

GIORNALISMO

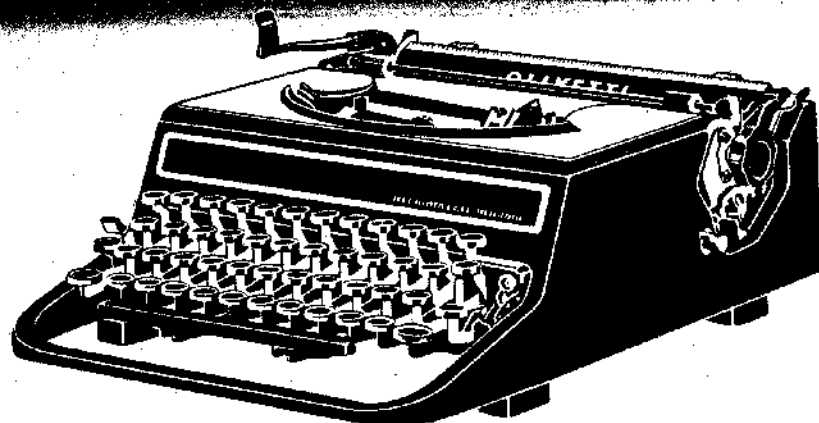


SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

131 LIRE
2,50

10 DICEMBRE 1941-XX

LA OLIVETTI STUDIO 42 DARA' CHIAREZZA E DISTINZIONE ALLA VOSTRA CORRISPONDENZA PERSONALE



Ing. C. Olivetti & C. S. A. - Ivrea



Massimo Girotti in 'Un pilota ritorna' (Produzione ACI Distribuzione ACI-EUROPA FILM). Dopo 'Luciano Serra, pilota' ecco un altro film d'aviazione di sicuro successo

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VI - Volume II Fascicolo 131 10 dicembre 1941-XX

Questo fascicolo contiene:

NIM. (Editoriale)

Vari motivi pag. 343

GIANNI PUCCINI - GIUSEPPE DE SANTIS

L'Europa in America » 344

ROBERTO PAOLELLA

Il cinema e il demone dell'analogia » 346

ELEONORA DELLA PURA

Elevare il cinema sul piano delle arti figurative » 348

GLAUCO VIAZZI

Il canto del cigno » 350

LO DUCA (Paginone)

La bottega delle illusioni » 352

GUIDO GUERRASIO

Furore salgariano » 354

OTTORINO VISCONTI (Traduzione - III puntata)

Un album di commedie e di attori » 357

R. G. (Interviste)

Avventura gialla » 359

PIERA DELLE NOVITÀ:

'Paura d'amare' » 360

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 363

FAUSTO MONTESANTI

Replica » 364

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 338

Programmazioni di Novembre » 338

Negli stabilimenti si gira » 339

Giornali Luce » 340

Capo di Buona Speranza » 365

AI LETTORI

Quando avete letto la rivista 'Cinema' mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA che la invierà ai combattenti

**È IN PREPARAZIONE
IL NUMERO DI NATALE
A 60 PAGINE CON
COPERTINA A COLORI**

La redazione: ROSARIO LEONE - DOMENICO PURIFICATO - ELSA AVANZINI, Segretaria

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 Semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossobuoni 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

CINEMA GIRA



Renato Castellani al lavoro: si gira un 'Colpo di pistola' (Produzione Lux - Foto Vaselli)

ITALIA

VA RICORDATO...

...che la prima rappresentazione del dramma LA CENA DELLE BEFFE di Sem Benelli, ora realizzato in cinematografia per la regia di Alessandro Blasetti, ebbe luogo in Roma al teatro Argentina il 16 aprile 1909.

TERESA FRANCHINI...

...la grande attrice del teatro dannunziano, insegnante di recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia, affronta per la prima volta la macchina da presa nel film ANIME IN TUMULTO prodotto dalla

«Stella-Sovrania». Di Teresa Franchini è indimenticabile la sua interpretazione nella FIGLIA DI IORIO. Autore del soggetto di ANIME IN TUMULTO è Augusto Turati.

IN QUESTI GIORNI...

...tecnici dell'Istituto Nazionale Luce stanno ultimando le riprese di una vasta documentazione dell'arte barocca in Roma. Questo materiale di grande interesse serve ad approntare due film documentari: L'ARCHITETTURA BAROCCA IN ROMA (soggetto del prof. Valerio Mariani, sceneggiatura di M. Costa e V. Sorelli), per conto della Cineteca Scolastica del Ministero Educazione Nazionale; e GIAN LORENZO BERNINI (soggetto di Mario Costa, sceneggiatura di M. Costa e V. Sorelli), che è destinato al più vasto pubblico.

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA
LIRE ITALIANE 358.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

207 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'EGEO,
NELL'IMPERO ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Particolarmente interessanti, per l'ambiente d'eccezione e per le non sempre facili risoluzioni tecniche, sono risultate le riprese autorizzate nell'interno della Basilica Vaticana. I capolavori berniniani, nel-

la luce di un numerosissimo parco lampade, appositamente attrezzato in S. Pietro, hanno ottenuto il miglior risalto dinanzi all'obiettivo dell'operatore Mario Bonicatti. D'ambidue i film la regia è affidata a Mario Costa.

LA SAUDIA FILM...

...ha in programma per il nuovo anno cinque film: LA TERZA SQUADRA, tratto da un soggetto di Angelo Gatti; TRENO C.R. 13, su soggetto di A. Frezza; L'UOMO DI SPAGNA, da un soggetto di Perego; LA SIGNORINA, tratto dal romanzo di Gerolamo Rovetta; I CINQUE CUORI DI COPENAGHEN, su soggetto di Lucio D'Ambrà.



Setia Benni che prenderà parte, come seconda attrice giovane, nel film 'L'angelo del crepuscolo' (Produs. Andros Film - Foto De Antonis)

PROGRAMMAZIONI DI NOVEMBRE A ROMA

Ore 9, lezione di chimica	Corso	23
La corona di ferro	Supercinema	21
Intermezzo	Moderno	16
Scampolo	Corso	15
L'avventuriera del piano di sopra	Moderno	13
I muriti	Barberini	11
Il re si diverte	Supercinema	11
Beatrice Cenci	Moderno	8
Amore imperiale	Barberini	8
Lasciateci vivere	Barberini	8
L'amante segreto	Barberini	8
Il cavaliere senza nome	Barberini	6
La pelle a Parigi	Moderno	5
Turbine	4 Fontane	4

A MILANO

Scampolo	Eden-Filo	25
La prima moglie	Odeon	16
La corona di ferro	Odeon	15
Ore 9, lezione di chimica	Astra	15
Il giardino dell'oblio	Ambasciatori	15
Barbablu	Eden-Filo	13
Una ragazza allarmante	Astra	11
Amore imperiale	Corso	8
Il re si diverte	Odeon	7
Il cavaliere senza nome	Corso	7
Luce nelle tenebre	Excelsior	6
L'avventuriera del piano di sopra	Ambasciatori	6
I pirati della Malesia	Corso	6
La notte dell'incendio	Corso	6
Primo amore	Corso	5
La fuggitiva	Ambasciatori	5
Elisabetta d'Ungheria	Eden-Filo	5
L'orchidea rossa	Ambasciatori	4
Turbine	Ambasciatori	4
Delitto nella tempesta	Corso	3
Il bastone della cieca	Excelsior	3



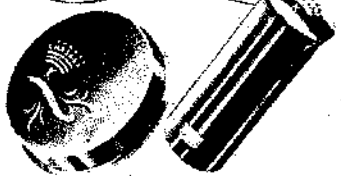
Freschezza di gioventù
vi conferisce

KHASANA

ROSSETTO E BELLETTA

RESISTENTI ALL'ACQUA ED AL MACIO

In sei colori inimitabili



KHASANA

KHASANA S.R.L. MILANO - Via 4. Vittoria 47

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINICITTA

VIA DELLE CINQUE LUNE - Produzione: « C.S.C. Cinicittà-Fric »; regia: Luigi Chiarini; operatore: Carlo Montuori; interpreti: Luisella Beghi, Andrea Checchi, Olga Solbelli, Lia Cristiani, Carlo Bressan.

SOLTANTO UN BACIO - Prod.: « Aquila »; regia: Giorgio Simonelli; operatore: Rodolfo Lombardi; interpreti: Valentina Cortese, Carlo Campanini, Otello Toso, Jane Salinas, Lauro Gazzolo. Soggetto: Giuseppe Marotta.

SETTE ANNI DI FELICITA' - Produzione: « Fonorama-Bavaria »; regia: per la versione italiana Roberto Savarese, per la versione tedesca Ernst Marischka; operatore: Václav Vich; interpreti: ssrs. ital. Vivi Gioi, Elli Parvo, Carlo Romano, Carlo Campanini; vers. ted. Hannelore Schröder, Wolfgang Albach, Ritty, Hans Moser, Theo Lingner.

UN PILOTA RITORNA - Produzione: « Aci »; regia: Roberto Rossellini; soggetto: Tito Silvio Morsini; operatore: Vincenzo Seratone; Crescenzo Gentilli; interpreti: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Aldo Lulli.

LA REGINA DI NAVARRA (L'allegria regina) - Prod.: « Juventus »; regia: Carmine Gallone; operatore: Arturo Galleani; scenografia: Alfredo Montori, Abkasy; interpreti: Elsa Merlini, Gino Cervi, Leonardo Cortese, Clara Calamai, Valentina Cortese, Greta Gonda, Nerio Bernardi.

LA CENA DELLE BEFFE - Prosegue la regolare lavorazione.

IL MERCANTE DI SCHIAVE - Produzione: « Colosseum »; regia: Duilio Coletti; operatore: Aldo Tonti; interpreti: Annetta Bach, Enzo Fiermonte, Augusto Di Giovanni, Elena Zareschi, Dino Di Luca, Enzo Morisi.

TURBAMENTO - Prod.: « Eia »; regia: Guido Brignone; operatore: Arturo Galleani; soggetto: dalla commedia om. di Guido Cantini; interpreti: Mariella Lotti, Renzo Ricci, Sergio Toffano, Luisella Beghi, Tina Lattanzi, Giuseppe Rinaldi.

C.S.C.

TRE RAGAZZE VIENNESI - Produzione: « Itala Film »; si gira in doppia versione italo-tedesca; regia: vers. ital. Giuseppe Fatigati; versione ted. Hubert Marischka; operatore: Eduard Hoesch; scenografia: Gastone Medin; interpreti: Carola Höhn, Johannes Richmann, Theodor Danneberg, Lucie Englisch, Else von Mülendorf, Andrea Mattoni.

SCALERA

CAROVANA - Prod. e distribuzione: « Scalera »; regia: Carl Koch; operatore: Ubaldo Arata; scenografia: Gustavo Abel, Amleto Bonetti; interpreti: Michel Simon, Isa Pola, Rossano Brazzi, Renzo Merusi, Valentina Cortese, Carlo Duse.

GIARABUB - Prod. e distrib.: « Scalera »; regia: Goffredo Alessandrini; soggetto: Asvero Gravelli; operatore: Giuseppe Caracciolo; interpreti: Doris Durant, Carlo Ninchi, Mario Ferrari, Erminio Spalla, Carlo Romano, Annibale Betrone, Elio Steiner, Diana Torricci, Nico Pepe, Guido Celano, Corrado De Cenzo, Lamberto Picasso.

ALFA TAU - Prod. e distrib.: « Scalera »; regia, soggetto, sceneggiatura:

Francesco De Robertis; prodotto in collaborazione col Centro Cinematografico del Ministero della Marina; i protagonisti sono gli uomini del sommergibile « Toti ».

PANICO - Prod.: « F.D.F. », Germania; regia: Harry Piel.

TITANUS

PAURA D'AMARE - Prod.: « Andros-Vitafilm »; regia: Gaetano Amato; operatore: Gabor Pogany; interpreti: Camilla Horn, Carlo Minello, Nino Marchesini, Luis Hurtado, Anna Marconi, Gioia Coelli.

VOGLIO VIVERE COSI' - Produzione: « Sadagra »; regia: Mario Mattoli; interpreti: Ferruccio Tagliavini, Pia Tassinari, Carlo Micheluzzi.

ANIME ERRANTI - Prod.: « Inac-Surca »; regia: Ferruccio Cerio; operatore: Václav Vich; interpreti: Gino Cervi, Luisa Ferida, Sandro Ruffini, Annibale Betrone, Ione Morino, Franco Scandurra, Maria Gardena, Claudio Ermelli, Anna Arena.

UNA VOLTA ALLA SETTIMANA - Prod.: « Inac-Sagitt »; regia: Akos Rathony; operatore: Renato Del Frate; interpreti: Vera Carmi, Roberto Villa, Carlo Campanini, Nicola Madaia, Titina De Filippo.

C'E' UN FANTASMA NEL CASTELLO - Prod.: « Stella-Invicta »; regia: Giorgio Simonelli; operatore: Edoardo Lambertini; interpreti: Virgilio Riento, Silvana Jachino, Guglielmo Barnabò, Vanna Martinez, Osvaldo Genazzani, Romolo Costa, Amedeo Trilli.

S.A.F.A.

MAS - Prod.: « Cristallo-Excelsa »; regia: Romolo Marcellini; operatore: Tino Santoni; interpreti: Vera Bergman, Andrea Checchi, Nino Crisman, Guglielmo Sinaz, Umberto Scarpanti, Luigi Pavese.

UN GARIBALDINO AL CONVENTO - Prod.: « Cristallo-Incine »; regia: Vittorio De Sica; operatore: Alberto Fusi; interpreti: Vittorio De Sica, Carla Del Poggio, Maria Mercader, Leonardo Cortese, Lamberto Picasso.

UN COLPO DI PISTOLA - Prod.: « Lux »; regia: Renato Castellani; interpreti: Fosco Giachetti, Assia Noris, Antonio Centa, Rubi Dalma, Renato Clalente; operatore: Massimo Terzano.

F.E.R.T.

IL FIGLIO DEL CORSARO ROSSO e GLI ULTIMI FILIBUSTIERI proseguono nella regolare lavorazione.

DOCUMENTO Z-3 - Prod.: « Artisti Associati »; regia: Alfredo Guarni; operatore: Gabor Pogany; interpreti: Isa Miranda, Claudio Gora, Luis Hurtado, Tina Lattanzi, Amedeo Trilli, Guido Notari.

FISORNO-TIRRENIA

ORO NERO - Prod.: « Eia-Fonoma »; regia: Camillo Mastrocinque; operatore: Renato Del Frate; interpreti: Carla Candiani, Juan De Landa, Federico Benfer, Mara Landi, Piero Pastore.

ROSSINI - Prod.: « Nettunia »; regia: Mario Bonnard; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Nino Besozzi, Paola Barbara, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa, Memo Benassi.

ROBERTO FARINACCI...

...è l'autore del soggetto, del film REDENZIONE che, prodotto dalla « Marfilm », s'inizierà a gennaio prossimo per la regia di Marcello Albani. Il film verrà girato in parte a Cremona dove si stanno allestendo grandi costruzioni. Questo soggetto tradurrà sullo schermo il

periodo della vigilia e sintetizzerà la storia dello squadristismo dall'aprile del 1919 all'ottobre 1922.

VEDRINO BEN PRESTO...

...presentato dalla « Scalera » il film svizzero LETTERE D'AMORE SMARRITE (Die Minbrauchten Liebesbriefe) diretto da Leopold Lind-

W 12067



"Lieve come un soffio, tanto è fine..."

E tuttavia copre in modo perfetto. Con uno speciale processo di fabbricazione, si è riusciti a conferire a questa Cipria un grado di finezza incomparabile e ciò senza pregiudicare il suo notevolissimo potere "ricoprente". Il viso quindi, anche sotto la luce più intensa, non apparirà mai "incipriato", bensì finemente "curato". Altre virtù di questa Cipria sono quelle di esser molto "assorbente"

per cui si evita il continuo ritocco al viso, di aderire in modo meraviglioso e di possedere infine un delicatissimo profumo. E' presentata nelle più moderne tonalità di colore.



7 TINTE MODERNE
L. 15. - CAD

Cipria
KALODERMA

LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S. I. A. - MILANO



Pina Renzi e Giuseppe Porelli nel film 'L'affare si complica!' (Produzione Scis - Foto Fotopan)

GIORNALI LUCE

N. 197. — *Ricompense al valore*: Riti militari in occasione del genetico del Sovrano (Luce) - *Il tram degli sposi*: Un corteo nuziale intonato al momento (Luce) - *Metalli leggeri*: La nuova Sede dell'Istituto Sperimentale dei metalli leggeri di Novara (Luce) - *Fronte russo*: La guerra nel Mar Nero: Unità della Marina tedesca e rumena disseminano mine sulle rotte dei piroscafi sovietici - Attività dell'aviazione tedesca (Deutsche Wochenschau) - *Incontro Ciano Führer*: La visita del Conte Ciano in Germania (id.).

N. 198. — *Monumento a Costanzo Ciano*: Genova: L'inaugurazione del monumento all'Eroe di Buccari (Luce) - *Elettificazione*: Il Ministro delle Comunicazioni presenta il Sottosegretario alle Comunicazioni del Reich inaugura la linea elettrificata Bologna-Trento (Luce) - *Antarchia*: Sfruttamento e utilizzazione della ginestra come fibra tessile (Luce) - *Dalla Svezia*: Esperimento di salvataggio di naufraghi a mezzo di uno speciale cannone lanciatore (Svensk) - *Truppe italiane in Russia*: L'avanzata delle nostre truppe nella regione del Donetz - Ricostruzione da parte dei nostri genieri di ponti distrutti dai rossi - L'occupazione di Stalino (Luce).

N. 199. — *Per i soldati*: Le famiglie italiane commemorano il 18 Novembre donando il fiocco di lana per i combattenti - Roma: La Principessa di Piemonte visita il laboratorio dove si confezionano indumenti e si preparano pacchi-dono per i soldati (Luce) - *Fronte russo*: Truppe fiancheggiate procedono all'occupazione di

isole fortificate sul lago di Onega. Reparti del Corpo Ausiliario femminile disimpegnano il servizio rifornimenti (Deutsche Wochenschau) - *Africa Settentrionale*: Movimento di artiglierie e di rifornimenti su di una grande arteria di comunicazione del fronte marmarico - Intorno a Tobruk: Momenti di riposo dei nostri soldati (Luce).

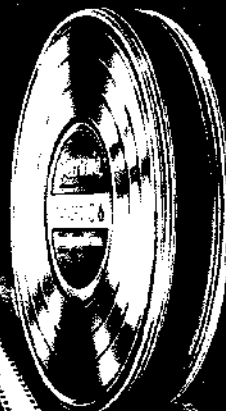
N. 200. — *Una pesca eccezionale*: Abbondante pesca nel laghetto di Villa Umberto a Roma (Luce) - *Dall'Albania*: Opere pubbliche: lavori di bonifica nei dintorni di Durazzo - Nuove costruzioni a Tirana (Luce) - *Dall'Ungheria*: Il Reggente Horthy passa in rassegna gli equipaggi delle squadriglie destinate al fronte russo (Magyar) - *Dall'Africa Settentrionale*: L'inizio della dura battaglia nella Marmarica (Luce).

N. 201. — *Marina*: La visita del Principe di Piemonte ad una nostra base navale (Luce) - *Nuovi piloti*: Aeroporto del Littorio: Il Ministro delle Comunicazioni consegna il brevetto di pilota agli allievi del Corso « Costanzo Ciano » (Luce) - *Dalla Croazia*: Zagabria: Il giuramento di fedeltà al Poglavnik ed alla Croazia di Allievi Ufficiali austriaci (Luce) - *Controblocco*: Attività dell'aviazione e della Marina germanica per mantenere il controblocco intorno alle Isole britanniche (Deutsche Wochenschau) - *Sommergibili*: Uno dei sommergibili germanici che hanno affondato la portaerei inglese « Ark Royal » fa scalo in una base italiana (Luce) - *Carri armati*: Collaudo dei nuovi carri armati italiani destinati alle zone di operazione (Luce).



Massimo Serato, interprete principale di 'Giorno di festa' fra i due registi del film: De Ribon e Randone (Produzione Atlas - Distribuzione Tirrenia Cinematografica - Foto Bragaglia)

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V.

PER IL SUONO TIPO S.D.V.

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 1.000.000.000 - 1931 - 1932 - MILANO - CORSO DEL VITTORIO, 12

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000

RISERVA L. 165.000.000



Teresa Franchini, nota attrice del vecchio teatro ed insegnante al C. S. C. (foto Ciolfi)

berg e interpretato da Alfred Rasser, Anne Marie Blanc, Paul Hub-schmid, Elsie Affenholer e Mathilde Danneger. Il film, tratto da una novella di Gottfried Keller, è stato presentato alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

GERMANIA

HEINRICH GEORGE...

...è l'interprete di *SOZZE A BÄRENHOF* accanto a Ilse Werner. La regia è di Karl Froelich; il soggetto è tratto da una novella di Sudermann.

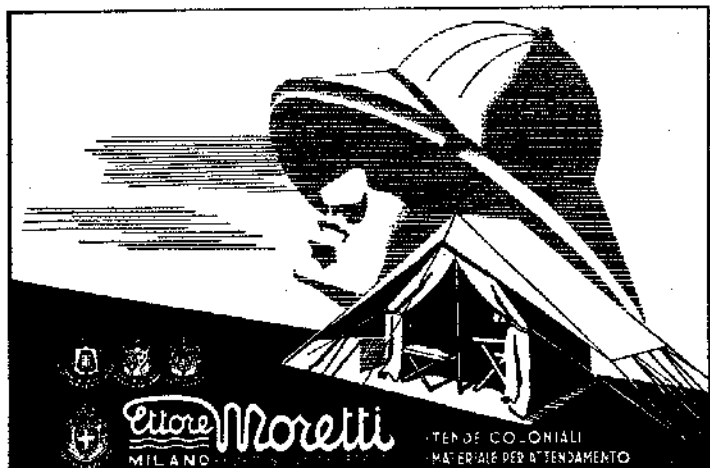
L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA...

...supererà nel corso dell'attuale stagione 120 film, andando così incontro alle nuove esigenze del mercato europeo. Sembra che un buon numero di tali produzioni verranno girate a colori col sistema Agfacolor. Il primo film girato a colori, dal titolo *LE DONNE SONO I MIGLIORI DIPLOMATI* (regia Jako-

by, interpreti Marika Röck e Willy Fritsch) è stato presentato con grande successo a Berlino. Oltre alle cinque case distributrici «Tobis», «Ufa», «Bavaria», «Terra», «Wien Film», è stata creata la «Berlin Film» che accentrerà



Maria Eis in *'Il ballo con l'imperatore'* di Georg Jacoby (Ufa-Germania Film)



Denti bianchi e belli

in una bocca sorridente destano un senso spontaneo di simpatia. Anche i vostri denti possono piacere; la pasta dentifricia Chlorodont vi aiuterà ad ottenere questo risultato. I denti puliti con la pasta dentifricia Chlorodont hanno una brillantezza insuperabile ed un più bell'aspetto. Nonostante il suo massimo potere pulitivo, la pasta dentifricia Chlorodont non intacca il prezioso smalto dei denti, grazie alla sua composizione scientificamente perfetta.



pasta dentifricia **Chlorodont** *sviluppa ossigeno*

tutta la produzione delle case ancora indipendenti.

WALTER JERVEN...

...uno studioso della cinematografia, ha presentato a Berlino un interessante montaggio di rarità cinematografiche, composto di antichi pezzi di film tratti dalle opere più celebrate del muto e del sonoro.

ARGENTINA

ALCUNE NOTIZIE...

...della produzione: la «Sono Film» ha dato il via al film *BOINA BLANCA* (Cappello bianco) con Sabina Olmos; la «Efa» ha iniziato *PAPÀ TIENE NOVIA* (Papà è fidanzato) diretto da Leon Miras; la «Lumiton» ha terminato *MI AMOR ERES*

tu (Eri il mio amore); Mecha Ortiz dirige *EL HOMBRE QUE YO QUIERA* (L'uomo che voglio) tratto da un soggetto di Jean Jacques Bernard.

FRANCIA

PIERRE DUVIVIER...

...ha terminato il documentario *MONASTÈRI E ABBAZIE DELLA PROVENZA*.

LA MORTE DI ANNIE...

...Vernay avvenuta ultimamente a Buenos Ayres ha prodotto vivi contoglio negli ambienti cinematografici.

È TERMINATO...

...il film di Jean Gabin *REMORQUES* già iniziato prima della guerra.



Vittorio De Sica, regista di *'Un garibaldino al convento'*, mette a punto l'accoppiatura di un attore (Prod. Incise-Cristallo - Distr. Tirrenia Cin.)

UN GABIBALDINO AL CONVENTO



CARLA DEL POGGIO
MARIA MERCADER
LEONARDO CORTESE
FAUSTO GUERZONI
ARMANDO MIGLIARI
O.V. GENTILLI
VITTORIO DE SICA

REGIA DI

Vittorio
DE SICA

DIREZIONE GENERALE
DI RENATO ANGIOLILLO

Produzione **CRISTALLO-INCINE** • Distribuzione **TIRRENIA** Cinematografica

10 DICEMBRE

1 9 4 1

X X

C I N E M A

131

VARI MOTIVI

VARI motivi concorrono a rendere attuali e scottanti la figura e la vita di Cristoforo Colombo: è superfluo enumerarli ancora una volta. Primo fra essi è la non mai troppo affermata italianità del grande navigatore, e non ultimo il fatto che cade nel prossimo anno il 450° anniversario della scoperta dell'America.

Se non vi fossero spunti e motivi altamente poetici e efficaci perchè se ne tragga fuori un film di prim'ordine dal punto di vista cinematografico, basterebbe la necessità di celebrare e commemorare degnamente Cristoforo Colombo a spingere qualcuno in un'impresa cinematografica intesa a esaltare la vita e l'avventurosa vicenda del genovese. Ma in un momento di tanto fervore creativo per il nostro cinema, in un momento in cui si ricercano, si organizzano, si sommano, si spingono sempre più tutte le forze del nostro mondo cinematografico (forze giovani e non più giovani) a dar vita a un nostro cinema d'arte, a concorrere alla ricerca di un nostro cinematografo, inconfondibile e italiano, per quanto universale possa essere nei suoi valori etici e estetici, in un simile momento, dicevamo, una bella impresa potrebbe significare una tappa felice nella storia della settima arte e una nobile conquista dei suoi cultori italiani.

La nostra rivista, convinta oltre al resto che miglior momento non poteva esservi per magnificare le glorie di un sì nobile rappresentante della nostra stirpe, si era fatta da più tempo propugnatrice di una simile idea, idea appoggiata e ripresa da altri periodici e da quotidiani. E il 10 novembre u. s., non senza rammarico, pubblicavamo quanto appresso festualmente riportiamo: « Si fa un gran parlare del film CRISTOFORO COLOMBO, che, dopo anni di lunga e ponderata gestazione, Gabriel Pascal si appresterebbe ad iniziare. Tale produzione si avvarrà di un notevole contributo cinematografico anglosassone. Attori e tecnici saranno infatti inglesi e americani. CRISTOFORO COLOMBO è il primo film di una trilogia cinematografica progettata da Pascal a glorificazione di grandi esploratori; seguiranno VASCO DE GAMA

e FERNANDO MAGELLANO. Pascal, intervistato ultimamente da un giornalista spagnolo, ha confermato che gli interpreti del film saranno con certezza Vivien Leigh e Laurence Olivier, aggiungendo inoltre che Rafael Sabatini è autore della sceneggiatura e Bernard Shaw autore dei dialoghi. La produzione fa parte di un programma creato da un consorzio United Artists e la Casa spagnola Imperio Films. Oltre al personale tecnico, circa sessanta specialisti nordamericani, Pascal ha intenzione di avvalersi della collaborazione di specializzati italiani e spagnoli. Gli esterni saranno girati a Granata, Cordova, Palos e Genova. Gli interni negli stabilimenti di Madrid. Questa è una notizia che noi riportiamo con un certo velo di malinconia, che preferiremmo vedere un Cristoforo Colombo eternato per la cinematografia italiana, per mano di gente italiana e a mezzo di capitali italiani. Nel proseguire nella nota, non possiamo fare a meno di sorridere riportando le parole che tanto scioccamente Pascal ha pronunciato a chiusura di detta intervista: « questo sarà certamente il più grande film della mia vita, sarà oltre a tutto una glorificazione dell'epoca nella quale visse Colombo. Quaranta paesi si contendono Colombo, ma è chiaro che egli fu un eroe spagnolo ». È chiaro invece, ed è un fatto ormai accertato presso tutti i Paesi civili, che Cristoforo Colombo è italiano, nato da genitori italiani (Domenico e Susanna Fontanarossa) a Genova nell'anno 1451.

Ora riceviamo dal nostro corrispondente d'America che la notizia è naufragata.

Ecco un naufragio che ci dà piacere, che ci toglie dal cuore una certa trepidazione, che ci riaccende in animo mille e una speranza sopita.

Vorremmo ripetere qui il discorso come fosse la prima volta; vorremmo parlare con linguaggio e con accento così persuasivo da non lasciar dubbi sulla necessità che una simile impresa venga affrontata e portata a termine qui da noi, coi nostri mezzi artistici e tecnici, e con un impegno senza precedenti.

Un film su Cristoforo Colombo ci sembra quasi un'eccellente pietanza da cucinare debitamente e opportunamente condire.

C'è materia per un film di fantasia, per un racconto avventuroso, per una felice creazione storica, per una vicenda continuamente alimentata da spunti drammatici e umani di viva intensità.

Per una tale impresa ci sembra quasi poter partire con serenità traendo i migliori auspici, e il buon augurio da un accidentale fatto di cronaca apparso giorni fa sui giornali.

Ecco la notizia: « La stampa americana afferma che una vecchia ancora arrugginita, trovata in un campo abbandonato dell'isola di San Domingo è, secondo gli esperti che l'hanno esaminata, l'ancora della caravella *Santa Maria* di Cristoforo Colombo ».

Senza volerne fare un atto di superstizione, può sembrare che Cristoforo Colombo voglia essere ricordato.

Anche qui, come al solito, non scendiamo nelle analisi e sorvoliamo le ovvie discussioni: abbiamo dinanzi agli occhi il testo dei provvedimenti adottati dal Consiglio dei Ministri nell'ultima sua riunione, in favore del potenziamento dell'industria cinematografica.

Ad altri il compito di illustrare con la dovuta ricchezza di dettagli l'opportunità e l'efficacia di tali provvedimenti.

A noi preme sottolineare, che in questi momenti in cui tanti altri problemi occupano la mente delle persone del nostro Governo, il cinema conserva un posto sempre evidente ed è oggetto di costanti cure da parte delle superiori gerarchie.

Segno d'una sempre più netta coscienza della potenza del cinematografo come arma di formazione morale, artistica, sociale; segno di una sempre più vigile e cordiale attenzione rivolta dall'alto ai problemi cinematografici.

L'unico modo di rispondere degnamente a questa attenzione è presentare al pubblico, cui sono destinati, dei film buoni sotto ogni punto di vista.

NIM.



Jean Renoir e due giovani attori scoperti da lui: Anne Baxter e Dana Andrews

L'Europa in America

A PROPOSITO DELL'ULTIMO FILM DI RENOIR

JEAN Renoir, uno dei più caratteristici rappresentanti del cinema d'Europa, è da mesi in America. Laconiche voci ci raggiunsero a ogni poco, che narravano, colorite o meno, le avventure del regista e i suoi primi contatti con la produzione americana. Dapprima era una nuova edizione del Viaggio a Tilsit di Sudermann, ovvero di AURORA di Murnau (già rifatto, nel 1939, da Veit Harlan in Germania e qui giunta con il titolo VERSO L'AMORE), che egli avrebbe offerto alla 20th Century-Fox; poi questa notizia fu soverchiata dalla lunga e saporosa eco lasciata nelle nostre orecchie da un titolo: VENTO, DONNE E SABBIA. Infine, dispersa l'ingenua emozione suscitata da quelle tre parole che tanto più lasciavano campo alla fantasia in quanto nessun particolare le accompagnava, venne l'annuncio concreto, corroborato da esatti elenchi di nomi e perfino da fotografie: il film era stato girato, portava un nome, SWAMP WATER (Acqua paludosa). Così, dati tanto inequivocabili ci hanno assoggettati a una realtà sicura. Il resto va a passare nel regno dei ricordi malcerti. È su SWAMP WATER che si deve esercitare la nostra curiosità e di chi ci legge. Una serie di stimoli vengano alla mente, non è possibile fermarsi a riflettere da lontano sui caratteri e sui limiti di un film che non abbiamo visto. Infatti, vuole il buon costume che non ci si azzardi a giudicare un'opera d'arte compiuta da frammenti scampati da un naufragio grazie ad una provvida bottiglia.

Non è la prima volta che un regista europeo va a raccogliere i pomi esotici della California. Ma nessun europeo fu chiamato in America finché il cinema del nostro continente rimase alle formule commerciali e spettacolari proposte da CABIRIA o dalle piraterie d'alcova di Valdemar Psilander. (L'esempio sporadico di Gassner, au-

tore dei Misteri di New York, in tempi quasi preistorici, o di Max Linder, o quello ancora di artisti maturati in America, come Stroheim, Sternberg, Mamoulian, o di altri cresciuti come Capra, esulano dal caso generale).

La concorrenza industriale tra Europa e America era, in principio, condotta ad armi pari. Domatori di Circo da una parte, domatori di Circo dall'altra. Ma se in America più vicina serviva la eredità di Barnum e di Buffalo Bill che non quella di Melville e di Whitman, in Europa, dove valeva una ininterrotta civiltà artistica, ben presto agli alari vistosi si sarebbero dovute sostituire assise più severe. Nei teatri di posa difatti, e fuori di essi, nei tavolini solitari di uomini appassionati e di talento, premavano speranze e idee rivoluzionarie: le une covate da giovani che s'istruivano e si formavano nella pratica, le altre formulate da artisti e intellettuali che si avvicinavano con fattiva curiosità ai misteri della nuova arte.

Già dal 1913 il Golem di Wegener e Galeen annunciava qualcosa di sconosciuto nel facile territorio, ancora troppo simile alle piste dei baracconi da fiera, con Sennett, però, con Chaplin e Keaton, fu piuttosto l'America che scoperse e maturò un modo e una fantasia, e da abile industriale ne seppe confezionare un prodotto gustoso, da imporre a tutti i mercati. Questo piccolo gruppo di comici, che tanta importanza avranno sempre in una definitiva Storia del Cinema, formano il primo nucleo vitale a base di tutta una esperienza artistica successiva; né vale altrettanto il contemporaneo fiorire del film «western», perché ad esso mai si potranno attribuire la medesima consistenza e le stesse virtù espressive. Già nella narrativa Sherwood Anderson e i pochi che si raccolsero intorno a lui,

dopo anni di aridità e di commercio banale, avevano riproposto le pure fonti di Poe e di Mark Twain e rivelato all'America moderna la sua vera umanità: quella bizzarra mistura di «sensazionalismo» e di quaccherismo, quello sforzo tragico e grottesco di ricoprire la solitudine di animi annidati dalla superficialità della loro giornata, con l'aiuto delle facili e rumorose attrattive dell'esterno che li circonda o col negarsi la capacità di riconoscere e di migliorare se stessi.

Così, anche quando i Sennett, i Keaton, i Chaplin ridono o muovono il riso, sembrano rivelare e raccontare soprattutto a se stessi — americani — la dolorosa vicenda del natus de muliere. Non è per caso che le loro avventure restano sempre e inconsolabilmente inquadrare sugli sfondi squallidi e terribilmente malinconici di città rettilinee e disabitate da uomini buoni; di quartieri periferici, dove ragazze d'una pura bellezza possono dedicarsi, con selvaggia incoscienza, ai mestieri più impensati; di architetture abbandonate dalla poesia. Agli angoli di un isolato può acquattarsi la minaccia di un poliziotto o di un malvivente; dal portone di uno scuro palazzo scende un milionario superbo che passa senza degnarli di uno sguardo e solo se è ubriaco, l'unico modo miserabile che gli è dato di essere sincero con se stesso, può confondersi per una notte con la tua vita; più in là un banditore dal viso idiota l'invita a una riunione per la ipocrita salvezza della tua anima, ch'altro non è che il modo per meglio dimenticarla. Il personaggio saltellante che raccoglie umilmente in sé i simboli della rettilineità, della cavalleria e della nuda verità, varca con una missione da compiere le soglie di case le quali sono gli asili imparecchiabili della bugia e del mal gusto, s'insinua tra la gente fredda di quelle vie desolate, e non vince mai, anzi, squalifica davanti alle pance e alle barbe ben arricciate la sua umanità troppo miseramente rivestita, e se vince, sembra inconsapevole d'aver vinto.

Ma che cosa c'era intorno alla STRADA DELLA PAURA, intorno al NAVIGATORE o al KID? Che cosa ha da insegnare, tra poco, l'Europa?

L'influenza dell'opera dei «comici» si farà sentire più tardi: sul cinema europeo post-avanguardia, e sulla scarsa affermazione dei grandi registi americani (Vidor, Ford, Capra). Intorno a loro continuavano a svernare, tra odalische, elefanti e lance di legno, i De Mille e i Griffith (diciamolo tra noi una volta per tutte: quest'ultimo, anche se con la scoperta di alcuni mezzi tecnici abbia agevolato le rivoluzioni espressive degli artisti, non può andare annoverato tra i creatori), o al più l'efface divismo di una massa di abili attori. Il cinema europeo veniva su con la matura coscienza di esperienze deliberate e di respiro profondo.

Era stata una evoluzione lenta, ma i suoi effetti risultarono irresistibili. Il nuovo film europeo proponeva nuovi modi di espressione e nuovi orizzonti narrativi. Fu solo quando i tedeschi da una parte (IL GABINETTO DEL DR. CALIGARI, ANNA BOLENA, VARIETÉ e L'ULTIMO UOMO) e gli svedesi da un'altra (I PROSCIUTTI, LA LEGGENDA DI GÖSTA BERLING, IL CARRETTO FANTASMA) s'imposero anche sui mercati, che l'America s'accorse dell'Europa e se ne preoccupò. Sgominare la industria sul terreno dell'industria era troppo complicato e non offriva una soluzione immediata; studiatala da vicino, si vide che essa non tanto si reggeva, come in America, sulle spalle formidabili degli Zukor e dei Fox, ma su quelle, molto più inconsiderate, degli artisti, di artisti isolati, togliendo di mezzo i quali si strappavano veramente ossa e midolla al corpo del cinema europeo. Perciò, una alla volta, incominciò la emigrazione degli artefici e di molti dei loro insuperabili interpreti. Uno po' intimiditi, stretti

vicini o chiusi in se stessi e nelle loro speranze; oh non erano troppo diversi, malgrado l'aspetto più elegante, dal « dräng » del Varnland che, accomodata alla meglio in un angolo la massa ossuta e muscolosa della sua persona, teneva strette tra le mani trepide le proprie capacità e reggeva gli avari tutti insieme raccolti in un fazzoletto e niente sapeva delle smisurate greggi di bisonti che avrebbe domate con selvaggia energia vichinga; uè di tanto differivano dal furbo mercante della Sassonia che se n'andava verso faticosi, lenti, ma sicuri risparmi e si teneva vicino a sacchi stipati di roba utile, guai a perderli di vista. Gli artisti premiti insieme dalla stesse speranze e chiusi in cappotti massicci, s'incontravano, proprio in quegli anni, con gli ultimi stormi di italiani, contadini e operai, che emigravano recandosi dietro i loro corpi guardinghi e la loro divina inconsapevolezza, e avrebbero costruito ancora case e ancora fortune, le ultime.

La California non era più la terra dove l'oro si faceva scavare dalle pale e dalle unghie, ma, attraverso vari usi dell'oro, poteva offrire il mezzo ad una ispirazione ancora più valida perché più libera e più ricca. I pumi esperidei altro non erano che le stesse balenanti speranze che facevano abboccare alle rive di Hollywood gli incanti e generosi talenti.

I primi a metter piede in California furono probabilmente gli Svedesi: i registi Stiller e Sjöström, gli attori Greta Gustafsson, Lars Hanson. La Metro si accaparrò tre di loro. I tedeschi invece si sparsero per ogni dove: Dupont e Paul Leni finirono all'Universal, Murnau, Jannings, Berger raggiunsero Stiller alla Paramount, Lubitsch debuttò nel 1923 dirigendo Mary Pickford per gli United Artists.

Isolati, giunsero in un secondo momento, l'inglese Fejos (questo è un caso che va considerato a parte, essendo egli andato in America per suo conto), il danese Christensen, il belga Feyder.

Tutta gente che basterebbe da sola a fare la storia del Cinema europeo degli anni 1922 al 1928.

Sarà curioso riportare in succinto i dati dell'attività di ciascuno di essi sul Hollywood.

Di Stiller, Pasinetti e gli altri storici tramandano un solo film importante: *HOTEL IMPERIAL*, fra i tre o quattro mediocri che diresse con Pola Negri. Sjöström si tenne con nobiltà a fortunati schemi commerciali, con film come *L'UOMO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI*, *LA DONNA DIVINA* e *LA LETTERA ROSSA*, dai quali uscì con il solo VENTO.

Dupont apparve e scomparve senza lasciare traccia. Paul Leni, l'autore di quello che fu, forse, l'esperimento di « film orrido » più compiuto che si ricordi, il *GABINETTO DELLE FIGURE DI CERA*, doveva corrompere in America la sua ispirazione per essere più vicino al gusto non tanto del pubblico quanto delle formule care alla produzione (con film che sono da considerarsi, anche per il dato cronistico d'essere stati prodotti per la stessa Casa, i progenitori della

serie di *Frankenstein* e di tutte le interpretazioni di Karloff e di Bela Lugosi: *IL CASTELLO DEGLI SPETIRI*, *IL PAPPAGALLO CINESE*, *L'UOMO CHE RIDE*), fino al punto di volerla al comico col teatro MALEDETTO che fu la sua ultima opera.

Per Murnau, invece, l'America fu davvero quella rivelazione che egli sognava e che valse ad avvicinarlo al vero cinema, scevro di ogni perturbazione intellettualistica: una sorta di Lete, nei cui bagni egli si purificò dal seniore lasciato gli addosso dai maestosi e significanti spondi di TARTUFO e di FAUST, dai candelabri e dalle allucinazioni, dalle eleganze e dagli esaltismi compiacenti che tanto spesso si risolvevano in sublimi esperienze teatrali. L'America gli permette di essere semplice e puro: *AURORA*, *NOSTRO PANE QUOTIDIANO*, *TABÙ* ne fanno incomparabile testimonianza. L'unica concessione che Murnau fece alla Fox e agli Americani si chiama *I QUATTRO DIAVOLI*.

Berger realizzò film lontani dalla sua natura: dalle COLPE DEI PADRI a SE IO FOSSE RE. Lubitsch, come colui che meno aveva da perdere, si acclimò fermamente e molto decorosamente, giungendo all'invenzione di un felice ma non accolto « genere ».

Fejos ebbe la possibilità di rivelare le sue doti con *PRIMO AMORE* ma fu vittima dell'America per tutti gli altri film che acconsentì a dirigerli: da *BROADWAY* a *ERIK IL GRANDE* con Conrad Veidt. Benjamin Christensen era l'autore, tra l'altro, di quello che va considerato il diretto ispiratore del *VAMPIRO* di Dreyer: *LE STREGHE*. In America si accontentò, presso l'Universal, di essere un mediocre sostituto del Leni « marca Hollywood ». Quanto a Jacques Feyder, la sua esperienza fu delle più incolorite: giunse in California dopo *ATLANTIDE* e *TERESA RAQUIN*, e si limitò a dirigere l'inconsistente *BACIO* con Greta Garbo, e l'edizione tedesca di *ANNA CHRISTIE*. È curioso notare a questo proposito che, per spremere fino al massimo le virtù di una salariata tanto

costosa come Greta Garbo, si fece del suo primo film parlato una edizione tedesca allo scopo di utilizzare anche la rimarchevole conoscenza di quella lingua da parte di lei.

Come è facile constatare, la maggior parte di questi film non sono che povera cosa, soprattutto se confrontati con le opere realizzate dagli stessi artisti in Europa. Ed è significativo che quasi tutti ritornarono per il cammino percorso. Ma una conseguenza singolare e imprevedibile derivò dalla prima emigrazione europea nel cinema americano (una seconda avverrà molto più tardi, dal giorno in cui s'imbarcò Fritz Lang a quello in cui Renoir ha realizzato *SWAMP WATER*). Abbandonata a se stessa, l'Europa cinematografica da una parte ritornò, salvo le ovvie eccezioni, alle formule commerciali e facili di prima; ma dall'altra, fu reso possibile, proprio in virtù dell'assenza dei già affermati « Lions », la formazione di quella avanguardia che altro non è, nella sua forma più accettabile, se non il banco di prova dal quale sarebbe sorto il nuovo cinema europeo: quello di Clair e di Renoir, e anche di Carné e di Willy Forsi.

Ritornarono, dunque, quella volta, i nostri registi, confusi insieme agli altri emigrati, contadini, muratori, operai. E come questi, forse arricchiti, forse appesantiti da un cumulo di nuove abitudini, di nuovi gusti. Anch'essi si fermarono nei loro paesi con abiti inconsueti addosso, e raccontavano volentieri le loro avventure: li videro girovagare indolenti e compiaciuti di casa in casa, senza saper che fare, incapaci di riprendere il passo di una volta. Qualcuno era stato tanto dominato dall'America, che, rinessosi a lavorare, cagionò, volendo introdurre gli strepitosi sistemi che aveva imparato « laggiù », guai a sé e ad altri. Poco per volta, però, ripresero a servirsi delle loro mani e a rivalutare la compromessa saggezza.

(continua)

GIUSEPPE DE SANTIS
GIANNI PUCCINI



Anne Baxter e Dana Andrews in una scena del nuovo film di Renoir

IL CINEMA *e il Demone dell' Analogia*

INTERVISTATO in America, sull'avvenire dell'arte cinematografica, René Clair ha dichiarato che il ciclo delle sue possibilità è esaurito, dopo l'avvento del sonoro. « Al cinema inteso come arte — egli ha detto — non restano che due vie ancora aperte, nel campo dell'espressione: il colore e l' analogia. Il colore, Clair ha aggiunto, è già in mano agli imbrattate di Hollywood. Solo l' analogia conserva il pudore di una vocazione, non ancora del tutto profanata. Robert Brasillach, in una pagina veramente profonda della sua *Storia del Cinema*, aveva già osservato come l' analogia sia addirittura la prima forma del linguaggio cinematografico:

— È difficile — egli dice — di datare tutto ciò, ma sia che si tratti dei tentativi del « Film d'Art » o dei saggi di Griffith, si può dire che il cinema è cominciato a nascere a partire dal momento in cui per indicare una passione che tramonta, un mazzo di fiori si è sfogliato davanti una finestra di autunno, o alcune riprese primaverili hanno accompagnato l'amore che sorge.

SIMBOLO È ANALOGIA

Infatti i primi film di Pathé, di Gaumont, della Cines, di Ambrosio, sono pieni di questo ingenuo simbolismo ancora mal-

destro ma spontaneo e fresco, come rare volte è stato dato poi di vedere, nella successiva evoluzione dell'arte. Ma qui ancora trattasi di analogie fondate su un supporto esclusivamente mentale. In questo campo è rimasta famosa quella di Poudovkine, in *TEMPESTE SULL'ASTA*: tra la folla eretica e il segno della croce che involontariamente essa compone, nell'ammassarsi avanti i simboli dell'idolatria. Riproduciamo un raro fotogramma di questa sequenza.

MELODIE DEL MONDO

Noi vogliamo invece occuparci in questo articolo, delle analogie plastiche e strutturali che direttamente crea o scopre la macchina da presa, tra le infinite forme del mondo esterno. E poi andando ancora oltre, sul piano delle possibilità tecniche, tracciare il disegno del futuro poema universale auspicato da Carlo Baudelaire nel sonetto *Correspondences* esclusivamente fondato su un'intuizione geniale dell'Analogia tra i dati dei diversi sensi.

Su questo piano, il film tedesco apre il periodo del sonoro con una opera-chiave, una di quelle davvero capaci di schiudere al cinema nuove vie: *Melodie del Mondo*.

Il pretesto aneddotico è di una grande semplicità. L'autore a bordo del *Resolute* ha fatto il giro del mondo, riportando parecchie bobine su cui era impressa la fisionomia caratteristica della attività umana, sotto ogni latitudine.

— Un pretesto dei più semplici — osserva Paul Morand — come può esserlo un affisso di propaganda animata, ordinato da Hamburg Line e destinato a risvegliare lo spirito di crociera. Ritornato, egli procede al taglio e al montaggio non secondo lo abituale criterio narrativo, ma (come il Rutinann stesso ebbe a dichiarare in un manifesto rimasto famoso, alle giovani scuole cinematografiche di Monaco) cer-

cando stabilire delle analogie strutturali e plastiche, tra le immagini costituenti l'enorme materiale di ripresa. Così egli giustappone arditamente le scene, avvicina i dati più lontani, stabilisce tra le immagini e gli oggetti, rapporti solamente poetici.

Brasillach trova queste associazioni abbastanza sommarie. Non importa. Il tentativo permette di credere che un giorno sarà proprio l'arte cinematografica a scoprire l' analogia universale, non solo di tutte le forme, movimenti, suoni, colori, così cara a Baudelaire, ma a convincerci che la forma del cosmo è costruita su un piano unico, a farci toccare con mano, quella legge di comunicazione interna tra tutti gli esseri, viventi e inanimati, che rappresenta in questo momento il credo più audace della scienza contemporanea.

ANALOGIE VISUALI

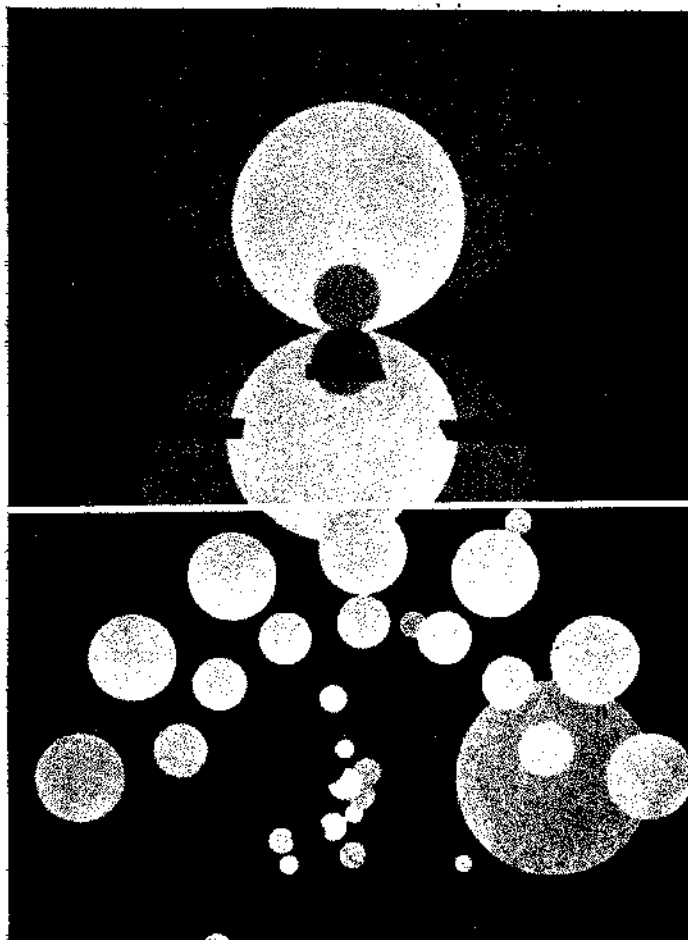
Già il normale apparecchio da presa è in grado di scoprire nel mondo delle forme, attraverso le pure risorse dell'angolazione e del movimento interi cicli di analogie, che sfuggono all'ordinario osservatore.

L'angolazione permette all'occhio del camera infiniti punti di vista sul reale, che si sottraggono a quello umano. Consente quindi al poeta dello schermo di cogliere analogie che sfuggono al poeta della parola, o che questi non è in grado di cogliere nel loro senso più profondo, il quale conduce alla geometria, alla costruzione, alla necessità logica e funzionale delle strutture. Oltre il film di Rutmann, l'anonima memoria cinematografica offre a ognuno di noi un vero florilegio di queste analogie, apparse in film di ogni genere di cui non ricordiamo neanche più il nome; documentari, drammatici, di attualità, scientifici. Ove l'albero inquadrato obliquamente sembra una forca, — il bosco ripreso dall'alto, un tempio, maestoso — lo scheletro del cetaceo inquadrato dall'interno, la gabbia di un'antenna, — le crude e minute onde del mare, sfiorate a volo di uccello, una mobile rete.

IL MITO DI FAUST

Attraverso queste fuggevoli intuizioni, noi comprendiamo a un tempo l'architettura e la fisiologia, l'anatomia e la geologia. E soprattutto il loro misterioso fondo comune che era in cuore alle magiche ricerche della scienza medioevale, e che fu il sogno iperbolico del Dr. Faust. In poesia solo Baudelaire, aveva il dono di creare delle analogie che oggi diremo cinematografiche e cioè tutte fondate sull'angolazione.

Un illustre critico ha detto: « il suo spirito non era né in parole né in tratti, ma



Composition bleu-film (film d'avanguardia tedesco). Corrispondenza tra puri valori visuali e sonori

egli vedeva le cose da un punto di vista particolare, che ne cambiava le linee, come quello di oggetti che si guardano a volo di uccello o in *plafond*, cogliendo dei rapporti inapprezzabili per gli altri, di cui la bizzarra logica sorprende».

Questa bizzarra logica, questo punto di vista dell'uccello è oggi già comune linguaggio cinematografico.

Ma per comprendere il valore potenziale del senso analogico del cinema, bisogna portarlo alle sue estreme conseguenze. Ci troviamo così di fronte ad *ENTRE-ACT*, il delicato poema visuale, ove Clair ci fa assistere ad un curioso studio nelle affinità elettive, tra le immagini più disparate (il Partenone e il cappello gibus - le sigarette e il tempio - il ninfeo e il corpo della ballerina) e all'armonia fondamentale che tra esse l'obiettivo discopre, negando il caso che solo pareva presiedere alla loro apparizione.

ANALOGIE DEL MOVIMENTO

Il cinema, dice Venturi, precipita nella *durata di dramma mobile della forma*. Il rallentatore crea una nuova serie di analogie, attraverso rapporti tra immagini in movimento, che solo il camera rivela.

Senza ricorrere al film di avanguardia, anche nella produzione corrente, abbondano esempi di siffatte analogie.

Il rallentatore dà al corpo della danzatrice l'andatura del serpente, agli uccelli che volano quella di ballerine, agli uomini che combattono la parvenza di nuotatori, al gioiello che allaccia il collo della mondana, quella del rettile, alle turbe di beduini che si curvano all'ora del muezzin, quella delle messi. Una volta, in un documentario africano, un regista ceco inventa una strana analogia tra un gruppo esiguo di selvaggi che seguono un loro pittoresco gonfalone e la giraffa. Solo allora il demone dell'analogia, evocato oltre tutti i limiti della verosimiglianza e della logica, appare come l'autentica vocazione cinematografica. L'analisi del movimento e la dissociazione della materia che compiono i nuovi procedimenti tecnici, offrono altra serie di tali analogie. All'ultra rallentatore la bolla di sapone che si rompe — osserva il critico tedesco Vullermaker —, assomiglia a un velo di sciurpa che si laceri, si divide, in nastri, si avvolge su se stesso, attraverso sequenze che appaiono letteralmente danzate dalla materia e con inverosimile leggerezza. In un documentario austriaco — *RESPIRAZIONE DELLE PIANTE* — le foglie sono agitate veramente, come dei polmoni. E la pianta che all'accelerato volge la corolla, verso la luce, osserva il regista Epstein in «*Fotogenia dell'imponderabile*» «*rileva la identica qualità di vita del cavaliere che al rallentatore si china sul suo cavallo*. Così il cinema si dimostra sempre più una strana arte di curiosità e di magia.

VERSO L'ANALOGIA UNIVERSALE

Ma non è tutto. Il tentativo di Rutmann permette di credere, come s'è detto, che un giorno sarà proprio l'arte cinematografica a scoprire l'analogia universale tra tut-

te le forme, colori, suoni, odori.

Esistono delle equivalenze tra i dati dei diversi sensi. È noto il fenomeno della *sinestesia* di cui il più conosciuto è quello dell'audizione colorata. Delle associazioni di questo genere si possono produrre spontaneamente tra sensazioni, che non appartengono allo stesso registro e ciò probabilmente grazie a una comunità tra di loro, di cui la logica non ci rende conto (teoria di Raymond). Ma il cinema futuro sì.

Alcune opere di Tintoretto, Rubens, Delacroix, alcune strutture dravidie, osserva ancora il Venturi, sono animate da questo senso della universale solidarietà di forme, colori, movimenti, suoni.

— L'alfabeto analogico cinese è ancora una prova di ciò. Ma per spiegare profondamente questo sentimento bisogna passare per il cinema, che registra nella sua camera ciò che queste opere sparse avevano solo suggerito.

ANALOGIE DEI SUONI

Intanto il film sonoro stabilisce infinite analogie tra i suoni. Tra l'oceano e la voce delle masse (*TEMPESTE DI ASIA*) tra il vento e l'organo (*DAVID COPPERFIELD*) tra la fanfara e il grido dei dervisci (*VOLTI DI ORIENTE*) tra il pulsare dei pistoni nel fianco delle navi e quello del cuore nel petto dell'uomo (*ISOLA DEL TESORO*) tra le rane e i flauti (*PRINCIPE ACHMED*).

Il film di Rutmann ce ne dà pure bellissimi esempi, tra cui eccellente quello dell'analogia tra il colpo di martello che inchioda la bara e quello di piccone che fissa i chiodi nella lamiera della nave, in cui l'analogia risiede piuttosto nei due opposti significati umani, legati allo stesso segno sonoro.

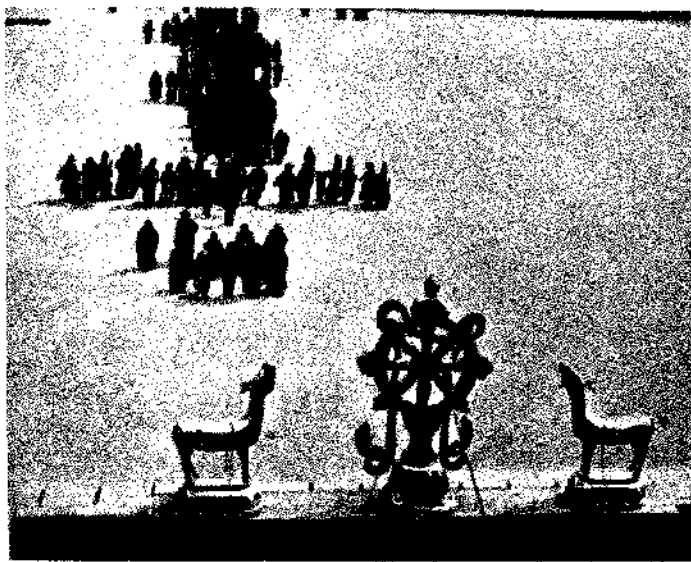
Tornano alla mente i versi di *Autunno*:

Mi sembra che in qualche luogo un feretro stiano ad inchiodare.

Ieri era estate, l'autunno oggi è arrivato, Questo suono ignoto, l'eco d'una partenza mi par.

Così il film sonoro celebrerà la solidarietà di tutti i suoni, dei quali Rutmann non ha fatto che apprestare la sorprendente tavolozza: urlo delle sirene su triplice tonalità, respiro delle caldaie, cozzare delle catene, fischio delle scie metalliche, grida dei dervisci, rullo dei tamburi, voci degli oratori americani, tonfo al suolo dei lottatori giapponesi, rauchi trionfi delle fantasie arabe, lamentazioni ebraiche, urto dei pistoni, colpi di cannone, fanfare delle caserme.

Se esistono delle equivalenze tra i dati dei diversi sensi, profumi, colori, suoni, è evidente che il futuro poema cinematografico, potendo assortire nella maniera più com-



La famosa analogia tra la croce e la foia in 'Tempesta sull'Asia'

pleta i dati di essi, renderà possibile attraverso le varie combinazioni del mistaggio, anche tra sensazioni che non appartengono allo stesso registro, stabilire immediatamente i più insospettati rapporti analogici.

CORRISPONDENZE E EQUIVALENZE

Già in *TRADITORE* vi ha un esempio di legame intimo tra espressione plastica e suono, che Vincent riporta nella sua *Storia del cinema*.

Qui, Ford stabilisce un rapporto tra l'intensità luminosa di una scena e quella delle voci e rumori. Una chiarezza raggia da due o tre personaggi parlanti in primo piano, mentre gli altri piani restano nell'ombra.

A poco a poco una luce diffusa bagna gli sfondi, altri personaggi appaiono e le loro voci, prima mormorate si fanno più nette, mentre la luce si estende all'intera immagine. Il genio plastico e musicale degli italiani sembra poi fatto apposta per creare siffatte analogie. Nei film storici o in costume la più comune è quella tra gli squilli acuti delle fanfare e il dardeggiare dei gagliardetti nel cielo. (*PALJO*, *MARCO VISCONTI*, *CORONA DI FERRO* etc.).

Così pure il regista di avanguardia tedesco Fischinger in *Studio 7 e 8* e *Composizione in blu* crea delle fusioni analogiche di ritmi plastici e musicali, di un effetto inatteso e sbalorditivo. Riproduciamo un saggio del primo aspetto.

Già dunque sullo schermo la forma universale appare su un piano unico. Il senso della unità di tutte le cose traspare come la sua più alta iniziazione.

L'analogia, come ebbe a dire Goethe, si rivela, davvero, la chiave di volta dei tre regni di natura.

Ecco aperto così un nuovo campo al poeta del cinema che non si troverà più tenuto ad identificare una forma in una forma e un suono in un suono, ma accoglierà arditamente delle analogie di cui i termini evolveranno delle sensazioni di ordine differente.

Egli sarà veramente il poeta universale.

ROBERTO PAOLELLA

ELEVARE IL CINEMA

SUL PIANO DELLE ARTI FIGURATIVE

FARE a meno del cinema straniero deve risolversi a tutto nostro vantaggio, e non solo economico, che alla questione della quantità dei film che si dovranno provvedere si unisce la questione della qualità con le sue dirette e importanti responsabilità di fronte alle masse. Verrebbe voglia di invitarci a dimenticare, coraggiosamente, tutto il cinema, diciamo pure, realizzato fin qui: tutto in blocco, con una di quelle radicali inversioni che ci rende possibile la nostra facoltà di rinnovare dalle fondamenta tutto l'ordine stabilito delle cose, e che è propria virtù della nostra « giovinezza ». Ci troveremmo, al tempo stesso, liberati da ogni eco straniera, da ogni traccia di americanismo o di gallicismo, e forse, penserà alcuno, a grafiare i primi segni incerti in una sgomentante tabula rasa.

Ma non sarà proprio così, se noi trasporteremo nel cinematografo quella stessa concezione che abbiamo delle arti figurative, se ci varremo per il film dello stesso orientamento spirituale che è dei nostri pittori, scultori, che è nella coscienza di noi tutti, solo che intendiamo rendercene conto, solo che produttori, registi, attori, e infine il pubblico stesso, ci siamo convinti tutti che il cinematografo è un'arte e che anche qui racconto, mezzi tecnici, attori, natura, non sono altro che il « soggetto » che un artista eleva a dignità e universalità di stile. Pare a prima vista che i valori illustrativi di un film debbano permanere con tale evidenza, che non possano essere trasfigurati in valori decorativi; pare insomma che di « astrazione » e di « deformazione » non si possa parlare per il film, almeno al modo stesso che se ne parla per una pittura o per una statua, tanto più che il dialogato, il sonoro, e le ultime affermazioni del cinema a colori naturali e del cinema a rilievo non d'altro sembrano preoccuparsi se non di ridurre lo spettacolo il più possibile ad una finzione del vero di natura. —

E invece a me pare proprio l'opposto; perché non c'è bisogno alcuno per mantenere l'unità dello stile, o che è lo stesso per fare opera d'arte, di imporre sacrifici al raccon-

to (quasi che un romanziere dovesse guardarsi dalla indagine psicologica dei suoi eroi, pena l'accusa di sentire abbassata la sua prosa ad un psicologismo di cattiva lega) né di far violenza a certi attributi propri del cinema nei confronti delle altre arti, nei quali attributi risiede la ragione della persuasività del linguaggio cinematografico e della sua popolarità. Come non c'è bisogno di sospettare il cinema a colori, o a rilievo, di un naturalismo pericoloso in vista dell'espressione, quasi che l'arte consistesse nel rendere col bianco-nero e due dimensioni, ciò che nella natura ha più colori e tre dimensioni. Anche le arti figurative ci hanno mostrato da tempo che tutte le strade sono lecite agli artisti.

C'è bisogno invece di formarci questa consapevolezza del cinema come di un'arte: cosa che parrebbe già chiara ad ognuno e non lo è affatto. Il cinema richiede anzi tutto dei creatori, dei poeti. Si sono cercati

gli attori, le attrici, raccogliendoli dal teatro di prosa, aspettandoli dall'imprevisto, si sono cercati i soggetti, si sono fatti chilometri per gli « esterni », si è cercato tutto, meno quello che più abbisognava; che quando ci fosse stato il poeta, anche un fantoccio sarebbe diventato una creatura viva. Si sono notati in alcuni film nostri dei momenti di risoluta poesia, momenti direi di lucido intervallo, che se fossero stati più frequentemente seguiti, avrebbero condotto alla realizzazione di un film felice. Ma pareva che l'artista avesse paura di fare un bel film: fare un film che non sarebbe stato capito e che non avrebbe quindi fruttato ai produttori? Può essere anche una preoccupazione rispettabile, ma non tale che possa costituire un effettivo apporto negativo all'arte cinematografica, come non lo costituisce nei riguardi della pittura e della scultura l'incomprensione o l'ostilità del pubblico, il quale finisce poi coll'affiarsi, col simpatizzare e magari coll'esagerare proprio nella direzione a cui gli artisti lo hanno orientato. (C'è l'esempio sotto gli occhi d'ognuno della moda « novecentesca »). Anzi, in tal senso cinema e arti figurative dovrebbero collaborare alla educazione del pubblico, che non domanda, come generalmente si crede per una persistente traccia di quel malinteso che separa gli iniziati dal volgo, delle cose banali, ma delle cose alte, e se le ricerca nella nobiltà dei soggetti, anziché nella nobiltà della forma, è anche un poco la colpa di chi non gli ha mai insegnato dove sta di casa realmente l'autentica « nobiltà », e sarebbe stato un imperativo più stringente che quello di stendere libri per pochi associati. Non si uscirebbe così spesso dal cinema né svogliati e stanchi, né passivamente vuoti al punto da ripetere, ridendoci sopra, la smorfia banale d'un attore, se ci si fosse divertiti in altro modo. E invece si è nelle stesse condizioni di spirito, accentuate per la maggior presa che le immagini hanno fatto su di noi, di quando si è terminata la lettura di un romanzaccio; e non vale nemmeno che dichiariamo che eravamo già preparati ad una lettura senza pensieri.

Dal
prossimo numero

come annunciato,
inizieremo la rubrica

Parlatorio

In essa Francesco Pasinetti converserà con personalità del cinema o lettori di questa rivista, su vari problemi e questioni di arte, vita e tecnica del cinematografo. I lettori possono liberamente rivolgersi a 'Cinema', indicando esattamente il proprio nome, l'indirizzo e la professione esercitata

Il preconcetto della praticità e popolarità del film lo hanno non solo i produttori, ma gli stessi creatori del film, i quali perciò non escono mai dai « canovacci » che rispecchiano un ben limitato aspetto della vita, rischiarato qui dal punto di vista del crudo realismo, là da quello dell'ironia e della effimera spigliatezza, senza per altro che il realismo sia capace di elevarsi qualche grado più su del « documento », o l'ironia assurga al significato di una valutazione critica di un mondo, o la spigliatezza si purifichi nell'arabesco disinteressato.

E quando il motivo è tratto dalla storia, si smarrisce nella ricerca dei particolari lo spirito dell'insieme, e si « ricostruisce », con un'obiettività che non è il caso di misurare nella scala delle certezze documentarie, senza intendere mai che storia non esiste fuori della nostra interpretazione mutevole della storia. Tutte queste considerazioni varrebbero anche per i nove decimi e più del cinema forestiero, ma devono soprattutto valere per noi.

Resta il grande interrogativo del pubblico. Ma il pubblico, contro cui si dice dagli artisti e dai dotti tanto male, ha la stessa colpevolezza della recluta ginnasiale che non sa il latino. Noi dobbiamo intensificare la produzione cinematografica; ecco una buona occasione per chiamare a raccolta le energie di ciascuno, per rompere i ponti col passato, per metterci di fronte al problema con quella onestà di propositi e lucidità di vedute che richiede il pubblico, che anzi richiede un popolo come il nostro, il cui spirito deve essere in ogni recesso risvegliato, chiarito, potenziato, orientato, alla luce di quel programma educativo che è la stessa sostanza della nostra concezione dello Stato.

Non importa se il pubblico darà segno, all'inizio, di qualche disagio; del resto, esso è già in certo modo educato dagli aspetti medesimi della vita che lo circonda, dal volto dell'architettura, dal mobilio, dal cartellone pubblicitario, perfino dalle illustrazioni di giornale, e supererà rapidamente qualche diffidenza iniziale: che l'arte in un modo o nell'altro riesce sempre a farsi strada fra gli uomini (che non possa essere capita è presunzione di una minoranza) e il cinema possiede proprio i mezzi più rapidi e più persuasivi.

È questione di nobiltà di produzione, di dotazione di poesia, di senso di responsabilità morale, che sempre deve preoccupare chi si rivolge alla collettività in un momento come il nostro di natura squisitamente politica in ogni ramo dell'umana attività.

E. DELLA PURA



...Io no, non sorgo
Da' piedi tuoi, se pria...

Il volto, il gesto, il corpo atteggiato in un dato modo esprime, senza parole, nelle arti figurative, particolari stati d'animo, varianti dal lirico al diamico.

Ecco due esempi di atteggiamenti secondo li imitava un attore (il Veronesi) e secondo un manuale di declamazione (Lezioni di declamazione di A. Marroccchesi); ecco un punto di contatto tra pittura, teatro e cinema.



...Guardalo, ci si ferma
Ritto e feroce su l'aperta soglia





La femme du boulanger' di Marcel Pagnol

Il canto del eigno

TRA le non ultime, chiaramente riscontrabili ragioni che conferirono vitalità ed interesse spettacolare al cinema francese anteguerra sta in prima linea la strana ed interessante, seppur variamente interpretabile, coerenza morale che ne costituiva le fondamenta contenutistiche; poi l'unitarietà stilistica dei singoli apporti: infine la precisa e documentata ricerca del « clima » particolare, dell'« unico » ed inequivocabile ambiente. E siccome oggi perfino il più fedele seguace delle teorie aristoteliche non può negare alla durata una certa efficace relatività (quella medesima per cui all'uomo assetato che guarda dell'acqua i secondi sembrano secoli), spesso ci accade di meditare sull'ultima produzione d'oltre alpe da noi vista, come se si trattasse ormai di cosa lontana nel tempo, di un avvenimento colato per sempre senza rimedio o ritorno nella sua esatta luce storica: è come se la tranquillità fluida degli anni avesse già definitivamente provveduto a stemperare e diluire, oltre i limiti della nostra percezione quotidiana, tutti quegli interessi umani (che poco tempo fa ancora ci sembravano così vivamente attuali) in una chiara visione dei fatti, in un tranquillo mondo di constatazioni, di riflessioni analitiche, nel quale agevolmente ci si muove con serenità, senza scosse o squilibri di sorta, tra problemi grossi ed impegnativi.

Proprio per le ragioni dianzi riconosciute, spesso pensiamo che esista un forte parallelismo, su un piano di valutazione assoluta naturalmente, tra questo cinema francese e quello tedesco che

fece seguito alla caduta dell'Impero Germanico: e non tanto per una casuale affinità di motivi, per un'esteriore similitudine di contenuto, per quel generico diffuso pessimismo che è comune ai periodi che fan seguito ad una forte crisi politica e sociale, o immediatamente la precedono, per quel trito ed abusato apparente pseudo-immoralismo che tanto pesa alle coscienze di certi nostri estremisti (secondo i quali dopo aver visto un film di Duvivier, Carné o Renoir non si può proprio fare altro che irrimediabilmente andare a gettarsi nelle limacciose, sporche acque d'un pigro fiume, in una nebbiosa e triste notte, mentre per contrasto un pianino meccanico strimpella stridule e legnose musiche da sobborgo), non tanto per il mondo descritto in sé, dicevamo, quanto per la « maniera filmica » con la quale questo particolare mondo vi era espresso, coi suoi ambienti, i suoi tipi, le sue atmosfere e le sue predilezioni.

E naturalmente, per « maniera filmica » intendiamo l'effettiva coesistenza non solamente fisica di determinati elementi specifici — scenografia, illuminazione, recitazione, sonoro, eccetera — i quali appunto, qualora felicemente s'amalgamino, si fondano in un tutto armonico e consequenziale, giungono a direttamente determinare nello spettatore quella scorrevole, concatenata ed unica emozione visiva che il più delle volte compiutamente si traduce, attraverso una misurata determinazione del ritmo, in emozione estetica. Si possono citare, a dimostrare questa asserzione, opere che a noi paiono i due volti

d'un medesimo fenomeno, la medesima interpretazione morale d'un'identica, intima fase sociale della vita di due popoli alla fin fine non tanto profondamente diversi, perchè infatti mentre Gide accusava i film tedeschi di un'eccessiva lentezza psicologica e filosofica, Altman nel suo saggio *Esprit du film* riconosceva che « un gusto di ragionare, di dimostrare ad ogni costo, di spiegare, di sistemare, vizia alla base il cinema francese »; per cui l'eguaglianza dei due termini appare perfetta ed accettabilissima, al di là delle consuetudini d'un fossilizzato costume letterario; così LA VIA SENZA GIOIA, LULÙ, IL DIARIO D'UNA DONNA PERDUTA di Pabst, LA STRADA di Grunig, LA TRAGEDIA DELLA STRADA di Rahn stanno da un lato, e QUAI DES BRUMES, HÔTEL DU NOIR, ALBA TRAGICA di Carné, gli ultimi film di Valentin, Joannon, Ophüls, Boyer dall'altro; e L'ULTIMA GIOVINEZZA di Musso è inlubabilmente « costruito » come un Kammer-spiel: pochi personaggi, pochi ambienti, forti e contrastanti passioni, un'indagine psicologica portata alle esasperazioni estreme; i tipici caratteri insomma di certo cinema tedesco, da Lupu-Pick a Czinner a Murnau.

V'è inoltre, in queste opere cronologicamente lontane, una rigorosissima simiglianza ambientale ed illuministica, che agevolmente si spiega solo considerando come in Francia negli ultimi anni sia fiorita, e via via andata consolidandosi, una sicura scuola scenografica direttamente modellata, direttamente ispirantesi a quella tedesca: per il GIOVANNA D'ARCO di Carl Th. Dreyer,

Meerson fu assistente di quell'Hermann Warm cui Pabst aveva affidato le ricostruzioni di LA VIA SENZA GIOIA; successivamente Trauner lavorò con Meerson a tutti i film di Clair: non si tratta quindi di vaghe ed imprecise influenze, ma di vere e proprie derivazioni estetiche che esaurientemente spiegano certe affinità naturalistiche, certe analogie apparentemente oscure: si ripete insomma, in scala ridotta, il fenomeno che caratterizzò la nostra pittura del XIV secolo, in cui certe affinità tra le opere della scuola fiorentina e certune appartenenti a quella senese non si spiegano che con un diretto contatto informale, e non con una generica derivazione bizantina. E così, come la Madonna Rucellai in S. Maria Novella di Firenze venne attribuita a Cimabue prima, e a Duccio di Bonisegna poi, in un'eguale contaminazione attribuitiva potrebbe facilmente cadere anche un buon intenditore, nel classificare, senza essere in possesso di preventive informazioni, le ambientazioni, ad es., di LA TRAGEDIA DELLA STRADA e di QUAI DES BRUMES (se naturalmente non avesse il compito facilitato dai costumi dei protagonisti).

Ma generalmente si crede che una maggiormente acuita attenzione ai valori della scenografia e dell'illuminazione sia indice di decadenza, di oltrepassata maturità formalistica. E appunto l'accusa che venne a suo tempo rivolta ai film di Lang, Dupont, Sternberg, e ancor recentemente a quelli francesi in questione, senza che naturalmente chi tali accuse formulava si fosse menomamente preso la briga di osservare in quale misura l'uso di questi elementi contribuisse alla formazione d'un clima unitario in via diretta, alla precisazione degli elementi estetici in questione; perché se il montaggio, e conseguentemente il ritmo, sta alla base del film inteso come opera d'arte, ne costituisce lo scheletro primo, non si deve dimenticare che esso cadrebbe a vuoto, si ridurrebbe a meccanico adattamento di metraggio qualora non contenesse già risolti e compiuti gli elementi basilari costitutivi. Ma i nostri critici, si sa, specie quelli con la «C» maiuscola, che confondono facilmente Carl Th. Dreyer con il commediografo Max Dreyer, e un giorno arriveranno a confondere Fritz Arno Wagner con Riccardo Wagner, quei critici non vanno certo a rivedere i film, si accontentano di una prima frettolosa informazione: e pretendere che riescano a studiare e capire tutto in una volta sola, soggetto e trama, recitazione e scenografia, commento sonoro e ritmo, in due ore circa, è davvero impresa rischiosa.

I film francesi passati sui nostri schermi nella stagione 1940-1941 stanno a testimoniare del come questa forza di stile, quest'amalgamata mistura estetica sia giunta a gocciolare fin nelle più sottili e capillari ramificazioni di quella produzione, progressivamente perdendo però in originalità, freschezza ed intuito. Non parliamo naturalmente di quelle malinconiche riesumazioni che hanno nome CACCIA RISERVATA, SU CON LA VITA, ecc. (determinate da chissà quale balzano criterio dei noleggiatori poi: si tratta di film di nove, dieci anni fa, che senza rimedio mostrano la corda: è come se oggi proiettassimo come delle novità RUBACUORI O AL BUIO INSIEME), ma di quei film «minori» tipo AVVENTURIERA, TUTTO FINISCE ALL'ALBA, SENZA DOMANI, LO STRANO SIGNOR VITTORIO, L'UOMO CHE CERCA LA VERITÀ, CIRCOSTANZE ATTENUANTI, tutta roba che certo non sia alla pari con il Renoir di LA GRANDE ILLUSION, o il Duvivier di LA CHAQUETTE FANTÔME, o con LE PURITAIN di Jeff Musso (di quest'ultimo film noi non dimenticheremo facilmente la fortissima interpretazione di Jean Louis Barrault, che ci apparve come un Blanchard meno meccanico, meno convenzionalmente isterico, più sincero), ma che tuttavia riesce a sostenersi in virtù d'un'indubbiamente coerente forma organizzativa, del predominio di certi elementi laterali: così il citato film di Valentin esiste in funzione quasi esclusiva del malinconico e rassegnato volto di Michèle Morgan, e quello di Pierre Wolff se non poggiasse su un «cast» di prim'ordine (c'è il migliore Raimu, e la Delubac migliore) si sbriciolerebbe senza rimedio.

In AVVENTURIERA e in TUTTO FINISCE ALL'ALBA, poi, la fotografia di Schöfftan prevale addirittura sulla regia (che è di Leo Joannon e di Max Ophüls rispettivamente), sulla recitazione della Feuillère, sul ritmo del montaggio, con quel suo manifesto piacere di subordinare alle sue precisazioni pittoriche e spaziali gli interpreti, di alternare a chiazze d'ombra luci vivissime, di estrinsecarsi, per es., illuminando solo gli occhi dell'attrice in certi primi piani, e solo il seno in tal'altri.

A volte questo gusto figurativo è di buona lega, specie se giustificato da una adesiva funzionalità della sceneggiatura, come in quel momento del film di Ophüls in cui Evelina spiega la sua condotta a Giorgio, all'improvviso la casa piena nell'oscurità, solo il caminetto fiammeggia come un lento ricordo, essa prosegue il racconto, e quando termina dice «Non mi credi ora?», la luce elettrica si riaccende, si distende ovunque, caccia le ombre che s'erano addensate tra i due giovani, riempie di rassicurante, rasserenato chiarore l'ambiente; altre volte invece tale consistenza stilistica rimane unicamente formale: così è, nel film di Joannon, di quell'inquadratura di Edvige Feuillère che s'affaccia, in una notte piovosa, alla sua finestra che dà su una viaccia di Anversa, e il suo volto è ripreso attraverso il vetro sul quale luccicano argentei gocce molto simili a quelle di un celebre documentario di Ivens (e che poi abbiamo ritrovato, in funzione simbolica, nel covo di Carpi-gnano).

Di questi due film non conosciamo lo scenografo: a prima vista però (e le successive visioni ce lo confermarono) pensammo a Trauner: e se per caso quelle ambientazioni non sono opera sua, si tratta certo d'un'allievo: quelle viazze dal selciato luccicante sotto la pioggia; il famoso «pavé»; quei fanali dai quali cola attraverso la nebbia una scialba morbida luce; i lungo-fiume; le retrobotteghe colme di sedie rovesciate ed ammonticchiate; e via di seguito. Le enormi, incolmabili diversità intercorrenti tra Francia del Settentrione e Francia del Meridione chiarissime appaiono qualora si confrontino, per esempio, questi ambienti con quelli mediterranei, luminosi, cézanniani di LA FEMME DU BOUTILLIER, poniamo.

Ma alla fine i film di cui sopra costituiscono il canto del cigno della produzione francese anteguerra (almeno per quanto abbiamo visto sino ad oggi: forse è loro superiore gli scomparso di S. AGNÈS); non raggiungono il tono, la misura dei modelli celebri, non recano la suggestiva impronta dei grandi registi. Il migliore ci pare indubbiamente SENZA DOMANI, in virtù forse, oltreché dell'interpretazione, della fluidissima sceneggiatura (e infatti Valentin, con Speak e Prévert, era uno degli uomini migliori in proposito, laggiù); degli altri, ci paiono degni di nota certi particolari, staccati effetti: ad es., il fischio della sirena del piroscafo partente al mattino che rivela a Cristiana e Francesco una prima possibilità di salvezza dopo l'angosciosa incerta notte, in AVVENTURIERA; o l'analogico parallelismo visivo della sequenza dei protagonisti al cinema in TUTTO FINISCE ALL'ALBA: Evelina è costretta a fuggire col marito, mentre un'analoga vicenda si svolge sullo schermo, e tristi infarinati candidi pierrots guardano fuggire la ragazza della loro finzione.

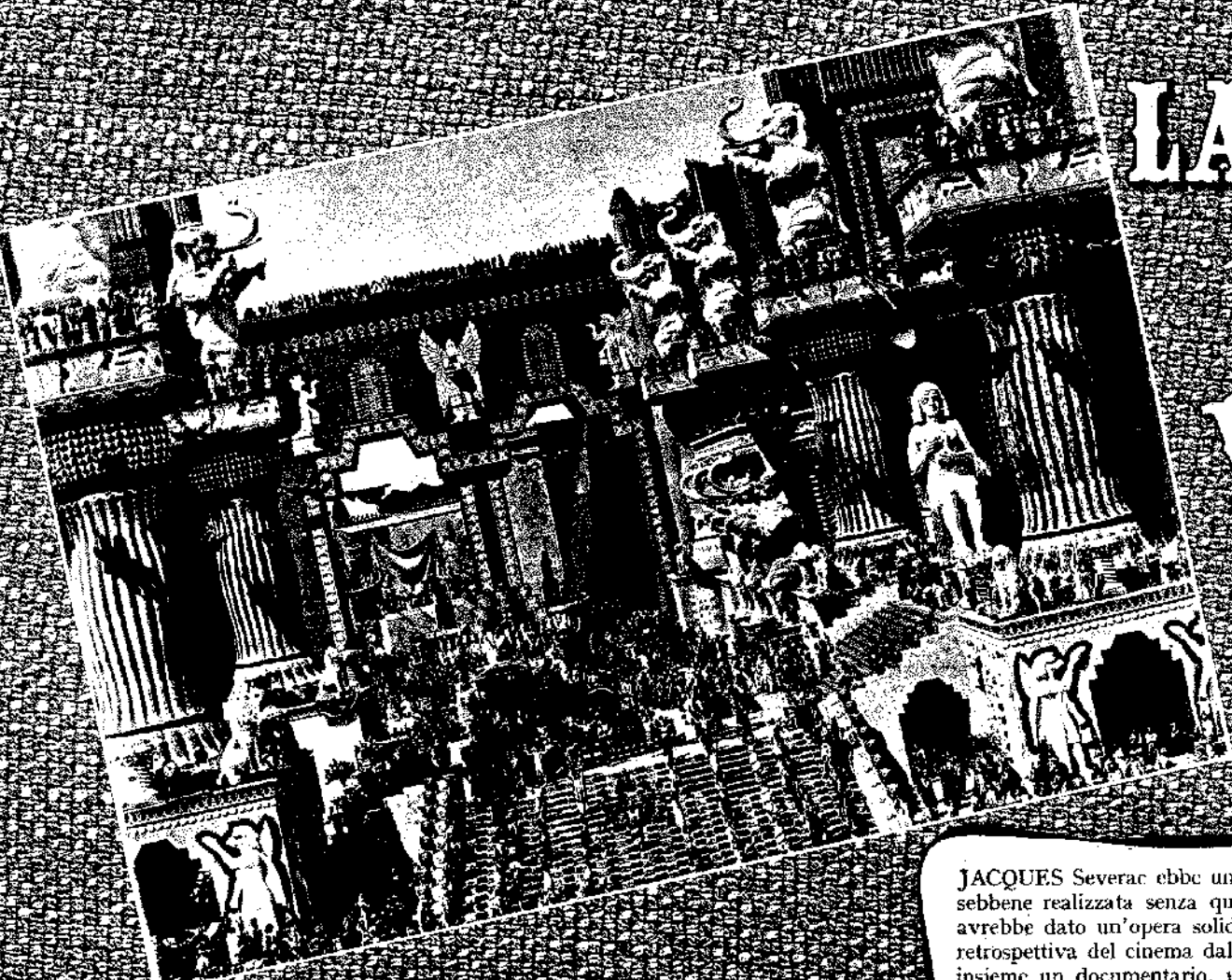
Di queste opere, una volta golosamente colti i chicchi del puro e genuino cinema, e gettati via quelli appassiti dell'immediato interesse cronachistico, che cosa ci resta? Solo la documentazione storica, oppure anche una particolare risultante estetica? Anche in questo senso sarà bene non esagerare in pessimismo, perché non è detto che nel cinema l'arte debba sempre essere raggiunta: così come in letteratura non tutti i versi sono poesia e non tutte le poesie riescono a trasformarsi in arte: fermo restando il fatto fondamentale che il mutamento oggi coinvolgente tante cose, in noi e attorno a noi, ci induce a pensare al cinema francese ormai solamente come ad un determinato periodo della storia del film, ad un aspetto particolare di quest'ultima, interessante e degno di essere studiato sotto una fredda, lucida luce di analisi metodologica: se un'eco immediata può persistere, di altro non si tratta invero che del canto del cigno ancora attardantesi in una crepuscolare atmosfera autunnale: quegli autunni dell'Ile de France che ricoprono di scricchiolanti e fruscianti foglie dorate i viali silenti cari ad Anatole France, ad Alphonse Daudet; fantasmi tra i fantasmi.

GLAUCO VIAZZI



Jacqueline Delubac in
"L'ultima giovinezza"

LA BO DE ILLU



Una scena di 'Intolerance' (Babilonia) dal film di D. W. Griffith (1916)

JACQUES Severac ebbe un giorno una buona idea: sebbene realizzata senza quel ritmo rigoroso che ci avrebbe dato un'opera solida e definitiva: fare una retrospettiva del cinema dal 1908 al 1920, mettendo insieme un documentario, una rivista, una commedia, cioè LA BOUTIQUE AUX ILLUSIONS, rossiniana almeno nel titolo.

[La radio sfruttava già questa formula nei mosaici di dischi vecchi e nuovi trasmessi e ritrasmessi da tutte le stazioni europee e sudamericane].

Film del genere sembravano fatti per l'attuale stadio intermedio della produzione francese obbligata per qualche tempo a « vivere di rendita ».

Così una coppia di festaioli, aiutati da qualche biondino e da una panna di tassi, finisce in un « teatro di cinematografo » del 1911, le cui poltrone hanno prezzi vari: 0,50, 0,75, 1 franco, con « sala garantita oscura », senza malvage allusioni. Il film passa, con una certa logica o contrologica che dà una certa unità all'insieme: sfilano Rodolfo Va-



Ecco Fatty dal largo volto infantile

TEGA E ONI



Stan Laurel di molti anni fa

, Rio Jim, Liliam Gish, Fatty, Judex, Pola
Lon Chaney, Lya de' Putti, Laura La Plante,
Talmadge, Mary Pickford, Douglas Fair-
Sessue Hayakawa, Francesca Bertini, Con-
seidt, William Harts in piena sparatoria, col
ucco grottesco e violento; già si notano i detti
Chaplin, Norma Shearer, Max Linder e una
Greta Gustafson, che sarà poi la Garbo. Tru-
a e magniloquenza si dividono il primato, ac-
te a volte da una interpretazione passiva e
. Qualche pezzo di pellicola ha l'aria d'una
da museo, come quello che mostra Harry
n una delle sue prime parti. Manca qualche
dei primi documentari della guerra del 1914.
riporterebbero a uno scottante parallelo.

Pizani e Monique Rolland sono i personaggi
sistettero a questa terribile sfilata di morti e
ni giovani fatali; il film, una produzione Ass
Gece) fu onorevole.

LO DUCA



Harry Baur in uno dei suoi primi film

'Capitan Blood' nella
edizione della Vitagraph



ad un certo momento devono pur finire — sul fatto della relatività pensante dell'uomo: il quale, quando è fanciullo, ama il nuovo, lo strano, e senza dubbio il misterioso, ma esige sempre lo zucchero nel fondo della bevanda letteraria che gli viene somministrata: per quello zuccherino anela e si tormenta a volte in centinaia di pagine; diversamente, sarebbe facile tenere legato per tutta una vita il pensiero di qualsivoglia lettore.

Per gli scrittori dalla fantasia facile, e di facilità prolissa e abbondante, il problema si sposta internamente dalla qualità alla quantità. E Salgari, considerato all'epoca della nostra prima maturità, ci è parso — per così dire — molto « quantitativo »; e quasi sempre, un poco anche in funzione della quantità, inartistico. Ma non si deve incolpare a lungo di ciò un uomo la cui vita fu notoriamente infelice e preoccupata delle condizioni materiali; e se consideriamo inoltre quale è il pubblico suo, e quale la funzione dei suoi libri, ne riteniamo la conclusione che dove manca l'arte sopperisce talvolta, in parte, la grande fantasia, che è

FURORE SALGARIANO

IL furore salgariano ha invaso ormai completamente il campo della nostra produzione. Cinecittà ne è piena: i teatri di posa ne risuonano. Ordini di arrembaggio, fascini e agguati di misteriose jungle, carezze di schiave e ingiurie di guasconi sono il perno dell'attuale ruota produttiva.

Ma Emilio Salgari, lo scrittore che un geniccio fantasioso rivolse ai viaggi e alle avventure, e fece spaziare attraverso i luoghi meno conosciuti del mondo — molti pure inesistenti — non è del tutto, profondamente considerando, un modello di linguaggio filmico.

Se è giusto riaffermare il concetto di dinamicità del film e farlo coincidere con il movimento della emozione cinematografica, si deve tuttavia ricorrere, nel nostro caso, all'imposizione di un limite: che è poi suggerito dalla ricerca della unità finale, dai valori complessivi di creazione ritmica e di montaggio.

Il narrare coincide con l'agire: e poiché l'agire è prerogativa della visione cinematografica, ecco la mentalità produttrice — dietro un ragionamento fondamentale, ma ora decisamente inopportuno — affondare le mani nel vasto materiale salgariano: e lì, sviscerare sceneggiature e trarre le fila di numerose vicende: *Il Leone di Damasco*, *I pirati della Malesia*, *Le due tigri*, *Capitan Tempesta*, quasi una previsione dell'intero ciclo. Certo, un perenne squilibrio dirige questa mentalità che di fronte al problema artistico del film dimostra una fredda apatica incomprensione, e qualora un sottile chiarore la illumini parzialmen-

te, essa immediatamente lo spegne con il soffio del raziocinio industriale. Il caso odierno offre, se pure è necessaria, una ennesima prova. Che cosa hanno veduto i produttori in Salgari?

Forse, in un primo tempo, una lieve intuizione li aveva avvertiti della densità di azione del narratore, forse per un attimo rammentarono che il cinema era nato fantastico e che una pennellata di fantasia (di altri) avrebbe — dietro una parvenza di fattore artistico — pure allontanato dal ramo produttivo le considerazioni critiche. O forse niente di tutto questo: il puro commercialismo li avrà consuetamente animati e guidati sulla via della realizzazione.

Comunque, Salgari può ben essere discusso quale fonte di narrazione cinematografica; e, peraltro, il nucleo atto a suggerirla deve senz'altro considerarsi estraneo al concetto della nostra mentalità produttrice.

Abitualmente, è chiaro come i racconti avventurosi per la maggior parte si allontanino dalla completa unità interiore ed esteriore dell'opera concepita arte in sé: il sostantivo medesimo « avventura » trascina lo scrittore nell'ambito di una fantasia che non è quasi mai dominata o regolata da fini letterari (come i romanzi satirici di Voltaire), ma è solo necessità di approfondire i propri tesori immaginativi. Così Salgari, così Motta e con essi gli anonimi autori degli opuscoli sui cow-boys: esiste, sì, una fine, una conclusione che vuole dare suggello felice alla storia, ma essa è basata — oltre che sulla buona opinione che i libri

veramente varia nei particolari e che solo l'animo nostro, oggi, può giudicare maggiormente uniforme.

Ma da quel senso di effettiva inartisticità e di incompiutezza formale deriva, nella trasposizione cinematografica, un analogo procedere stilistico. Con Salgari siamo nel campo puramente fantasioso-narrativo; e sullo schermo deve portarsi la narrazione e la fantasia. A prima vista, sembra una cosa nuova e degna là dove la fantasia si è dispersa: ma ci appare poi sotto nuova luce quando rammentiamo che tutto è le-



L'altro 'Capitan Blood' di Michael Curtis

gato direttamente allo spirito della mentalità dominante.

Se consideriamo i fattori estetici già esaminati e il carattere quasi direi tradizionale delle avventure salgariane, altro non ci è dato di concepire, in sede cinematografica, che uno « spettacolo », sia pure un « bello spettacolo ».

Quando in un romanzo viene a mancare quello spirito profondo di coesione e di elevazione, il tono spirituale insomma, che fa di un uomo una personalità filosofica e lo circonda e lo definisce, io non vi vedo arte completa: come nessuno dovrebbe vederla in un'opera puramente contenutistica e per nulla formale, oppure nelle produzioni musicali di Carmine Gallone.

Chi legga Edgar Poe, ne vede ugualmente, attraverso la narrazione allucinante, — carica sì di contenuto, ma equilibratissima nel rapporto stilistico, di forma — il substrato individuale, cioè filosofico. Il rapporto formale è debole e di scarso valore in Salgari (mentre non lo è affatto in Kipling) e neppure si rileva quel tale senso intimo.

Ora, nessuno, fosse anche il più ottimista degli uomini, può credere o solamente pensare che gli sceneggiatori e i produttori agguinzano all'opera filmata due elementi di tanta importanza estetica che non esistono nell'originale. Le modifiche dei comuni lavoratori del cinema sono, in via normale,

scempi, e — in linea superiore — adattamenti. Perciò è chiaro che essi si impadroniranno ampiamente del ceppo narrativo e lo porranno a bruciare sul fuoco dell'economia: e questo sarà il semplice e puro « spettacolo » — non quello di cui discorrevi prima — che diventerà forse gli ignari, stupirà i bambini e farà gli uomini vieppiù consapevoli delle sfacciate pretese di alcuni produttori. Parlo di economia, perchè ho vedute, riflesse nella lavorazione, le idee produttive.

Il minimo costo, dunque, per il massimo profitto commerciale: l'una e l'altra cosa, anche se non sono in logico raccordo funzionale. Allo scopo economico, infatti, si utilizzano le medesime comparse per due o più film.

La mentalità produttrice si basa evidentemente sull'esempio del FORNARETTO DI VENEZIA classica vantaggiosa conquista nel campo della distribuzione, ottenuta col vantaggio del basso costo produttivo; e conta, naturalmente, di fare oggi altrettanto. Così è nato il furore salgariano, dal quale, appunto perchè concepito come « affare » non possiamo attenderci neppure il « bello spettacolo » che molto spesso fa perdonare al pubblico l'innata inartisticità.

Quando si prende a tema cinematografico un soggetto letterario di scarsa profondità,

il soggetto filmato rimarrà tale nel migliore dei casi, poichè raramente interviene una elevata mentalità organizzativa della materia: ma quando di tale soggetto si limita, per ragioni e calcoli di puro profitto industriale, anche il lato spettacolare, che rimane alla sfera del bello? È sconsolante vedere che pochi ancora — degli intelligenti — non ripongono fiducia artistica nel cinema: ma se l'educazione poggia talvolta sugli esempi, quanti altri non abbandoneranno la fiducia che avevano offerta da tempo?

Scriveva recentemente Mario Milani su *l'Italia* a proposito delle vicende salgariane che esse « non sono certo adatte a porre il cinema sopra un piano di espressione autonoma e genuina ». E con ragione parlava di « cinema derivato »: perchè derivazione è indice di poca facoltà espressiva personale.

E qui, nel caso di Salgari, esiste il problema che potremmo chiamare della « derivazione della fantasia ».

Poe è ossessionante nella precisione dei suoi dettagli narrativi: Salgari è completamente impreciso, non perchè non determini, ma perchè determina a volte luoghi e situazioni tali da permettere nuove ricostruzioni mentali. Il regista, ad esempio, obbligherà lo spettatore, in uno dei prossimi film, a ve-



Una drammatica inquadratura di 'Capitan Blood' di Michael Curtiz



Clara Calamai nel film 'I pirati della Malesia' (foto Bragaglia)

dere quello che ha visto la macchina da presa e ciò che egli stesso le avrà fatto vedere, mentre il « lettore » di Salgari, sia per la sua età, sia perchè l'autore lo favorisce, ha modo di ricrearsi completamente un mondo oggettivo, di porre luoghi e figure ove meglio creda e non delibere la propria fantasia, di godere insomma di emozioni altrui e di emozioni supplementari proprie: la differenza dunque fra spettatore e lettore è nel fatto che il primo vive di una fantasia imposta, il secondo di una fantasia libera. E nello schema letterario riguardante il valore di certi libri, può ben farsi — nei rapporti col cinema — l'azzardo di tale scissione.

Venuti meno altri elementi, Salgari dovrebbe vivere quindi come spettacolo di grandiosità avventurosa: perciò è materia che, tutto considerato, solo gli americani potrebbero sfarzosamente rivivere, rasentando il bello pur senza crearlo.

Chè noi ricorderemo più a lungo CAPITAN BLOOD o L'ISOLA DEL TESORO de LA FIGLIA DEL CORSARO VERDE; e questo, solo una mentalità banale e terrena ha potuto provocare e muovere alla critica.

Il « fantastico » di Méliès, ecco la sostanza notevole che abbiamo dimenticata: e che una maggiore cultura delle cose del cinema avrebbe potuto indicare ai moderni produttori.

GUIDO GUERRASIO



Adriano Rimoldi e Doris Duranti in 'Capitan Tempesta', diretto dal compianto D'Errico

UN ALBUM DI COMMEDIE E DI ATTORI

(terza puntata)

PIOGGIA di Somerset Maugham, una vicenda dei mari del Sud con le sue tempeste tropicali e le sue travolgenti passioni, offrì a Jeanne Eagels un ruolo pieno di forza e adatto al suo temperamento: lo sostenne infatti per due anni.

Gli appassionati di teatro in questa memorabile stagione ebbero la possibilità di ammirare più di una interpretazione degna di nota: Helen Menken in **SETTIMO CIELO**, Joseph Schildkraut in **PEER GYNT**, il Teatro d'Arte di Mosca, Jane Cowl in **ROMEO E GIULIETTA** e infine John Barrymore, al vertice della sua carriera, in **AMLETO**.

Walter Hampden, dopo molti anni di successo in drammi di Ibsen e in varie commedie moderne, trovò nel focoso e pittorresco **CYRANO** di Rostand un ruolo pieno di risorse e di grande presa sul pubblico. Il numero di repliche raggiunto fu di 252 e riapparve più tardi nel repertorio di Hampden, sia in tournée, che quando stabilì il suo teatro a New York nel 1925 rappresentando **AMLETO**, **RICHELIEU**, **IL SERVO NELLA CASA**, **UN NEMICO DEL POPOLO**, **CAPONSAACCHI** e altre commedie.

Se la stagione 1922-23 fu memorabile per le sue interpretazioni, quella 1923-24 è da ricordarsi per le sue importazioni. Ci fu un ritorno del Teatro d'Arte di Mosca. Poi, sotto la stessa gestione (Comstock e Gest) **IL MIRACOLO** di Max Reinhardt fu portato a New York; e in questa circostanza l'interno del grande Teatro Century fu trasformato in una cattedrale.

Norman Bel Geddes lavorò per dei mesi all'apprestamento dello scenario nei suoi più minuti particolari e Reinhardt istruì le masse, scelse gli attori e diresse la pantomima, come aveva fatto all'estero.

Comunque, il più importante di tutti gli avvenimenti di provenienza europea fu il giro di addio di Eleonora Duse.

La sera del 29 novembre il grande sipario dorato del Metropolitan si levò su **LA DONNA DEL MARE**. L'entrata in scena della Duse fu accolta dall'unanime clamoroso applauso delle migliaia di persone riunite per onorarla. Coloro che la conoscevano salutavano in lei la grande artista e gli altri la accoglievano come l'incarnazione stessa dell'Arte.

Fragile, quasi eterea, Eleonora Duse aveva ancora il potere di dare delle interpretazioni di una forza e di una suggestione straordinarie in: **LA DONNA DEL MARE**, **GLI SPETTRI**, **COSÌ SIA**, **LA PORTA CHIUSA** e **LA CITTÀ MORTA**.

Ma le fatiche del viaggio e del lavoro le furono fatali: morì a Pittsburgh nell'aprile del 1924.

1916 - 1941

CON CENNI ILLUSTRATIVI DI ROSAMOND GILDER

(Traduzione di Ottorino Visconti)

Ma le importazioni straniere non si arrestarono a questi grandi avvenimenti come il Teatro d'Arte di Mosca, **IL MIRACOLO** e la Duse. Sir Martin Harvey portò in America il suo **AMLETO** e l'**EDIPO RE**. Gli autori inglesi raccoglievano dei buoni successi, come per esempio Sutton Vane con **PARTENZA** (*Outward Bound*) che segnò uno dei primi trionfi di Leslie Howard, al cui fianco erano Dudley Digges, Alfred Lunt e Margalo Gilmore.

LA RIVISTA DI CHARLOT presentò a un pubblico entusiasta Beatrice Lillie, Gertrude Lawrence e Jack Buchanan; il Guild diede la prima rappresentazione americana della **SANTA GIOVANNA** di Shaw, con protagonista Winifred Lenihan.

Gli autori continentali erano rappresentati da Ernst Toller con **L'UOMO E LE MASSE** e

Lenormand con **FALLIMENTI**, entrambi al Guild, mentre Ferenc Molnár diede il suo contributo con **IL CIGNO**, interpretato da Eva Le Gallienne, una deliziosa commedia lievemente satirica che si replicò per parecchi mesi, in una stagione feconda di successi. Ma nel frattempo anche gli autori americani non erano rimasti inattivi. George Kelly, abbandonando le commedie e le farse, fece una satira sottilissima e divertente dell'arrivista americano in **LA OSTENTAZIONE**. Louis Bartels nella parte dello insopportabile Aubrey Piper, recitò con un giusto senso della misura; Helen Lowell e Juliette Crosby diedero due ottime interpretazioni delle vittime pazienti. Questa commedia segnò un successo come studio di vita americana e il secondo lavoro di George Kelly, **LA MOGLIE DI CRAIG**, benché forse meno meritevole, vinse il Premio Pulitzer.

Vi era anche in via di evoluzione una forma di teatro più primitiva: il dramma indigeno. **ALBA**, una commedia di Lula Vollmer ambientata nella Carolina, con Lucille La Verne, fu accolta con interes-



Jeanne Eagels in 'Pioggia', con Robert Elliott e Ripley Holmes (novembre 1922)

se; HELL-BENT FER HEAVEN (lett. *Tendente all'Inferno per il Paradiso*) di Hatcher Hughes, con Augustin Duncan e Glenn Anders, vinse il Premio Pulitzer 1923-24.

Una delle creazioni più gaie e più originali della vena comica americana fu la fantasia satirica di Kaufman-Connelly: IL PEZZENTE A CAVALLO (scene di Woodman Thompson) in cui è usata la tecnica dello espressionismo in un tono più leggero: lo « staccato », la deformazione dei significati, la violenza, il surrealismo, fino allora collegati soprattutto con argomenti seri di carattere sociale. Gli autori usarono l'espediente del sogno per introdurre elementi fantastici, tra cui un completo balletto-pantomima (« *Un bacio a Xanadu* »).

Nella nostra foto vediamo l'eroe della vicenda, un giovane musicista interpretato da Roland Young, mentre vive in sogno le conseguenze di un matrimonio sbagliato (cioè con una ragazza ricca il cui padre vorrebbe imprigionarlo in una gabbia e trasformarlo in una macchina per la produzione dei capolavori).

La regia di Winthrop Ames creò un'atmosfera di assurdità mista a disperazione, in cui serpeggia sottile la satira.

O'Neill si era associato nel 1923 con Robert Edmond Jones e Kenneth Macgowan e aveva iniziato una produzione che, nella sua prima stagione al Teatro Provincetown, aveva dato, oltre alla SONATA DELLO SPETTRO e a una deliziosa riesumazione di MODA (della Mowatt), la sua polemica TUTTI I FIGLI DI DIO HANNO LE ALI.

DESIDERIO SOTTO GLI OLMI, presentato al Teatro di Greenwich Village (con Walter



Sopra: Roland Young in 'Pezzente a cavallo' di Kaufman-Connelly (febbraio 1924) - A fianco: 'Desiderio sotto gli olmi' di O'Neill (novembre 1924)



Huston nella parte di Ephraim, Mary Morris in quella di Abbie e Charles Ellis in quella di Eben) dimostrò che O'Neill, pur mantenendosi fedele alla struttura della commedia convenzionale, ne sviluppava e approfondiva il contenuto.

La scena fu ideata da Robert Edmond Jones da potersi aprire o chiudere secondo le esigenze.

Il Teatro Neighborhood presentò un classico indiano pieno di fascino: IL CARRETTO DI ARGILLA, attribuito a King Shudraka. Fu uno spettacolo suggestivo e magnifico in tutti i dettagli, dagli scenari e i costumi di Aline Bernstein alla recitazione stilizzata e improntata a un tono di sottile umorismo. nettamente moderno sia nella forma che nel contenuto, PROCESSIONALE, di John Howard Lawson, segnò il crescente interesse del Theatre Guild per gli autori americani.

In questa « Sinfonia jazz di vita americana » Lawson fece largo uso della tecnica espressionistica, mescolando insieme il « vaudeville » e la tragedia in un rapido, movimentato susseguirsi di scene.

(continua)

ORESTE PECORI - direttore del servizio doppiaggi a Cinecittà.

Sarebbe di prammatica una battuta: quella che mescola il Capo di Buona Speranza, la navigazione velica e il « doppiaggio ». Ma per dire la verità, il cavaliere Oreste Pecori l'abbiamo incontrato a Cinecittà e a tutt'altre cose intento che « doppiare » capi o promontori.

Dopo alcune domande preliminari come quella

INTERVISTE

Avventura gialla



Poggioli e Lia Cristiani

se è più difficile doppiare un film straniero o un film italiano (« dal lato tecnico le difficoltà sono le stesse, identiche; dal lato artistico è più difficile doppiare una produzione straniera per la necessità di aderenza al personaggio »), gli abbiamo posto la domanda base dell'inchiesta: « Dove va il cinema italiano? »

La risposta è stata quanto mai soddisfacente; è chiaro che il cav. Pecori ha una grande fiducia nel nostro cinema, nella produzione nazionale, e stimandola dal lato tecnico mostra una competenza tutta propria. (Ma vorremmo sapere perché oggi tutti insistono nel dire un gran bene della parte tecnica, e rifiutano ad un certo momento di scoprirsi appena si accenna, anche lontanamente, ad un cinema italiano come arte).

Ecco pressappoco le parole del Nostro: « Quattro anni addietro il pubblico ad una « prima » italiana disertava le sale, fischiava molto spesso. Oggi applaude (vorremmo dire, noi, a questo punto, che ci si abitua a tutto), e la voce del successo di certe produzioni nostre si propaga e si fa intensa. Se per ora la cinematografia nazionale non ha una definizione, è certo che viene fatto di tutto perché possa andare incontro ad un disegno caratteristico, un po' difficile a scoprirsi ora a causa dell'ondeggiamento di indirizzi, dell'eccesso di ripetizioni (film in costume, avventure giallo-sentimentali, o giallo-rusa con i loro mille spettacoli eccelsi in serie rivoltissimi). Ma certo che verso una sua fisionomia cordiale e serena si avvia. Nel tono cordiale i registi sono entrati da un pezzo; e dal lato tecnico i nostri architetti, ingegneri e maestranze specializzate si vanno mostrando, film per film e ogni volta di più, adeguati al processo del progresso non solo, ma talvolta superiori agli americani medesimi. Le ricostruzioni dal vero e le ricostruzioni-miniatura della CORONA DI FERRO (la piazza e il castello), L'ASSEDIO DELL'ALCAZAK (il castello e il cortile), SENZA CIELO (la foresta « equatoriale ») sono una valida prova di qualità che al cinema italiano porgeranno un valido contributo. « Con la eliminazione delle piccole case cinematografiche isolate e di incerto avvenire, la serietà della produzione di domani avvantaggerà e il pubblico che ha sopportato gran numero di pellicole nate soprattutto dalla necessità di alimentare l'esercizio, sarà condotto a constatare che il cinema italiano corre senza fermarsi: e che qualunque passo, buono o sbagliato, è infine sempre compiuto nell'intento di dargli soddisfazione ».

Ed è a questo punto che vediamo giunto il momento di salutare e ripartire da Cinecittà.

F. M. POGGIOLI - regista.

Le interviste fatte a tavola sono le migliori e le più ricche di « portate »; vorremmo che una buona parte si ripetessero come quella col regista Poggioli, in una casa dalle pareti piene di De Pisis, mobili di gusto, tavolinetti, bronzi dell'800, libri rari, stampe, l'opera omnia di Flavia Steno, e senza alcun carattere cinematografico.

Dunque, eravamo a mangiare, e tra un boccone e l'altro (perché non si può parlare col boccone in bocca), Poggioli diceva:

« Ogni regista crede di valere più degli altri anche se sbaglia di volta in volta; e se un caso lo mette a tu per tu col successo — che è sempre momentaneo (e di qua la necessità di ripeterlo e di continuarlo) — questi, il regista, toglierà il saluto agli amici e messosi una corona in testa andrà in giro per l'Italia così addobbato. Ogni soggetto è buono, e quando si sbaglia la colpa è sempre nostra. Si troveranno venti o una scusa soltanto, ma la verità resta quella non detta. L'errore fondamentale del cinema è quello d'essere stato preso sul serio da troppa gente e di non essere tanto difficile come dovrebbe. Perciò, inutile rivolgermi domande per sapere questo e sapere quest'altro. Ognuno di noi crede di avere una idea propria (poi si accorge di averla rubata a un altro); ma se la distribuisce in giro, resta sua? Nel dubbio astieniti dicendone i nomi antichi. E sembrerà paradossale: ma chi fa il cinema, di cinema non si intende; guarda per esempio... (nome), ... (nome), oppure... (altri venti nomi): addio, tutta la cinematografia italiana. Io, personalmente, mi occupo di antichità, libri e quadri, e scrivo libri di cucina.

« Ad ogni modo, per la redazione, ecco la lettera di un postulante alla gloria, l'ho ricevuta insieme alla lettera di una madre che mi inviava fotografie di sua figlia, « disposta a tutto » pur di fare il cinema ».

R. G.

difficili compiti dell'attore, e mi rendo conto che
dei sogni più cari, sbalzati dai barbari metodi
di reclutamento adottati dai direttori, ostacolano
per quanto stupidi insormontabili!!

Un isola in seguito al regista Barbano che
mi consiglia, con le sue parole, di non pensare più
al Centro Cinematografico, ma di cominciare
dal più basso: « Cerca, mi dice, di fare le tue
idee con o senza l'aiuto del cinema ».

A chi mi dice
l'unico di
care azioni
per rendere
il nostro
più utile
Voi lo potete
molto e io
è il « genere »
perché io
l'abbraccio
dei giovani, con la loro
vera ardore. « Intendete, se ne parla, d'inten-
tarsi a fare guadagnare il cinema e quindi di quelli
che vero, mi metteranno alla portata della vita e Vostro che
attende in me la più pura espressione di un'opera d'arte.
mi, V. Jugo, e tutti una qualche cosa che non fanno sapere.
Io sono sempre in attesa di una « parola », qualcosa che
io debba fare, qualcosa che ostacolo debba affrontare, affrontare
con la massima decisione a riparo, perché l'idea di fare un
atto, è, è tutto, lo che mi dà la vita. « Intendete!
Io sono certo che non si tratterà che di un'idea, ma di un'idea
per un certo tipo di lavoro, la prima drammatica del film, dopo i dialoghi
che, anche se non sono, i miei, più del resto ».



a voi che siete
nelle più
delle di me
o compito. Vi
starete che per
che lo potete.
« Al Voi
starete, quindi!
Vi riuscite,
per me vita.
« E' proprio
che io sono, con la
vera ardore. « Intendete, se ne parla, d'inten-
tarsi a fare guadagnare il cinema e quindi di quelli
che vero, mi metteranno alla portata della vita e Vostro che
attende in me la più pura espressione di un'opera d'arte.
mi, V. Jugo, e tutti una qualche cosa che non fanno sapere.
Io sono sempre in attesa di una « parola », qualcosa che
io debba fare, qualcosa che ostacolo debba affrontare, affrontare
con la massima decisione a riparo, perché l'idea di fare un
atto, è, è tutto, lo che mi dà la vita. « Intendete!
Io sono certo che non si tratterà che di un'idea, ma di un'idea
per un certo tipo di lavoro, la prima drammatica del film, dopo i dialoghi
che, anche se non sono, i miei, più del resto ».

PAURA D'AMARE

RIVEDIAMO Camilla Horn, la scoperta di Murnau, e interprete del FAUST, la compagna di John Barrymore nella VALANGA e nella TEMPESTA, in un film italiano, diretto da un giovanissimo esponente della nostra cinematografia, Gaetano Amato. Figurano al fianco di Camilla Horn Carlo Minello, Luis Hurtado, e Nino Marchesini. A Napoli, in una allegra serata del 1810 alla « Taverna del Corallo » la celebre cantante Barberina ferisce involontariamente con un colpo di pistola il Conte Mariani. Costui salva la donna dall'intervento della polizia nascondendola nella propria villa di campagna dove, vedovo da parecchi anni, vive con i suoi tre figli. Ai quali presenta Barberina come « Zia Barbara », una parente che essi non hanno mai conosciuto. La serenità della campagna e dell'atmosfera familiare favoriscono in Barberina le necessità dello sdoppiamento sì che, dopo qualche tempo, nessuno arriverebbe a scoprire in lei la famosa donna di teatro fuorereggiante al Teatro Nuovo. Un giorno il Conte Mariani va a Napoli per attendere ai propri affari che attraversano un momento burrascoso. Vi incontra il capitano Dargrand, un violento ammiratore di Barberina che gli chiede conto della donna con un linguaggio offensivo. Ne nasce un duello in seguito al quale Dargrand uccide Mariani. Per evitare complicazioni col Governo francese, il Governatore di Napoli fa dire a tutti che Mariani è morto in un incidente di caccia. Giorgio, il figlio maggiore di Mariani, è in viaggio quando lo raggiunge la notizia della morte del padre. Al suo pronto ritorno, prega Zia Barbara di rimanere per sempre con lui e le sorelline Clara e Valeria. Frattanto le finanze di casa Mariani sono ridotte a tal segno, che Giorgio non potrebbe continuare i suoi studi universitari se « Zia Barbara » non si decidesse a ritornare Barberina ricalcando le scene del Teatro Nuovo. Dove una sera, trascinatovi da alcuni amici, Giorgio la vede in tutto lo splendore della sua bellezza e della sua arte innamorandosene perdutamente. Barberina, dopo aver tentato risolutamente di sfuggire all'amore timido e appassionato del giovane, finisce per ricambiarlo ardentemente. Ma quando decidono di partire assieme seguendo il programma di un giro artistico, il capitano Dargrand investe Barberina in un impulso di cattiveria e di gelosia, minacciandola di rivelare a Giorgio la vera causa della morte del padre e come lei, Barberina « non sia che un'avventuriera che, non essendo riuscita a sposare il Conte Mariani, dopo esserne stata l'amante, cerca ora di fare lo stesso gioco con lui ». Dallo spettro di questa tremenda calunnia urgono al cuore di Barberina gli interrogativi e i dubbi che, attraverso una furia di ribellioni e di amarezze, formano la parte più viva e profondamente umana della vicenda.

(Foto Vaselli)



Una donna famosa e affascinante, la cantante Barberina (Camilla Horn), è al centro della vicenda narrata nel film



Un'avventura a mezzanotte. Barberina entra nella casa ove diventerà 'Zia Barbara'



Ecco Barberina nelle vesti dimesse di 'Zia Barbara'



L'insidioso sorriso di un innamorato respinto



Un giovane cuore si volge a un amore timido e appassionato



Negli interrogativi e nei dubbi è la parte più viva e umana della vicenda

★★★ BEATRICE CENCI

Italia - Produzione e distribuzione: Monenti - Regia: Guido Brignone - Direttore di prod.: Eugenio Fontana - Soggetto e sceneggiatura: Tommaso Smith - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Jan Stallich - Interpreti: Carola Höhn, Giulio Donadio, Tina Lattanzi, Elli Parvo, Osvaldo Valenti, Luigi Pavese, Sandro Ruffini, Nino Marchezini, Enzo Fiermonte.

Per quanto la storia abbia ormai quasi completamente assorbito le vere responsabilità del delitto di Francesco Cenci, è più che naturale che il cinematografista segua, in una ricostruzione romanizzata e ad effetto della vicenda, la corrente pietosa che la fantasia popolare ha alimentato durante lunghi anni, secondo la quale la cella di Castel Sant'Angelo rinserò, fino al giorno della esecuzione capitale, un innocente. È naturale abbiamo detto, perché, nella costruzione di drammi simili, il soggetto, lo spunto è dettato più che dalla indagine storica della verità, dalla tradizione e dall'amore del popolo. Gli eroi, così, e le eroine, che il popolo stesso ha formato, non ammettono dubbi, né consentono digressioni più o meno logiche alla loro condotta, sono tutti d'un pezzo. Per questo, Francesco Cenci come ce lo ha ripresentato Brignone è tutto male, tutta malvagità, tutta ingiustizia, mentre Beatrice Cenci personifica l'esatto contrario di tutto questo. Il film tuttavia non risultava indubbiamente cosa semplice a costruirsi, malgrado la linearità e stabilità del carattere dei suoi personaggi. Brignone si è trovato dinanzi ad una materia confusa e affastellata da leggende e da dicerie, il cui colore poteva essere sempre più o meno utile al suo lavoro, ma che occorreva ben distribuire e scegliere, per far cosa riuscita dal punto di vista cinematografico e spettacolare. Raccogliere elementi dispersi, riordinarli, dar loro una funzione ed una esatta distribuzione, ai fini di una economia del film è stata l'opera più accurata del regista. BEATRICE CENCI, così, è risultato soprattutto un lavoro ordinato e paziente, nel quale gli effetti ben dosati ed opportuni, senza essere mai appariscenti, danno al film vita completa e perfetta. Ottima la ricostruzione degli ambienti del tempo; senza pesantezze di costume, né eccessivo abuso di colore drammatico, la vicenda vi si svolge con moderna logica e con umanità. Le scene del processo, che fungono un po' da chiave della storia, per quanto già conosciute a priori nel loro svolgimento, riescono in ogni caso a dare il necessario brivido, e a creare la necessaria aspettativa. Carola Höhn interpreta una Beatrice Cenci tutta appassionata devozione e sentimento. Tutta la scala delle sensazioni dell'amore e della tragedia coloriscono la sua recitazione che è sempre misurata e raccolta, in un'aria di intima comprensione. Mai essa si vale del personaggio che la fantasia ha costruito, per rendersi più facile il compito o per accentuare la sua scena. Donadio può finalmente, nel lampeggiare torvo dello sguardo che

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO

gli è tanto caro anche sul palcoscenico, non uscire di strada e restare nei panni del personaggio che gli è stato attribuito. Di ottima classe l'interpretazione di Ruffini, della Lattanzi, di Valenti, della Parvo e degli altri.

★★ LA PESTE A PARIGI

(Verwehte Spuren) - Germania - Produzione: Majestic-Tobis - Distribuzione: Manderfilm - Regia: Veit Harlan - Interpreti: Kristina Söderbaum, Van Dongen

Se la costruzione generale e la generale interpretazione di questo film fossero stati veramente all'altezza dell'emozione del suo soggetto, ci saremmo trovati di fronte ad un lavoro di primissima qualità, di grande arte. La storia, che narra delle drammatiche peripezie occorse ad una americana a Parigi durante l'esposizione del 1887 e che improvvisamente perde ogni traccia della propria madre giunta con lei nella città, e di cui nessuno, fra quanti l'accostarono, ammette da un giorno all'altro di averla mai veduta, è fra le più dense di interesse cinematografico e di contenuto drammatico. Si tratta di non rivelare ad alcuno la presenza in città della donna, morta improvvisamente di peste, per

non creare allarmi nella popolazione e si nega così persino alla figlia di essere mai arrivata sul luogo assieme alla madre. Kristina Söderbaum, nelle vesti della ragazza, cade decisamente di fronte alla parte assegnatale. Per quanti sforzi ella faccia, i suoi movimenti, la sua scena, lo stesso suo volto sono insufficienti ad esprimere il terribile dolore e il quasi folle tormento che il suo personaggio doveva avere. C'è in essa come una inspiegabile freddezza, come una debolezza costante di fronte al tono stesso della storia. Ed è un vero peccato, perché proprio una attrice della taglia della Söderbaum poteva in stato di maggiore ispirazione darci una figura della forza che il soggetto richiedeva. La regia di Veit Harlan si appesantisce forse eccessivamente nella descrittività del tempo, del costume, dell'ambiente e affievolisce in una lentezza di narrazione gli elementi vitali del racconto. Si tratta tuttavia di un'opera in cui va pregiata la serietà di intenti e la perfezione della ricostruzione storica, che indicano in ogni caso ed anzi convalidano le ormai note capacità della tecnica scenografica, costumistica e coloristica germanica.

★★ LASCIATECI VIVERE

(Let us Live) - U.S.A. - Produzione: Columbia - Distribuzione: E.I.A. - Regia: John Brahm - Soggetto: J. F. Dinan - Sceneggiatura: A. Veiller, A. Kivkin - Comm. mus.: V. Kathari - Operatore: L. Ballard - Interpreti: Henry Fonda, Maureen O'Sullivan, Ralph Bellamy, Alan Baxter

Sembra che gli americani provino veramente un gusto matto nel presentarci il più delle volte sotto gli aspetti meno decorosi e più ironizzanti le proprie pubbliche istituzioni. È in questo film la polizia statunitense che già tanti film di gangsters hanno ripetutamente messo in ridicolo agli occhi del mondo intero, che fa le spese. Si tratta della storia di un grosso e grossolano errore giudiziario che costringe due innocenti ad essere condannati, come rei di rapine e di assalti a mano armata, alla sedia elettrica. Naturalmente, i due disgraziati non andranno al patibolo, e negli ultimi metri del film saranno salvati, in modo forse eccessivamente sbrigativo e precipitoso, ma tuttavia in forma sufficientemente chiara per ridare il respiro alla platea. Il film, che nasconde sotto pretese sociali, fini che probabilmente esorbitano dalla premessa morale che sembra attribuirsi, è condotto con il solito mestiere agile e dinamicissimo. La storia poggia unicamente sulla parte centrale in cui si svolge il processo ai due innocenti, e tratta d'altro canto i fatti loro imputati semplicemente ad accenni ed anonimamente. I personaggi sono quelli che ormai conoscete da anni. La solita ragazza in gamba, il solito poliziotto in dissidio con i propri superiori e che finisce per aver ragione, il solito bravo ragazzo che va con la sua bella diritto al matrimonio.

Maureen O'Sullivan è la ragazza che si è detto. Specializzata ormai in parti del genere, la sua recitazione è sufficientemente umana, ma non tuttavia tale da strappare quei tre o quattro battimani che qualcuno, non si sa bene perché tanto infervorato, ha voluto attribuire al film, alla sua prima. Ralph Bellamy e Henry Fonda, in parti del resto assai poco appariscenti, si muovono con la consueta disinvoltura e con la loro padronanza di scena. Un film che in complesso cammina abbastanza bene, ma che appartiene indubbiamente ad una produzione minore e del tutto commerciale.

★★ IL CAVALIERE SENZA NOME

Italia - Produzione: I.N.A.C.-S.A.G. I.F. - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Ferruccio Cerio - Direttore di prod.: Franco Vaghi - Soggetto: Ilya A. Minelli - Sceneggiatura: F. Cerio, Carlo Rolva, Cesare Mariani - Scenografia: Enrico Verdozzi, Tagliolini - Costumi: Veniero Colasanti - Operatori: Aldo Tonni, Renato Del Frate - Fono: Rosa - Interpreti: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Neda Naldi, Mario Ferrari, Carlo Tamberlani, Corrado Guzzanti, Guglielmo Barnabò, Fausto Guerzoni, Oscar Andriani, Vera Carmi, Rolando Costantino, Amedeo Trilli.

Già altre volte abbiamo avuto occasione di soffermarci sul film storico più o meno di fantasia e sul-

QUALUNQUE SIA LO STATO DELLA VOSTRA PELLE

Voi potete ridare freschezza, elasticità e bellezza al Vostro viso qualunque sia lo stato della Vostra pelle, seguendo il trattamento di Bellezza Florencia adatto al Vostro caso. Lunghissimi anni di applicazioni ed esperienze hanno convinto anche le persone più scettiche.

Una sola seduta vi convincerà.

Se siete lontani chiedete l'invio gratuito dell'opuscolo "I trattamenti di Bellezza Florencia..."

florencia
MILANO • PIAZZA DUOMO N. 22
TELEFONO 87912

SCHWESTER HELMA WIEN 1 • OPERNING 5 • GRAZ 12

MT //

la scala di valori cui, in questo genere, ciascun lavoro può riferirsi. Gli alti e i bassi in questa materia, come del resto in ogni altra, sono all'ordine del giorno. Quello che è certo, però, è che le responsabilità che la gente del cinema si assume quando intraprende la realizzazione dei film storici sono indubbiamente assai maggiori di quelle che nascono dai film normali, in quanto un'infinità di elementi, convalidati ormai dalla conoscenza comune e dalla comune tradizione, costringono tutti gli artefici dell'opera, dal soggetto alla più sconosciuta comparsa, a muoversi entro confini ben delineati e netti, oltre i quali non sono ammesse deviazioni. Il compito perciò di chi fa dei film storici, se può a prima vista sembrare facilitato dall'attrazione che costumi e colore forniscono regolarmente al pubblico, è al contrario in tanto più difficile in quanto esso è necessitato ad attenersi ai limiti di cui si è parlato.

Questo il CAVALIERE SENZA NOME, ad esempio, convalida esattamente la nostra premessa, in quanto è proprio un esempio di sconfinamenti materiali e spirituali che tradiscono purtroppo la grana grossa di tutto il lavoro.

Ci si serve qui esageratamente di quella luce fosca e torbida, di quelle mosse animose e troppo spavalde, di quel tono di cupa e paurosa avventura, che rasenta assai il « clima » delle pubblicazioni popolarissime da edicola di giornali. In sostanza, è proprio la pubbli-

cazione popolare che minaccia seriamente la costruzione del nostro film storico, in quanto l'ispirazione di certi soggetti sembra essersi alimentata non solo del contenuto avventuroso di simili stampati, ma altresì della loro « atmosfera ». È insomma il solito problema di cultura che si riaffaccia di tanto in tanto (per fortuna sempre più raramente) e che denuncia apertamente le lacune e le deviazioni. Non è soltanto sui duelli, sulle ribalderie, sui retroscena a chiaro e scuro che può poggiare, con certezza di riuscita un film, tanto meno poi, quando gli attori non hanno, per difetto di soggetto, una linea ben definita, un carattere che li identifichi come nel nostro caso. IL CAVALIERE SENZA NOME, così, risulta un film affastellato e confuso, continuamente ritorto nelle vie traverse della sua narrazione, troppo apertamente basato su una spettacolarità spicciola, e in definitiva povero di vero e proprio contenuto spirituale.

Amedeo Nazzari sostiene un ruolo che non è affatto consono alla sua personalità d'attore. Troppi « caravaggeschi ricordi » influiscono, e non certo positivamente, sul suo comportamento scenico. Mariella Lotti sembra non voler assolutamente uscire dal quadro, piuttosto angusto, che le è stato imposto sin dalle sue prime recitazioni e si giova unicamente di una tenera affettuosità. Tambrilani, Ferrari e Barnabè interpretano tipi troppo logicamente e superficialmente stabiliti.

★★★ TERESA VENERDI

Italia - Produzione e distribuzione: A.C.I. Europa Film - Regia: Vittorio De Sica - Soggetto: da un romanzo di Rudolf Tirok - Sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Franco Righetti, Vittorio De Sica, Margherita Magliano - Scenografia: Ottavio Scotti - Musica: Renzo Rossellini - Operatore: Vincenzo Scratrice - Montaggio: V. De Sica, Paolo Moffa - Interpreti: Vittorio De Sica, Adriana Benetti, Irasema Dilián, Nico Pepe, Anna Magnani, Guglielmo Barnabè, Virgilio Riento, Giuditta Rissone, Olga Vittoria Gentili, Annibale Betrone, Arturo Bragaglia, Giacomo Almirante.

È questa una vera e propria farsa a motivo sentimentale, in cui il prevalere degli elementi del primo genere non nuoce affatto, in virtù della grazia di narrazione, alla delicatezza di quelli del secondo, ma ce li presenta al contrario in un tono allegro che predispone all'accettazione e salva qualche leggera pecca di soggetto.

Ciò che conta è che il film diretto da Vittorio De Sica e da lui stesso, come è ormai cosa solita, interpretato, fila via che è un piacere e snoda le sue piacevoli vicende con un ritmo indovinato e pieno di brio.

Il soggetto è più o meno dei soliti; l'atmosfera del collegio femminile, divenuto stavolta per l'occasione un orfanotrofio, crea l'alone ormai noto dei film del genere, alone nel quale tutti i protagonisti si muovono con la necessaria disinvoltura e con il metro necessario. Forse la conclusiva riunione di quasi tutti,

anzi di tutti i personaggi, nella casa del medico, impersonato da De Sica, accentua un po' troppo il carattere di farsa a sorpresa del racconto, e sa un po' di forzata soluzione. In ogni modo tuttavia l'arte degli interpreti salva, si può dire ad ogni momento, le debolezze della vicenda e riesce lì per lì a far superare all'osservatore i punti un po' più scarni e scoperti della debole materia narrata.

È un film, in sostanza, in cui occorre più che altro apprezzare la veramente ottima recitazione di tutti gli attori e la mano assai efficace della regia, sempre presente e sempre perfettamente all'altezza del suo compito. TERESA VENERDI, che appartiene alla schiera, diremmo delicata, dei film a sfondo umano e piacevolmente amoroso, è senza dubbio uno dei migliori film della nostra recente produzione ed è soprattutto un lavoro che mostra il continuo progredire della maestria di Vittorio De Sica quale regista. Dello stesso, quale attore, ci sembra ormai superfluo parlare. Le sue doti e le sue possibilità mantengono anche qui l'esatto buon livello che già altra volta abbiamo riconosciuto a questo artista. Irasema Dilián ci è apparsa attrice dalle doti più promettenti. La sua delicata e quasi spaurita recitazione, che legava del resto perfettamente al personaggio, indicano in essa una intelligenza ed una capacità interpretativa di ottima classe. Riento e tutti gli altri perfettamente a posto nei diversi ruoli.

G.I.

PRODUTTORI! NOLEGGIATORI!

per creare un'atmosfera di interesse intorno ai vostri film e per indurre il pubblico a frequentare le sale di proiezione, valetevi della

RADIO

**CHE ARRIVA DOVUNQUE
ED È ASCOLTATA DA MILIONI DI PERSONE**

*Per la pubblicità cinematografica
a mezzo della Radio, rivolgetevi alla*

• S. I. P. R. A. •

ROMA - VIA BOTTEGHE OSCURE, 54 - TELEFONO 34.883



Teneresse di Paulette Collars

REPLICA

Con questa replica di F. Montesanti chiudiamo la parentesi polemica su 'Verità e Poesia'

STRANE e imbarazzanti sensazioni, sulle quali crediamo opportuno sorvegliare, ha provocato in noi la lettura del nuovo articolo di Alicata e De Santis, apparso nello scorso numero di *Cinema* (pag. 314).

Solo dopo molti sforzi e con una abbondante dose di buona volontà, abbiamo finalmente capito che le nostre precedenti argomentazioni avevano subito una interpretazione lontana dai nostri intenti.

Con lo stroncatissimo articolo che porta il titolo « Della ispirazione cinematografica » nato, se ben ricordiamo, da una simpatica e amichevole discussione a voce (che in questo momento è per noi particolarmente triste rammentare) noi non avevamo affatto l'intenzione di provocare una così aspra polemica e francamente non ci aspettavamo una replica tanto spietata.

Comunque, ora è necessario difendere certe nostre affermazioni e chiarire meglio quei passi nei quali ci sembra di essere stati maggiormente fraintesi. Ci perdoni quindi il lettore se per questa volta ci attarderemo in un'analisi forse noiosa per chi non ha seguito fin dall'inizio la presente polemica.

Anzitutto, a scanso di equivoci, crediamo giusto affermare che mai, in nessun modo, siamo stati del parere che uno « spettacolo non possa trovare in sé la libertà fantastica della poesia » o che viceversa un'opera d'arte non possa « scendere alla facilità di uno spettacolo »: se una distinzione fra cinema spettacolare e cinema artistico esisteva nel nostro articolo, essa veniva formulata esclusivamente in sede storica. Distinzione, a nostro parere, pienamente legittima e per nulla in contraddizione con i più noti canoni di un'estetica generale; d'altra parte, perché tale divario fra l'uno e l'altro aspetto di un qualsiasi fenomeno artistico appaia più evidente vorremmo ricordare, sicuri di non scandalizzare nessuno, che se esistono la *Gioconda*, il *Mosè*, i *Promessi Sposi*, e la *Nona*, esistono pure le triceromie lucenti della *Preghiera nell'orto* (L. 24, cornice compresa), le stampeggie di terracotta variopinte sui bancarelle, i romanzetti a 60 cent, il fascicolo, in vendita nelle principali edicole, e *Ritmando in Sol* di Benedetto Sordi. Nel cinematografo (più d'ogni altra arte legato allo « spettacolo ») tale contrasto appare chiaro qualora si confronti un'opera d'arte (ma uno

spettacolo mancato) come *L'UOMO DI ARAN* ad uno spettacolo fine a se stesso (e artisticamente nullo) come *LUCE NELLE TENERE*. Ora noi vorremmo concludere che è appunto nei limiti dello spettacolo che l'Artista dovrebbe sapere imprigionare il proprio estro fantastico: limiti, si badi bene, comuni a tutte le arti e che cessano immediatamente di esser tali di fronte al poeta.

Credono poi davvero l'Alicata e il De Santis che parlando di « pura lirica » nei riguardi del *PELLEGRINO* o di *TABÙ* noi volessimo negare a una qualsiasi forma narrativa (sia essa in prosa o in versi) la possibilità di esprimere liricamente lo stato d'animo dell'artista? Noi volevamo soltanto accennare in tal modo a quei piccoli brani di cinematografo che sono fuori da ogni esigenza narrativa: con gli stessi termini ci saremmo espressi nei riguardi poniamo di Saffo o di Catullo.

Forse equivoco, ma in ogni modo chiarito dal contesto, poteva apparire (come infatti è avvenuto) l'appellarsi da parte nostra ad una « ispirazione cinematografica » autonoma: definizione sorta non già da una confusione fra « autonomia del mezzo espressivo » e « autonomia della poesia » (nella quale saremmo caduti, secondo l'Alicata e il De Santis), ma semmai da una fiducia assoluta in un cinema totalmente scevro da ogni influenza letteraria.

In sostanza chiedevamo e chiediamo ancora a gran voce ai registi di casa nostra ispirazioni originali, nate esclusivamente per il nuovo mezzo e non chieste in prestito a forme preesistenti. Siamo forse troppo esigenti o in contraddizione con Benedetto Croce se alla riduzione di una novella di Pirandello preferiamo il nudo fatto di cronaca o il racconto imbastito sui pettegolezzi della portinaia?

D'altra parte, se l'Alicata e il De Santis avessero letto con maggiore attenzione il nostro articolo, certo non ci avrebbero attaccato con tale violenza: noi, esprimendo quella nostra particolare opinione, non intendevamo infatti negare a un'artista di cinematografo la possibilità di ispirarsi a opere della letteratura, anche importanti (chi può ignorare del resto, tanto per fare un nome, proprio da un punto di vista cinematografico, il *SON CRISCOTTE* di Pabst?); anzi lo ammettevamo esplicitamente: che un'artista ritrovi il proprio mondo poetico fra le parole, le vicende e i personaggi di un romanzo, tutto questo ci pare pacifico. Solo, ed è questo il punto della questione, volevamo far notare che il problema del cinema italiano è un altro: se si trattasse solo di proporre soggetti tratti dalla nostra maggiore narrativa, a quest'ora avremmo già il « nostro » film. La proposta di Alicata e De Santis non ci ha trovati consenzienti proprio perché, ripetiamo, formulata in sede critica: non è certo con suggerimenti destinati a rimanere tali che si riuscirà a colmare la mancanza di autentici Poeti cinematografici: indicare insomma un autore della nostra letteratura ai nostri registi, proporre un contenuto di indubbio valore artistico e fidarsi solo di esso senza preoccuparsi degli uomini che domani saranno chiamati a tale impresa ci è parso pericoloso e avventato anche per il rispetto dovuto alla nostra maggiore tradizione narrativa: e forse il presentimento di vedere quei personaggi così cari alla nostra fantasia, viventi in un mondo tutto loro, che è quello della letteratura, di vederli diciamo prendere le spoglie di Luisa Ferida e Amedeo Nazzari, di Clara Calamai e Massimo Girotti (fantocci senza vita che aspettano ancora ansiosamente un Poeta), fra le mani di uno qualunque dei nostri « narratori » cinematografici (e preferiamo non far nomi), forse solo questo presentimento ha spinto la nostra modesta imbarcazione nei gorgi della polemica (che in fondo, per chi ci conosce anche un poco, è così lontana dal nostro temperamento): la quale polemica, per quel che ci riguarda, potrebbe anche finire qui.

Anche perché essa, nata dal nostro entusiasmo e dalla nostra buona fede, non assuma a poco a poco l'aspetto sgradevole della trovata pubblicitaria riferentesi poniamo ad una eventuale riduzione cinematografica da una novella di Giovanni Verga.

FAUSTO MONTESANTI



Prodotti Chimici per fotografia

**IDROCHINONE
ATOLO (SOLFATO DI MONONETILPARAAMINOFENILO)
SOLFATO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFATO DI SODIO
METABISOLFATO DI POTASSIO
BISOLFATO DI SODIO**

MONTECATINI
SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO • VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

La parte migliore è quella di mezzo, ed è in questa che il regista Hitchcock si dimostra assai valido. Non è fuor di luogo un confronto fra questo film e *SERENADE* (di Willy Forst, in ital.: *L'ombra dell'altra*), il cui soggetto ha motivi analoghi. Non so se vedremo altri film americani, ma ho l'impressione che, per ora, non ne vengano importati altri, oltre quelli che già si trovano in Italia, come *GOLDEN ROY* di Mamoulian. Sono quasi del tuo parere circa quel gruppo di attori italiani: ma ve ne sono anche altri degni di nota, e così oltre a quello da te citato, altri registi. È ben vero tuttavia che gli altri sono piuttosto diseguali, ma forse non dipende da loro.

ALBERTO TESTA (Torino). - LA CALUNNIA È THESE THREE, SE AVESSI UN MILIONE, E SE I HAD A MILLION, il cui regista non è uno, ma sono sette, tanti quanti gli episodi del film: Ernst Lubitsch (che è il supervisore e ha collaborato con altre diciassette persone alla sceneggiatura), Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone. Tra gli attori: Gary Cooper, Francis Dee, George Raft, Wynne Gibson, Charles Laughton, W. C. Fields, Charlie Ruggles. In *VARVATO* Flaherty non c'entra. La *Riefenstahl* ha collaborato con Bela Balazs in *DAS BLAUE LICHT*, non con Walter Ruttmann. Vedo che nella tua lettera accenni alla « Storia » di Pasinetti. E come mai mi chiedi dati che nella « Storia » si trovano? Dico questo perché appunto al libro di Pasinetti debbo ricorrere per darti le risposte che chiedi. È naturale infine che in questo volume edito al principio del '39 non si parli dei film usciti dopo. Non so se sia prevista un'altra edizione.

A. C. (Pieve del Cairo). - Ecco i titoli originali (tra parentesi): UN CASO DISPERATO (*Ein hoffnungsloser Fall*) - LA MIA VITA PER L'IRLANDA (*Mein Leben für Irland*) - IL GRANDE RE (*Der Grosse König*) - RAGAZZE IN UNIFORME (*Maedchen in Uniform*) - RAGAZZI (*Die Jungen*) - CASA PATERNA (*Heimat*) - OCEANO IN FIAMME (*Brand in Ozan*) - L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA (*Der Kaiser von Kalifornien*). Per l'abbonamento invia all'Amministrazione un vaglia di cinquanta lire.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - Indirizza le tue lettere a Piazza della Pilotta, 3 e non a via Spallanzani 1-A.

B. E. M. (Savona). - « Pregherei di indicarmi una casa cinematografica la quale sia in vena di far acquisti di commedie scritte espressamente per il cinema, ossia soggetto con dialogo ». Molti fanno richieste analoghe, ma le commedie si scrivono per il teatro. Tu precisi infatti che si tratta di soggetti, ma la cosa è ambigua. Tutte le case sono in vena di acquisti, oggi, si debbono realizzare molti film, infatti. Ma è necessario che i soggetti piacciono ai produttori o ai registi. Gli indirizzi delle Case che sono settantacinque, li troverai sull'Almanacco che uscirà tra un mese.

UN LETTORE (Posta Militare). - Sì, nei *QUATTRO* di volti c'è Charles Morton e non George O'Brien.

PIC & FRINDOLA (Trieste). - Dalla breve stesura del vostro soggetto, la cui trama non è semplice, non si intende molto. Comunque, mi pare che lo spunto non sia privo di interesse. Il finale va bene. Ma io penso che analogo trama si potrebbe benissimo svolgere in Italia. Da quello spunto: pensateci un po'.

ANTONIO PANU (Olbia). - Fai osservazioni abbastanza giuste. Su Carbonia è stato realizzato un bel documentario Luce da Fernando Cerchio.

H. P. (Roma). - Non esistono noleggiatori di macchine in formato ridotto. Almeno che io sappia. Consiglio il 16 mm.

NINO IL CARICATURISTA (Taranto). - Penso che la tua attività potrebbe interessare la Cineteca Scolastica del Mi-

nistero della Educazione Nazionale, i cui film vengono realizzati dall'Istituto Luce. Puoi dunque rivolgerti a questo o a quell'Ente, indicando le tue attitudini. La Cineteca Scolastica ha sede in via Jacopo Peri 1, Roma, l'Istituto Luce al Quadraro, Roma.

CARLO BARSOTTI (Catania). - Le tue osservazioni sullo stile più o meno esplicite dei registi italiani, sono abbastanza giuste. Certo che sarebbe bello poter contare su registi creatori e non su registi che vengono considerati soltanto esecutori, in quanto si rifanno a note opere letterarie. In ogni modo, mi pare che sia possibile creare opere d'arte cinematografica anche ispirandosi a capolavori di letteratura o di teatro. Si può dire tuttavia che solo in questi ultimi tempi Camerini e Blasetti si sono avviati verso la letteratura, che, tanto l'uno che l'altro, hanno in passato realizzato film quasi sempre traendone motivi da soggetti originali da loro stessi scritti. In fondo, sarebbe necessario che ci fosse chi pensasse cinematograficamente, registi i quali concepissero le loro opere cinematografiche direttamente, senza presupposti letterari.

ANTONELLA (Acireale). - Manda pure.

ITHO (Trento). - Giusto. La fotografia nell'articolo di Lo Duca del n. 128 attribuita al film *JUDEx* di Feuillade è invece di LA MORTE STANCA di Fritz Lang.

PICCI (Napoli). - A voler aderire alle tue idee (parte delle quali sono ottime, peraltro) si rischierebbe a non far più il cinematografico. Guai se il cinema diventasse un mezzo per presentare al pubblico le celebri opere letterarie! Ciò detto, è sempre possibile scrivere delle critiche intelligenti come le tue. Quella su *MARITI* è un esempio di critica ben fatta ed acuta. Si può tutt'al più vedere da un punto di vista cinematografico quali elementi, nell'opera letteraria, avrebbero potuto offrire a un regista più acuto, gli spunti per soluzioni cinematografiche. Ma non mi par giusto si debba dire che, per esserci una scena così e così nell'opera letteraria, questa scena ci debba essere anche nel film. Sono d'accordo con te sul fatto che sarebbe buona cosa se nei titoli di testa (ripetuti magari in fine al film) si mettesse accanto ai nomi degli attori il nome del personaggio da ciascuno interpretato.

ALFREDO GIAMBA (Caltanissetta). - « L'articolo (quello delle 80.000 lire) mi ha profondamente scosso, suscitandomi un odio profondo e sentito contro tutti coloro che vogliono ancora guadagnare più del dovuto, approfittando della loro popolarità ». Non riporto il seguito della tua lettera, che tratta di questo importante argomento. Basta la frase che ho riportato per intendere il tuo atteggiamento. Ma vedi, c'è il fatto che i film da fare sono tanti e gli attori, in fondo, sono pochi.

BEBE' (Pescara C.). - L'Almanacco uscirà in gennaio o ai primi di febbraio. Le schede sono utili per chi voglia studiare la storia del cinema, far confronti, paralleli, ed avere perciò sempre a disposizione i dati dei film più importanti.

AENEAS (Milano). - Cosa intendi per « raccolta di scene di film »? Quanto ai moduli, non si acquistano, ma si fanno stampare sul modello di quelli, per esempio di « Bianco e Nero ».

IL NOSTRO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da « Novissima » - Roma - Via Romanella da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206

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

ROCCARASO

RIVISONDOLI

PESCOCOSTANZO

m. 1300-1400



Stagione invernale Natale-Pasqua

Frequentata, zona climatica e di sport invernali al centro di una bella serie di grandi altipiani • Intensa vita sportiva: scuola nazionale di sci, slittovia, slitte a cavalli, trampolini di salto, piste e itinerari tracciati, rifugi, gare, manifestazioni e raduni nazionali

Capace e moderna attrezzatura alberghiera: comode comunicazioni ferroviarie



INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO - AZIENDA
DI SOGGIORNO DI ROCCARASO E TUTTI GLI UFFICI VIAGGI

FIAT

vincere!



PUPPO

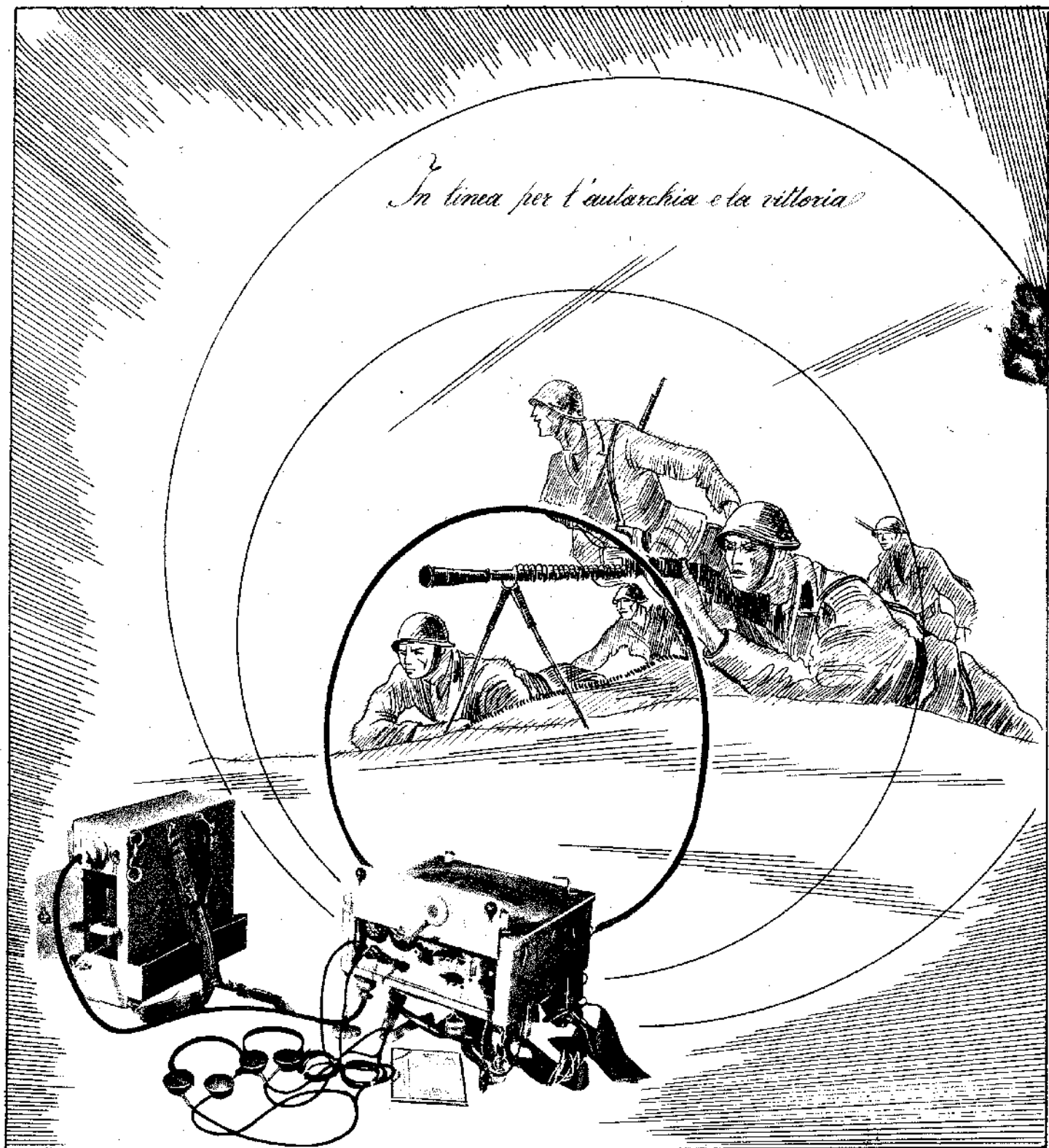
Agricoltori!

Portate la media dei 40 quintali già raggiunti a 50 quintali di SACCAROSIO per ogni ettaro intensificando e curando al massimo la coltura della bietola da zucchero



Dalla barbabietola si ricava lo zucchero, alimento insostituibile, e l'alcol carburante per l'esercito

In linea per l'autarchia e la vittoria



SAFAR

MILANO - ROMA

Radio Televisione Elettroacustica
Cinematografia a passo ridotto
Telefonia speciale Apparecchi
di misura Tutte le applicazioni
dellelettrocomunicazioni