aggettivo «puro» si vuol dire privo di infiltrazioni, di scorie, senza confusioni cioè e senza interferenze un *film* integrale sarebbe, secondo noi, anche puro: ma il Romain, come tanti altri, non è d'accordo sembra infatti che egli lo ammetta in un primo tempo ma sostanzialmente lo nega nelle conclusioni. Nello studio del Nostro «puro» è usato più rispetto al contenuto che alla forma: è detto, infatti, puro quel *film* la cui materia sia tanto alta e... pura da essere al di là della conoscenza empirica.

Nell'articolo luce e movimento sono riconosciuti principi fondamentali dell'e-

spressione cinematografica soprattutto quella luce e quel movimento non percepibili alla nostra retina. Ma l'autore ha forse ragionato così: se i valori visivi e quelli dinamici sono i valori essenziali d'un *film*, sarà puro quel *film* che esprimerà tali lavori allo stato puro il che, in altre parole, potrebbe pure dirsi nel seguente modo: l'idea di luce è legata anche dai fisiologi all'idea di movimento, il movimento-luce sarà soltanto e integralmente tale quando è privo da qualsiasi influenza contingente.

È evidente l'errore di giudizio: 1° nulla autorizza a credere che esprimere la genesi fisiologica del movimento-luce voglia dire esprimerlo allo stato puro; 2° se inoltre in questo caso manca ogni riferimento comunque motivo, sono tuttavia presenti riferimenti empirici e quindi impuri; 3° e poi, se pure il movimento-luce è l'essenza dei valori cinegrafici non è stato ancora dimostrato che per fare del cinema puro si possa e si debba ad esso ricondurre la funzione dei singoli valori. Questi tre punti mentre negano, com'è chiaro, la legittimità critica delle impostazioni dei metodi e delle soluzioni del Romain chiariscono come l'autore tenda ad usare l'aggettivo «puro» più per il contenuto che per la forma. La sua posizione non è certamente nuova: essa dipende da tutta una serie di concezioni estetiche che hanno caratterizzato secondo noi il consumarsi del romanticismo e che, obbedienti ai fini e ai termini propositici, ci limiteremo a riconoscere, constatando ancora una volta quali dannose confusioni generi l'intromissione in faccende d'estetica cinematografica di persone appartenenti per mentalità e preparazione alla generazione passata. La «Traiettoria d'una palla di revolver» è la rappresentazione della formazione delle cellule delle molecole, dei cristalli, ecc. sono per noi *films* puri quanto per lo meno sono *films* puri tutti gli altri citati dal Romain.

Bisogna tuttavia riconoscere che contenuto e forma siano due elementi estetici che è ben difficile separare.

Gli studi sulla genesi, essenza, modi e funzione del visivo non sono affatto progrediti: noi riteniamo che si debba e si possa in proposito partire da presupposti scientifici e giungere a determinazioni estetiche specifiche senza rischiare l'accusa di materialismo artistico. Si può a priori, partendo dai dati dell'esperienza, escludere che visivo sia solamente uguale a ciò che si vede, a esteriore cioè (dove il grossolano errore di quanti credono che il trionfo della cinematografia americana sia dovuto alla... evidenza dell'azione esterna) e che d'altra parte il carattere di visività del cinematografo autorizzi la riduzione degli stati d'animo a elementi visivamente simbolici (si veda quindi l'illegittimità cinematografica delle immagini sceneggiate). Ma come abbiamo detto in principio non vogliamo impelagarci e ci limiteremo quindi a ritenere puro il *film* la cui espressione sia esclusivamente basata sui valori cinegrafici. Discusso il 5° e il 6° punto del Romain per logica conseguenza anche tutti gli altri cadono per lo meno teoricamente perchè in pratica sia pure partendo da punti di vista e considerazioni opposte siamo d'accordo con l'autore nel giudicare ottimi quei *films* che egli ha giudicato tali. La posizione, fattoci coraggio, l'abbiamo presa, certamente in modo empirico e soggettivo, non ci rimane ora che concludere con il Romain dichiarando la discussione aperta.

Libero Solaroli

### Leggete...

## PARIS ET LE MONDE

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

ITALIANO - FRANCESE - INGLESE  
TEDESCO - SPAGNOLO

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)

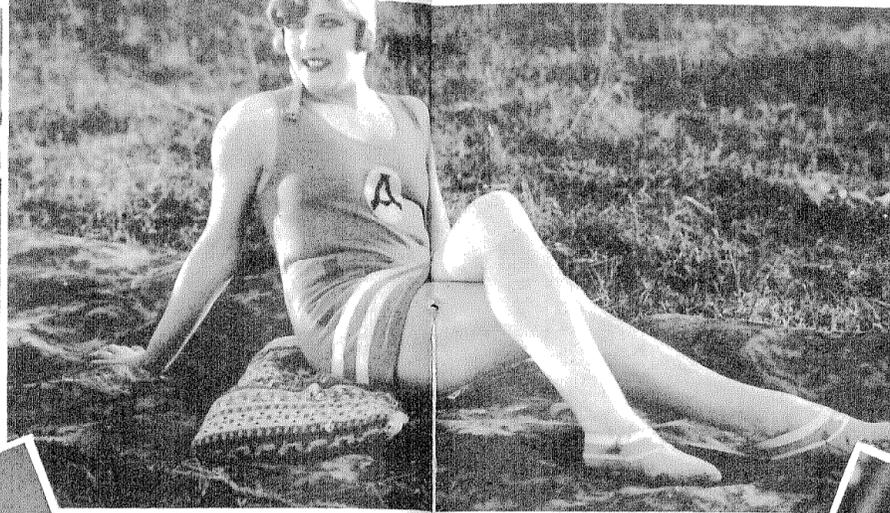
...e Voi vi abbonerete

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

7  
*Nuove stelle del firmamento cinematografico mondiale*



1. Un passo di danza della bellissima Marion Davies che si avvia sempre più velocemente verso la celebrità. 2. Un plastico atteggiamento della nuova attrice tedesca Fee Malten. 3. La bruna bellezza della brasiliana Lia Tora. 4. La bionda e languida Helen Twelvetrees 5. La bellezza pensosa di Agnes Petersen. 6. La sognatrice Nancy Drexel. 7. Dorothy Burgess spensierata e chissosa.



IA

"SUPREMA FILM,"

ROMA VENEZIA

PRESENTA

**MARATONA**

REALIZZAZIONE

NICOLA FAUSTO NERONI



# LUCE SUI DIRETTORI

..... " si vedranno facce marcate dal tormento di riuscire ed emergere.....  
..... ce ne saranno di belli e di brutti...," ("cinematografo", anno III n. 7).



1. SAM WOOD 2. ROWLAND V. LEE 3. MURNAU 4. WILLIAM WELMANN 5. HERBERT  
 BRENON 6. FRANK TUTTLE 7. ERNEST LUBISTCH 8. FRITZ LANG 9. CLARENCE BADGER  
 10. HENRY KING 11. ROBERT LEONARD 12. REX INGRAM 13. HARRY  
 BEAUMONT 14. J. SEASTROM 15. BENIAMINO CHRISTENSEN

Le prime visioni a Roma

## Valori estetici del "La passione di Giovanna d'Arco",

Ed eccoci anche noi a dire la nostra, su questa tanto discussa « Passione di Giovanna d'Arco ».

Abbiamo visto l'opera del Dreyer dopo aver letto su di essa un numero imponente di articoli, espressione dei giudizi più svariati, tanto che di fronte al film abbiamo dovuto fare uno sforzo per eliminare dal nostro spirito ogni idea preconcepita procurataci dalle letture fatte.

Fin dai primissimi fotogrammi abbiamo avuto l'impressione netta di avere a che fare con un lavoro che si distacca da tutta l'attuale produzione europeo-americana. Quelli che si occupano seriamente della Settima Arte sanno in quali pietose condizioni si trovi adesso, nell'imperversare della crisi artistica, che ci sembra dipendere principalmente dall'incertezza dei realizzatori sulla strada che la cinematografia deve percorrere e dalle ferree esigenze commerciali che ostacolano grandemente il suo libero sviluppo. È appunto strano che in questi tempi di disgregazione di ogni valore artistico e di confuse ricerche, spesso infruttuose, possa nascere un'opera omogenea, compatta, salda in tutte le sue parti, costruita secondo una linea architettonica purissima, come « La Passione di Giovanna d'Arco », sobria semplice, nuda, immersa in un'atmosfera freddamente classica. Opera di una bellezza aristocratica, la cui comprensione è per ora negata alle folle; il pubblico, come la natura, non può fare salti, e molto cammino dovrà percorrere, con la lentezza che gli è solita, prima di raggiungere, almeno con l'ammirazione convinta, la vetta artistica conquistata dal Dreyer.

Si è ormai creata l'abitudine di parlare enfaticamente di capolavoro che segna un'epoca nella storia, ecc. ecc., per ogni film che appena appena si distacchi dalla mediocrità. Questa, secondo noi, è una delle rarissime volte che un'espressione come quella suaccennata si può applicare con la sicurezza di non esagerare. Noi riteniamo che « La Passione di Giovanna d'Arco » segni effettivamente una tappa decisiva nel cammino dell'arte cinematografica e che influirà notevolmente, magari provocando delle reazioni, sulle opere future.

Esaminando più da vicino il lavoro del Dreyer, si rileva anzitutto come egli abbia rivoluzionato completamente il concetto tradizionale di film storico. Tutti sanno che nella mentalità dei comuni regisseurs film storico significò ricostruzione più o meno fedele di luoghi e di fatti un tempo accaduti. Ricostruzione: questo termine presuppone la convinzione che il passato sia un qualche cosa di fissato, di statico, e di morto e che la storia non sia che una narrazione di avvenimenti e di personaggi. Confusa la storia con la cronaca, i realizzatori di film storici non hanno fatto altro che raccontare cinematograficamente le vicende nelle loro linee superficiali, dando la preferenza all'aneddoto e agli elementi di secondaria importanza. Solamente adesso, per merito di Dreyer la cinematografia è giunta ad esprimere artisticamente posizioni spirituali da tempo conquistate dalla filosofia. Superato il positivismo, si è arrivati ora, con « La Passione », all'idealismo. Dreyer, infatti, ha saputo far vivere, sullo schermo nel dramma di Giovanna, il dramma di tutte le epoche, costituito dalla lotta immane che le grandi individualità, portatrici di nuove parole, devono sostenere contro l'egoismo filisteo del mondo. È in ciò implicito il concetto che il fatto di per se stesso è una forma vuota che diventa realtà viva unicamente se pensata e interpretata dal soggetto; di qui la concezione della storia, non come riproduzione, ma bensì come attività creatrice.

Il carattere universale del dramma è la causa prima della commozione che il martirio di Giovanna desta nello spettatore, che è quasi costretto a soffrire del suo dolore. Questo potere suggestivo di convincere gli altri e riuscire a far prendere loro viva parte al dramma rappresentato è la pietra di paragone della grande arte. E tale risultato si può ottenere soltanto se il direttore artistico ha saputo imprimere, come ha fatto il Dreyer, tali caratteristiche di impressionante realtà al dramma, nonostante la sua stilizzazione, da far dimenticare allo spettatore che si tratta di una finzione. Se non ci si dilungasse troppo, sarebbe interessante studiare quale importantissima funzione morale e catartica potrebbe svolgere l'arte cinematografica, seguendo la strada su cui si è messo il Dreyer, in piena conformità ai dettami estetici di Aristotele.

Il processo di Giovanna, cerchio inesorabile di ferro che si stringe sempre più, fino alla morte, at-

torno alle carni doloranti della pulzella, ha note meravigliose di sobria drammaticità che commuovono profondamente, nonostante l'apparente freddezza che il Dreyer vorrebbe conservare. La febbre mistica e l'ardore incontenibile della fede hanno trovato la loro superba espressione nell'arte della Falconetti che, nella semplicità del giuoco mimico ha saputo trovare atteggiamenti plastici di toccante lirismo.

In un'atmosfera lontana da ogni determinazione locale e temporale, il processo si svolge con tragicità sempre crescente. Priva di ogni debolezza femminile (si ha spesso l'impressione che sia asessuale) l'eroina giunge al martirio con una serenità che ricorda Socrate e il Cristo. Nel distaccarsi dalla vita c'è in lei appena il rimpianto di dover abbandonare le bellezze della vita. Questo rimpianto tenuissimo si nota in alcuni quadri sapientemente alternati e ritmati: volto di Giovanna dolente, un volo di uccelli nel cielo, un lattante che allontana la bocca dalla mammella materna...

Tutto è rivolto a dare espressione cinematografica a quello che nel dramma della pulzella trascende l'epoca medievale per giungere fino ad una generale

Le prime visioni a Milano

## "La donna pagana", e il film americano...

Il film « La donna pagana » si presenta con un inizio che, tenuto conto del titolo, dà l'impressione di un soggetto a tesi. In una Università americana un gruppo di studenti, capeggiati da una vivace ed estesa signorina, fa propaganda per l'ateismo e la gran massa dei colleghi, disciplinata ad un giovane antagonista, reagisce. Ciò posto, lo spettatore avrebbe fondato motivo di allarmarsi nell'attesa dello svolgimento, perché quando gli americani si abbandonano nei loro film alla dimostrazione di un qualsiasi principio ostentandone l'evidenza, generalmente hanno il difetto di calcar troppo le tinte dando in molti di questi casi ai loro lavori quell'impronta di artificio sdolcinato che per contro è assente o si manifesta molto più elegantemente nella loro produzione, in generale. « Chicago », realizzato dalla stessa P. D. C., sotto il controllo di Cecil De Mille, direttore di « Donna pagana », ha sufficientemente edotto in materia; e la coloritura della mentalità degli ateisti in questo film, gravata di inutili grossolane ingenuità a sostegno di un giudizio che con maggior eleganza poteva esser espresso ne è conferma. Ma la tesi rimane semplicemente abbozzata in queste prime battute, e non si sviluppa conseguentemente. La vittoria della conversione sullo spirito della giovane è facile perché, anziché derivare da un seguito di fatti voluti ed illogici, deriva dalla mancanza in lei di un solido fondamento dei principi che vuol sostenere più per capriccio che per vizio dell'anima.

Dopo l'irruzione degli studenti nella sala di riunione dei loro colleghi atei, dopo la zuffa che, iniziata con lancio di uova fradiciole, cavoli ed altri proiettili commestibili, finisce tragicamente per un accidente involontario, di fronte al cadavere della piccola vittima, la ribelle ha già abdicato al suo patrimonio ideale. E questo avviene tra il primo ed il secondo atto. Il seguito rientra nella rappresentazione di un comune film americano, ben curato, interessante per l'omogeneità della nota coloristica. E se il pubblico può fare una giusta previsione, è quella del finale con l'unione felice dei due antagonisti all'uscita dal riformatorio al quale erano stati condannati per omicidio colposo.

Il film è interessante per l'illustrazione della vita nel riformatorio; che non v'è motivo di ritenere molto lontana dalla realtà americana, e che costituisce la nota coloristica del film stesso. Il motivo non opprime; sia perché il Cecil De Mille non ha insistito eccessivamente nel far rilevare i rigori di una esasperante sorveglianza, sia perché tutto il soggetto è inframmezzato di episodi comici che ne alleggeriscono l'andatura. Si allontana dalla realtà quando mettendo in evidenza i richiami « silence » dipinti dappertutto ci fa nello stesso tempo assistere a frequenti colloqui tra compagni di prigionia. Vi è anche la nota tragica che incombe qua e

significazione di dualismo filosofico (lo spirito in lotta contro una sua anteriore cristallizzazione), il Dreyer ha volutamente ridotto ai minimi termini la messinscena riducendola a qualche semplicissimo accenno e concentrando invece tutta la sua indagine sull'elemento umano. L'obbiettivo della camera segue gli attori, li riprende dall'alto e dal basso, di scorcio e di prospetto, si avvicina ai loro visi, si sofferma su di essi, li abbandona per un istante per poi riprenderli, inesorabile nella sua ricerca psicologica. E sullo schermo passano incessantemente primissimi piani di maschere umane, atteggiati ai sentimenti più disparati e fotografati brutalmente, senza l'abbellimento del maquillage compiacente. Visi, visi, visi, su fondali di un bianco abbagliante, senza ombre, senza mezze tinte; tutto ciò ha un'efficacia espressiva veramente prodigiosa, nonostante che a lungo andare tutto ciò possa diventare statico e pesante. Appunto per questo noi preferiamo l'ultimo momento della tragedia, il martirio, vibrante di fede e di entusiasmo religioso e animato da un ritmo più veloce.

« La Passione di Giovanna d'Arco » è un film la cui importanza capitale, secondo noi, apparirà sempre più evidente man mano che la cinematografia, avanzando nel suo cammino, si allontana da esso. Staremo a vedere gli influssi che il lavoro del Dreyer eserciterà certamente sulla futura produzione.

Mario Serandrei

lità, nella ferocia di un aguzzino, ma è semplicemente abbozzata; il difettoso taglio di alcune scene potrebbe anche far pensare in un intervento estraneo. Talvolta si prova l'impressione di vedere un rigido collegio popolare più che un luogo di pena. Insomma il Cecil De Mille ha voluto che lo spettatore non si amareggiasse troppo, restando fedele alla scuola del cinema americano della quale è stato un maestro.

Gli episodi della fuga e dell'incendio sono drammatici. In quest'ultimo vi è molta inverosimiglianza; individui che possono attraversare una fornace ardente, fermarvisi, senza che il fuoco si attacchi ai loro panni, si vedono solo al cinematografo. Ma l'inverosimiglianza del fatto è corretta dalla verosimile efficacia della rappresentazione; e la forza di suggestione del cinematografo può portare anche il buon effetto di una propaganda del coraggio e di una minor coscienza del pericolo in casi di bisogno. Ad una tale forza, crediamo fermamente; se le commiche acrobatiche di Harold Lloyd fossero continuate senza perdere l'interesse del pubblico, la suggestione avrebbe certamente prodotto la diffusione di un più elastico senso di equilibrio, che è nel tempo stesso stato fisico e forza psichica; e non è da escludersi che in avvenire — non ci si prenda proprio alla lettera — si sarebbe potuto vedere qualcuno rientrare a casa arrampicandosi sulle sporgenze della facciata della propria abitazione, anziché salendo le scale come si è sempre usato fino a che il cinematografo non ha dimostrato la praticità di altre vie.

\*\*\*

Il film ha delle qualità che compensano i difetti; delle prime e dei secondi già abbiamo fatto cenno. Aggiungiamo da ultimo il rilievo sull'episodio del l'estasi amorosa dei due fuggitivi che si prolunga illogicamente; ma è resa con tanta ingenua poesia da giustificare quasi l'insistenza.

Film buono, ma corrente, quale ci si sarebbe atteso da un diligente ed esperto realizzatore; film che però non dice nulla di nuovo né cinematograficamente, né scenograficamente. Genere tipicamente americano, e quindi espressione di romanticismo modernizzato, con elementi emotivi, sì, ma senza la richiesta dei fazzoletti per asciugare inutili lagrime d'altronde più difficili a spuntare sul ciglio dello spettatore d'oggi, più pratico e meno sentimentale.

L'interpretazione è sentita da parte dei giovani attori, che agiscono tutti con piacevole spontaneità. La realizzazione classifica Cecil De Mille, nel quadro dei direttori d'oggi, in una graduatoria centrale che i giovani e i nuovi hanno superato con bontà di risultati.

Il pubblico del Cinema Corso di Milano ha fatto buone accoglienze alle rappresentazioni, non sempre affollate eccessivamente.

Umberto Masetti

# Romblok e Capranera

Novella di F. T. MARINETTI

Dunque, caro Franco, non ti puoi certo lamentare del destino; la tua bella amica finalmente liberata dal suo brutale pericoloso marito è a tua disposizione. Finiti gli agguati, finite le notti d'angoscia sotto la pioggia pergustare in velocità un amplesso fulmineo su una terrazza o in un corridoio.

Ebbene, ti debbo confessare che rimpiango tutto ciò. La mia bella amica mi piaceva molto di più in quel periodo tragico e pepato di pericolo. Era anche lei allora più bella, veramente armata di stregonerie e di perfidie diaboliche nell'inventare affari urgenti a quello strano marito che era insieme un maschio primordiale e un civilizzatissimo capo di famiglia, uomo d'affari rapace e amante geloso incessantemente soggiogato dalla lussuria. Vorrei raccontarti, ma sarebbe troppo lungo.

Crepuscoli pieni di ansia e notti lunari soffocate da uno smisurato batticuore di stelle che partecipavano alla battaglia dei nostri istinti. Lei aveva trovato il modo di mandare in città, a sei chilometri, suo marito. Sei chilometri sono sei chilometri, e in automobile è questione di minuti. Orologio alla mano, dovevo spicciarmi, se volevo ampiamente e copiosamente godere e far godere, vincendo nella gara quel rivale. Lui, preso alla gola dai lazzi del denaro, ghiotto di chilometri che valgono tanto oro, nell'orlo illusorio dei suoi fanali lanciato verso la spalancata luce lontana sempre vicina, della città illuminata di monete d'oro, accelerava il motore pazzamente, sentendosi rampicar sulle spalle tutti i suoi sospetti gelosi, torturante topografia di tradimenti femminili. Nel tale angolo della villa... nel fienile della fattoria... nel giardino buio. Ma no! In quel cespuglio... E il cespuglio fuggiva dietro di lui lontano, Avrebbe volentieri fatto dietro front, per sorprendere sua moglie. Con chi?

« Sospettava, quasi era sicuro, ma non sapeva con chi.

« Orologio alla mano, sbriga gli affari con una rapacità mescolata di ferocia gelosa, che rovesciava tutti i calcoli e le astuzie dei suoi concorrenti. Poi subito tornava come un rimorso d'acciaio veloce attraverso la campagna sonnolenta, tutta a ventagli di vegetazioni filosofiche. Io intanto, orologio alla mano, mi godevo la mia bella saporitissima che aveva spassimi roventi e terrori diacci annodati insieme nella bella gola.

« Ma ora, il marito sigillato per sempre nel cimitero, la mia bella si addormenta nelle mie braccia placidamente, ed io placidamente comincio ad annoiarmi.

« Capisco, capisco... Vuoi un rimedio, un consiglio... Partiamo insieme. Ho degli affari nella Florida. Vi è una zona boschiva popolata d'ingegneri pazzi e di forsennati accumulatori d'oro, irta di lingue diverse. Vi si parla un barbaro miscuglio di dialetti negri. Impera il denaro, che frusta le schiene più del desiderio della donna. Se sopraggiunge una elegante avventuriera o una cantante di music-hall, subito sparisce nel gorgo di quelle lingue dorate, fra i denti d'oro di quei mercanti muscolosi, sotto un sole lingotto d'oro accente che cola giù oro cocente sulla schiena dei negri di coke. Sei un eccellente ingegnere e guadagnerai facilmente. Pianta la tua amica; vieni. Ho già pensato; questo fa per te: divertimento, emozioni, oblio. A Gomoko fa un caldo micidiale, in questi meriggi di agosto. Nel caffè principale, a cento metri dalla stazione ferroviaria, tutti urlano, bestemmianno. Sembra una rissa, ed è una

scommessa. Tre industriali, cinque ingegneri, due proprietari di serragli, un mercante di leoni ed alcuni commercianti in pietre preziose.

Si alza Romblok, meccanico americano tarchiato, panciuto, faccia bitorzoluta rossa viola-gialla d'alcool brutalità... Mastica in inglese le condizioni della scommessa: Io sono ormai d'accordo col proprietario delle belve che porto nel mio treno. Egli è pronto a rischiare sé e tutto il suo carico. Capranera, tu comandi la locomotiva dell'altro treno; deve garantirci che sei d'accordo con gli animali e gli uomini che porti. Il ponte che separa i nostri due treni è lungo un chilometro ed ha un solo binario. Da una parte e dall'altra del ponte, il binario si sdoppia per l'incrocio. Il premio di 100.000 dollari è riversato al meccanico che sarà capace di passare per primo, incrociando il treno avversario al di là del ponte. Siamo intesi? Poche chiacchiere. Bisogna fra presto. La compagnia ferroviaria non deve saper nulla. In un'ora tutto sarà sbrigato.

— All right! — grida John Capranera, il meccanico del secondo treno, livornese americanizzato, lungo, sbilenco, capelli color tabacco, occhi di vetri rotti, enorme bocca gialla, vulcano di deutoni, bestemmie e mozziconi. — Per san Giuseppe mandrillo e accalappiacani, per san Calogero mangialucertole, deve vincere e vincerà la Bella Bruna! È la locomotiva delle loco-

**Sarebbe dannoso se il cinematografo dovesse rifare per quanto riguarda le questioni generali, sia pure con mezzi nuovi, il cammino che le altre arti hanno già fatto**

motivo! È la più instancabile ballerina delle rotaie!

Tutti gridano: — All right!

Intervengo: — Venticinquemila dollari di più, se ci prendete a bordo delle locomotive, me e il mio amico. Scommettiamo anche noi pelle e danaro.

— All right! —

Patto concluso, inaffiato di buon rhum. Rullio e beccheggio di corpi alcoolizzati dalla scommessa, nella fornace del meriggio che ondeggia diabolicamente fuori dentro il cranio. Traballare della terra ebra di calore sotto i piedi.

La piccola stazione strepita, urla, mugola come un serraglio, poiché le trecento belve contenute nel treno hanno certo intuito la prossima baldoria di velocità pericolo-massacro. Nei grandi vagoni-gabbie tumultuano le tigri, vello d'ocra a bande nere, pance nere con solenni e arrotondati « maaao maaao ». La più bella tigre, lunga quanto un'onda di alto mare, fa temer le sbarre con capriole mattacchione, calpestando un'altra tigre. Questa, accovacciata, gattone gigantesco, piega obliquamente la testa per masticare una infrangibile coscia di vecchio cavallo.

— Prima, lasciamo mangiare le belve — dice gonfiando il petto nudo nerofumo villosso Romblok, le mani nelle tasche dei pantaloni sozzi d'olio ruggine.

Passano i servitori del serraglio come macellai sotto degli zaini multicolori di grasse carni sanguigne aureolate di mosche verdi e spillonate dall'altissimo sole. Oscillano sulle teste come ipertrofici cuori di Gesù feroci.

Freschi splendono femminilmente gli occhi dei lama, colando sguardi napoletani fuori da un altro vagone-gabbia. Sono femmine, i lama. Non meritano che fieno. Le carni sanguinolente si avventano contro le sbarre che mal contengono il terremoto di schienare dei leoni. Il più scattante e schienuto e gonfio di catarri infernali si rizza per meglio lanciar fuori la zampa michelangiolesca ad afferrare un'enorme testa di cavallo sanguigna. Sui distributori di carni schizza giù la pisciata sprezzante di un leone. Ma il sole è pur sempre il più bel pezzo di carne sanguinante. Irraggiungibile. Lo guardano dimenticandosi furiosamente gli orsi bianchi, pendoli di pelo bianco con la lunga lingua d'inchostro viola fuor del muso canino. A un tratto si azzuffano. Sembra un turbine di neve. Tentano di sgrovigliare gli orsi a colpi di sbarra due domatori biondi tedeschi. Zoppicano. Occhi celesti. Voci aspre. Sono due feriti di guerra che certo dimenticarono di mangiare una francese a Verdun!

Immobili, le zebre col loro vello a linee ultradinamiche. Distratta e maniaca indomabile continua a ferirsi una tigre. Altalena del muso contro le sbarre. Monotona speranza di libertà. Ogni elefante è padrone del suo vagone-gabbia e alza a quando a quando la proboscide come un trolley di tramway.

Mentre le belve si saziano, meccanici e viaggiatori bevono nel bar della stazione. Il sole sanguinario è distribuito in bicchieri. Tutti partecipano alla scommessa, e vi sono donne eleganti snelle corto-vestite bionde, occhi giranti sotto ombrelli di luce.

Visitare le grandi ruote della locomotiva che due fuochisti rimpinzano di fuoco carbone e carne rossa, mentre i polmoni e i bronchi d'acciaio sbraitano spuntando vapore e gli stantuffi godono fra le succhianti voluttà degli olii grassi. Provare e riprovare le grandi elasticità. L'acciaio contiene la sana epilessia della velocità.

— Tutti pronti. In treno, belve e uomini!

— grida Romblok —

Poi svincola colla mano un acutissimo fischio pennacchio bianco che si inobelisce fino a fare il solletico all'enorme pancia cieca del sole staratico d'oro. « Piiii fiiii fiiii ». È il fischio lanciato dalla locomotiva Blu alla locomotiva Bella Bruna, che sull'altre riva del fiume, a un chilometro dal ponte, risponde colla sua campana elettrica: « dan dan dan dan ».

La Bella Bruna è una grande locomotiva elettrica. Nera. Ferma, non rivela la sua potenza. Sembra un'enorme tomba di marmo nero. Ha nel basso un fregio di ruote rosse. Ma contiene mille scheletri di fulmini impazziti e frenati. Contiene le smisurate budella di fosforo delle tempeste atlantiche e anche le spirali scale di diamante di Dio nel caos, arrotolate.

— Dicono che è Beellaa da far paura!

— borbotta Capranera. — Fa paura, ma non abbastanza! Dicono che sembra una tomba. Bisogna che appaia realmente come una tomba nera agli occhi di Romblok e lo terrorizzi. Una tomba imperiale. Occorre un nero nero, nero di marmo nero con brilli maligni. Sotto, le ruote rosse devono fingere diavoli e fiamme infernali. Sopra, sull'aguzzo petto nero questo epitaffio in lettere d'oro: « Qui giace Romblok che amò la Bella Bruna e ne morì ».

È Capranera dipinge accuratamente la Bella Bruna.

Il sole, apoplettico bookmaker, non aspetta più. Romblok ha fatto il giro della locomotiva Blu. Lo segue arrampicandomi



## Il nostro referendum

### esterni dal vero o esterni in studio?

franco ciarrocchi

È inutile impostare la questione sulla natura del soggetto che risolve da sé il problema.

Io ritengo che il verismo eccessivo nuocia al cinematografo in modo esiziale. L'arte muta, e quando la chiamo così, adopero queste parole non a semplice scopo di differenziazione dalle altre espressioni di arte, ma intendo ad esse un significato più profondo e più organico, deve la sua fortuna proprio a quell'atmosfera di suggestiva irrealtà che ha saputo crearsi. Sembra strano ma è così. Il cinematografo che oggi è una ricerca ansiosa di sensazioni parossistiche, pare tanto più vero per quanto più è falso.

Se noi togliamo ad esso questa veste irrealistica per rivestirlo del realismo che la natura ci offre, sarà finito. Faremo magari un capolavoro con la vera realizzazione della vita, ma nello stesso tempo distruggeremo una delle più belle illusioni degli uomini.

È per questo che dovremo finalmente avviarci alla realizzazione del fantastico.

Ciò stabilito, è chiara la mia opinione: esterni in teatro o se non è possibile, modificazioni con opportuni correttivi degli scenari naturali.

Per ottenere le quali cose non è, in fondo, che questione di mezzi...

franco Ciarrocchi

alfredo de donno

Caro Cinematografo,

il tuo quesito che sembrerebbe rilevare un problema di tecnica si allarga necessariamente ad un problema di estetica cinematografica. In massa in cinematografia, arte antiscenografica per eccellenza, nel senso teatrale della parola, un esterno *costruito* è un assurdo. Il quadro cinematografico ha una nota che lo distingue e lo caratterizza rispetto al quadro scenico: la vibrazione; toglietela e la cinematografia diventa oleografia, stilizzata quanto volete, ma inanimata.

Sono convinto che in cinematografia il vero artefatto è questione di economia di lavoro. Su di un fatto di ordine essenzialmente pratico si fa presto a teorizzare, perché questa è la tendenza dell'uomo ragionante. Ad Hollywood non hanno un pezzo di laguna veneta sempre a portata di mano, perché non è certo comodo, ad ogni richiesta del soggetto, prendere il transatlantico e correre sull'Adriatico per « girare una scena »? Però, se il cinematografo è un'arte, e se l'arte ha per scopo di produrre emozioni (quelle cinematografiche non possono che essere visive, lasciando anche al cinema sonoro di suscitare altre sensazioni) noi non possiamo soffermarci a vedere il modo come questi risultati siano raggiunti. Tutti i mezzi sono buoni quando i risultati sono esattamente quelli voluti. Perciò le teorie non contano. Ma la risposta che tocca fondo la si trova non perdendo di vista la caratteristica precipua dell'arte cinematografica. Il cinematografo è l'arte del particolare.

Non so se questa definizione sia originale o no: la sottopongo ad ogni modo al giudizio degli esperti.

Prendete un quadro di folla. L'insieme è grandioso, è movimentato, è dinamico; tale e quale come nella realtà, ma è sempre una realtà disciplinata, ricostruita teatralmente (hanno rifatto perfino la guerra!) direttore della scena sa che di quel movimento d'insieme, facilmente cancellabile dalla visione d'insieme, qualche cosa deve restare nell'occhio, nel ricordo visivo dello spettatore. E allora prende un gruppo spesso una persona sola, un volto solo di quella folla, e lo isola, e lo mostra con la sua particolare espressione che è o vuole essere la sintesi della massa. Va bene? ed è proprio quello che resta.

Arte del particolare, dunque, e non ho difficoltà ad affermare che il particolare è l'essenza lirica del quadro d'insieme, quello che, in sostanza, piace di più, perché l'arte non è che poesia, cioè l'estratto spirituale della materia artistica. E così di casi di un quadro di cose, di un paesaggio, di un interno. Un angolo di casa, un mobile, la vetta di un campanile, un gruppo di alberi o un albero solo, staccato dall'insieme, con la sua vibrazione, con la sua espressione di vita.

Il particolare, dunque.

Perciò si può conciliare il particolare con l'artificio scenografico? Sotto questo aspetto mi pare che i tecnici, pur lasciando loro amplissima libertà di scelta di mezzi espressivi, debbano seriamente essere perplessi nel trattare o il vero o l'artefatto.

Alfredo De Donno



GIAN TURCO, Roma. — Quello che io ti posso consigliare è di insistere presso le case produttrici. Le scuole non sono inutili, ma dannose. La « Cines » (Via Velo, Porta S. Giovanni) inizierà la produzione tra qualche tempo.

BEB VILLEZ, Roma. — Vieni pure in redazione (Via Mondovì, 33) il lunedì dalle 11 a mezzogiorno e chiedi di Don Ypsilon. A voce ti spiegherò meglio quanto mi chiedi.

DUCA DI LAUGERAI, Firenze. — Non posso raccomandarti dato che la Casa è da poco formata e non conosco perciò i dirigenti. E poi la direzione generale è a Milano.

ADONELLA, Arezzo. — Quanto hai scritto mi rivela veramente un amico buono ed affezionato che non sapevo di avere. Scrivimi ancora. Non posso spiegarti il perché della cessata corrispondenza con la persona che l'interessava. Tutto quanto conteneva il n. 6 è stato ripetuto nel n. 7.

ORLANDO GERLANDO, Catania. — Quanto voi volete fare è certamente nobile e bello. Sono certo che con il vostro entusiasmo giungerete alla meta e riuscite ad affermarvi. Ma, amico mio, il difficile non è tanto il fare un film (per quanto anche questo non è la cosa più facile di questo mondo) quanto il piazzarlo. L'esercizio o commercio cinematografico non dà sbocco che a lavori di case note e conosciute che danno la garanzia, con il loro stesso nome, della buona riuscita del lavoro, facendo un film tra privati correreste il rischio di vedervelo rifiutare dai noleggiatori, il che non credo sia cosa comoda. Del resto fate pure.

BIONDA E BRUNA, Milano. — Quanto mi dite nella vostra lettera birichina mi fa molto piacere. Dunque cinematografista vi piace molto molto; ma bene, benissimo, ne sono proprio contento. Sull'argomento Dolores Del Rio non andiamo troppo d'accordo. Non si può parlare, credo, di arte personale. Tranne che in « Resurrezione » l'attrice in parola ha rivelate limitatissime qualità interpretative. Scrivetemi ancora e conservatemi la vostra brava amicizia.

FRANCO FELTIN, Varese. — Quanto mi scrivi nella tua lettera è santamente giusto. Cinematografo in varie occasioni ha frustrato e messo alla gogna tale genere di iniziative sporche. Però nulla può fare in merito una rivista quando le competenti autorità non intervengono. Del resto chi « si crede oggi un Rudy od una Greta » senza esserlo non è male che riceva una lezione. Sarebbe desiderabile che tale razza di micidioni in Italia non allignasse.

IDILIO BOVIO, Napoli. — Si è venuto alla determinazione di non pubblicare le « Cronache dall'Italia » altro che in caso di « prime assolute ». Però è bene che i corrispondenti diligenti ci tengano informati dell'andamento degli spettacoli nelle proprie città. Ti saluto caramente.

RAMARRO, Siena. — Grazie degli auguri e contraccambio. Ramon Novarro è sempre alla Metro Goldwyn e sembra si disponga ad interpretare films parlanti.

DONNA AGNESE, Genova. — Le vostre fotos, che non sono un capolavoro d'arte fotografica, mi hanno rivelati due occhi interessantissimi e fotogenici ed un visetto graziosissimo. Se credo che con il vostro viso si può lavorare in cinematografia? Sì, certamente, se si posseggono i requisiti spirituali adatti e se si trova una scrittura presso una casa seria. Grazie per le belle espressioni e vivi auguri.

48, Palermo. — La Metro Goldwyn conserva, almeno per ora, le sue agenzie in Italia e la sua indipendenza amministrativa. Non posso, si capisce il perché, sapere quello che accadrà l'anno prossimo.

DON RAMIRO, Pesaro. — Ricevute le fotografie. Grazie e saluti.

Don Ypsilon

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

Roma - «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - E. Q. Visconti, 13-2

Importante novità libreria:

Enzo Bolasco di Lagorara

FOSCOLO E MONTI

Esegesi critica

per i tipi della  
CASA EDITRICE "SELECTA."



È uscito

HOLLYWOOD  
VISIONE CHE INCANTA

di

UMBERTO COLOMBINI

Casa Editrice Lattes & C. - Torino



(Stampa Artistica Cinematografica Italiana)

Via Velo, 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)

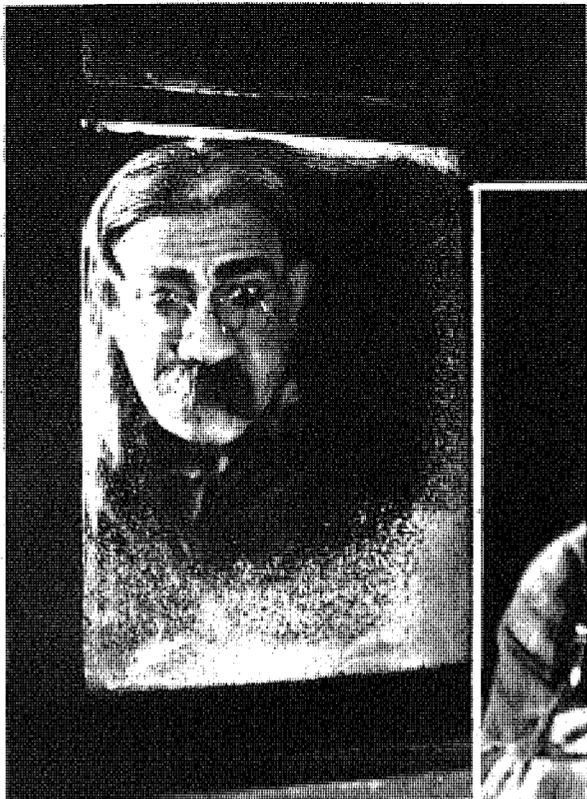
Titoli a sistema prismatico

Direz. Gen. Tecnica LAMBERTO GUFARO

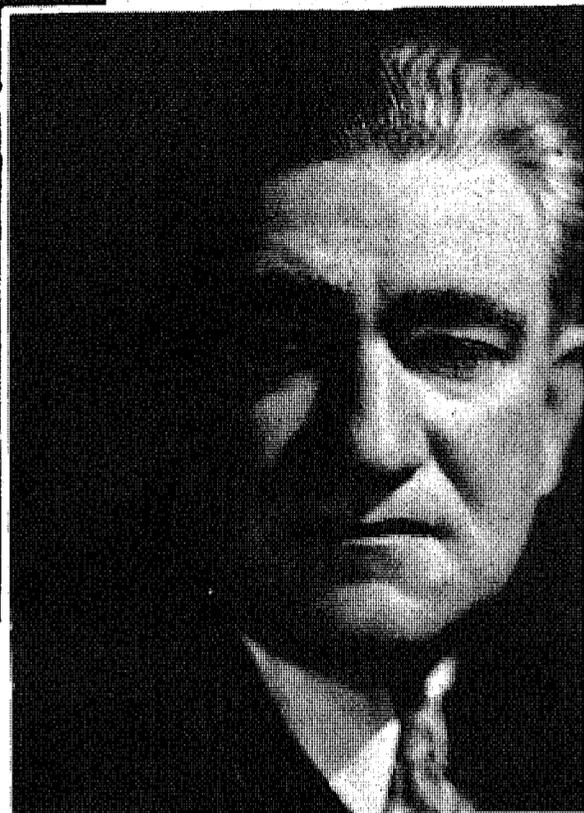
## L'ARTE DEL TRUCCO

Il più misconosciuto ed il meno apprezzato tra gli artefici che concorrono alla buona riuscita di un film è, senza dubbio, il truccatore. L'arte del trucco (arte diciamo noi) è invece, specialmente oggi che la tecnica lumistica e fotografica ha raggiunta una perfezione massima, difficilissima ed ha

bisogno di uomini che si dedichino ad esso con studio e con passione. Ci piace presentare al pubblico di "cinematografo", uno dei più competenti truccatori che la moderna cinematografia italiana può vantare:



Rinaldo Rinaldi. Addestratosi a questo non facile lavoro con i più celebri direttori, quali Rex Ingram, Fred Niblo, Henry King ed altri, Rinaldi è riuscito a perfezionare i suoi sistemi sì da poter gareggiare, senza tema di sconfitte, con i più famosi truccatori d'oltre alpe e d'oltre oceano. Attualmente, negli stabilimenti dell' "Augustus", dove presta servizio, ha ottenuti ottimi risultati applicando il nuovo sistema di trucco per l'illuminazione ad incandescenza. Il Rinaldi oltre ad essere un ottimo truccatore è anche un buonissimo attore. Ecco infatti effigiato... al naturale e in due divertentissimi tipi che ha creati per il film "SOLE! ... (Foto-Bragaglia - Roma)



## GALLERIA DEI CINEASTI CELEBRI

XIX

## JOHN GILBERT

Sono nella vita di ognuno di noi, momenti, più o meno lunghi e frequenti, di allegria frenetica, di gioia spensierata, di sano ottimismo, momenti in cui si dimenticano i dispiaceri e le preoccupazioni e ci si getta a capofitto nel gran coppa mussante della spensieratezza. Allora il mondo ci appare veramente una cosa bellissima, che nel suo divenire assume colori ed aspetti dei più simpatici.

Questo esprime (almeno così noi crediamo) John Gilbert, l'eterno gioialone, l'uomo allegro il ciel l'aiuti, l'espositore permanente di una doppia fila di denti bianchissimi e di un sorriso conquistatore, tipo cartello réclame per detersivo, la cui psicologia potrebbe riassumersi in questi due punti principali: a) io sono allegro e giovane e mi piace ridere e saltare; b) mi piace anche, moltissimo, abbracciare e baciare le donne, baciare come le so baciare io. Suo motto:

*Souvent femme varie  
Bien fol est qui s'y fie*

Come gli vogliono bene le donne. Vorrei domandargli, alla maniera di Petrolini: «Scusi Giovanni, ma che gli fa lei alle donne per farsi volere così bene?»

Quello che è strano è che il suo aspetto non muti e che si mantenga ostinatamente frivolo e ridanciano, scherzoso e conquistatore. Nel suo cielo spirituale sembra che non passino mai le nuvole della tristezza. E questo ci fa pensare a un John Gilbert che noi non conosciamo ma che pure dovrebbe esistere, a un John Gilbert stanco della sua professione di persona allegra e che pensi mestamente alla fugacità della vita umana e delle sue fittizie gioie.



XX

## GEORGE K. ARTHUR

Egli appartiene ad un mondo popolato di un'umanità equivoca e stranissima, ibrida e maligna, umanità che ci ha dato i grooms, i ballerini, gli eunuchi, i clowns, i souteneurs, i truffatori all'americana e i...

Sarebbe assai difficile stabilire con sicurezza fin dove in lui arrivi la maschilità (non dal punto di vista fisico, s'intende) e dove invece comincino le sue caratteristiche femminili, per così dire, che gli danno quella fisionomia dolciastra, complicata da un pizzico di corruzione e di cattiveria.

Egli piace alle donne appunto per le sue qualità negative, per quello che è in lui di lascivo, di contorto, di malato, di anormale, di ironico, di scettico, di psicologicamente deforme.

Io credo che nei lontani e beati tempi dell'Eden, oltre all'uomo e alla donna esistesse un terzo essere umano, spiritualmente inferiore, partecipe dell'uno e dell'altro sesso, un androgine capostipite della razza dei George K. Arthur. Io credo anche che sia stato precisamente costui a fare da intermediario fra la donna e il serpente, allorché avvenne il peccato originale, del quale certamente egli sarà stato entusiastico propugnatore.

La stessa cattiveria di uno che vuole il male per il male riscontriamo nel suo ultimissimo discendente, il quale ad ogni modo ci è simpatico per il suo spirito ingegnoso di uno che riesce abilmente a vivere alle spalle del prossimo.

Maser

# cinematografo



La celebre attrice di rivista ISA BLUETTE  
interpretarà, si dice, quanto prima un  
grande film italiano. - (Foto Dragaglia)

Stampato in fotografo presso lo Stabilimento  
«Grafia» S. A. T. Ed. Grafiche - Roma, s. E. Q. 17-  
scand. 11-a - Riproduzioni copiate con Lastro Cappelli.